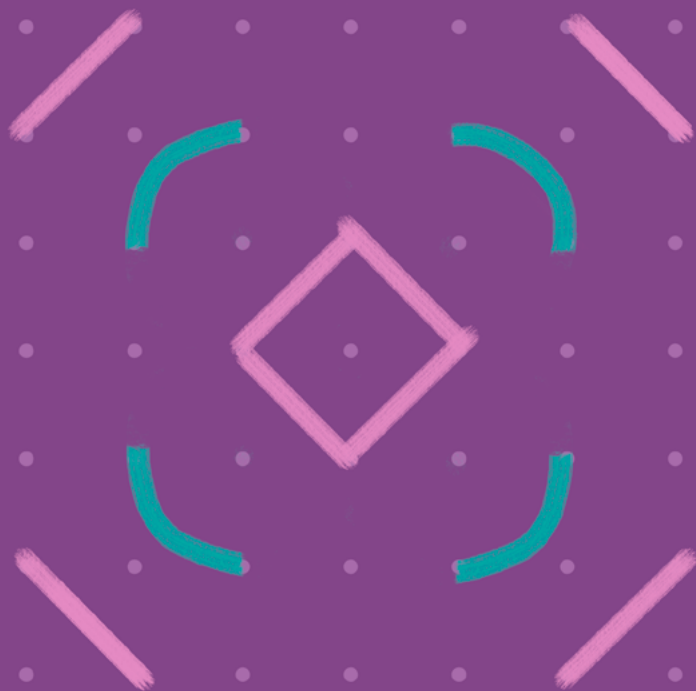


Literatura, história e memória

volume 2





Literatura, história e memória
volume 2

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 2**

Todos os direitos desta edição reservados.

Copyright © 2023 da organização:
Adauto Locatelli Taufer, Anselmo Peres Alós 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 — UFPP
Cassia Maria B. do Nascimento — UFAM
Helano Jader Ribeiro — UFPP

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, Anselmo Peres Alós e Marianna Ilgenfritz Daudt. - Porto Alegre : Bestiário, 2023. 608 p. ; PDF ; 3,3 MB. - (v.2) ISBN: 978-65-85039-81-9 1. Literatura brasileira. 2. Ensaio. I. Taufer, Adauto Locatelli. II. Alós, Anselmo Peres. III. Daudt, Marianna I. IV. Título. CDD: 869.94 CDU: 82-4(81)
2023-1438	

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

Andrio Santos
Flávia Martins Malaquias
Gong Li Cheng
Laura Valério Sena
Maria Carneiro
Mariana Alice de Souza Miranda
Sueleny Carvalho
Thais Piasentine Barbosa
Tiago Miguel Chiapinotto

Como citar este livro (ABNT)

TAUFER, Adauto Locatelli; ALÓS, Anselmo Peres; DAUDT, Marianna I. Daudt (orgs.). *Literatura, história e memória: volume 2*. 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 **Literatura, história e memória nas searas do comparatismo: apresentação**
Adauto Locatelli Taufer
Anselmo Peres Alós
Marianna Ilgenfritz Daudt
- 17 **PARTE I**
As escritas de si na América Latina e Caribe
- 18 **O poeta nacional por excelência: construção de memória e autobiografia na vida e obra de Gonçalves Dias**
Andréa Camila de Faria Fernandes
- 34 **Cartas de Françoise Ega a Carolina Maria de Jesus: correspondências narrativas que transitam entre popular e erudito**
Maria Clara Machado
- 47 **Sob o olhar nativo: eventos históricos nos relatos de vida indígena de Davi Kopenawa, Rigoberta Menchú e Lee Maracle**
Juliana Almeida Salles
- 59 **PARTE II**
Arquivos literários e correspondência: abordagens, desafios e perspectivas
- 60 **A carta como estratégia: José de Alencar e Machado de Assis**
Patrícia R. C. Pereira
- 75 **A presença da leitura na vida de Pedro II: as menções a livros feitas pelo segundo imperador brasileiro em seus documentos pessoais**
Larissa de Assumpção
- 90 **A presença-ausência do autor nas cartas “ficcionais” de Dalton Trevisan e Elena Ferrante**
Annalice Del Vecchio de Lima
- 103 **A produção literária de Fontes Ibiapina nos periódicos *Alterosa* e *A Cigarra*: um olhar sobre seu arquivo literário**
Lueldo Teixeira Bezerra
- 117 **As dobras dos envelopes: romances epistolares do século XX e a representação da realidade**
Iara Machado Pinheiro
- 132 **Cartas entre escritores: encenações do arquivo**
Reinaldo Marques
- 145 **Cecília Meireles e Armando Côrtes-Rodrigues: comentários sobre a criação de *Romanceiro da Inconfidência***
Alina Taís Dário
- 158 **Interfaces entre epistolografia e ensaísmo crítico literário em Italo Calvino**
Alessandra Camila Santi Guarda
Lourdes Kaminski Alves
- 170 **Isto (não) é uma carta de Dalton Trevisan**
Katherine Funke
- 182 **Esto no es un afiche: repercusiones estéticas e históricas de la escritura epistolar en Andrés Caicedo**
Gustavo Osorio Agredo
- 199 **Missivas infantis a Dona Benta e Emília e o artifício da criação da imagem/máscara no gênero carta: imagens de si e do outro**
Patrícia Aparecida Beraldo Romano
- 216 **O processo de organização da correspondência entre João Cabral e Alberto de Serpa**
Solange Fiuza

- 231 **PARTE III**
Literatura e testemunho: teorias, limites, exemplos
- 232 ***Diário do Hospício: onde o testemunho e a literatura se encontram***
Thais da Silva César
- 246 **Das sombras ao sol: uma análise comparativa de *Formas de Volver a Casa* de Alejandro Zambra e *Hija de Revolucionarios* de Laurence Debray**
Diego Cardoso Perez
- 260 **Depois da memória: Zambra e Vidal entre ficção e testemunho**
Tatiane França Rangel
- 274 ***Diário da Prisão: Poemas de Ho Chi Minh***
Yasmeen Pereira da Cunha
- 286 **Eu vi a fumaça da pólvora, eu vi a corneta bradar: testemunho e resistência cultural no cancioneiro popular sobre a Guerra de Canudos**
Tarcísio Fernandes Cordeiro
- 298 **Fuga a duas vozes: poéticas de escuta em Primo Levi e Roberto Bolaño**
Leandro Donner
- 311 **Literatura, memória e resistência: perturbações da e à memória**
Gislene Teixeira Coelho
- 327 **MPB e testemunho: um estudo de três canções de Gonzaguinha**
Daniella Bertocchi Moreira
- 340 **O “atravessar” da Literatura que testemunha e modifica**
Alice Rodrigues Crivano da Silva
- 356 **O nó de Gullar: lírica e testemunho em *Dentro da noite veloz***
Guilherme Bruno Giani
Regina Barbosa Tristão
- 370 **O sonho de vida nova versus o terror do leprosário**
Maria Isolina de Castro Soares
- 385 **O testemunho em *Diário do Hospício* e *O cemitério dos vivos*, de Lima Barreto**
Cinthia Mara Cecato da Silva
Elizabeth Gerlânia Caron Sandrini
- 401 **O testemunho poético no limiar da lírica moderna**
Marcelo Ferraz de Paula
- 415 **Quarentena Poética: *Slam* das Minas RJ subindo testemunhos nas redes sociais**
Guilherme dos S. Ferreira da Silva
- 427 **O Romance contemporâneo afro-brasileiro *Água de Barrela*, de Eliana Alves Cruz: o testemunho dos mecanismos femininos de resistência**
Andreia Livia de Jesus Leão
- 442 **Testemunho literário e memória cultural da escravidão nas traduções de *Jazz*, de Toni Morrison**
Prila Leliza Calado
- 459 **Testimonialidades lagunares: *Puño y Letra*, de Diamela Eltit**
Maria José Sabo
- 473 **Traduzir a culpa e a (des)memória: notas para um projeto de tradução da peça *Burmistrz* (O Prefeito), de Małgorzata Sikorska-Miszczuk**
Marcelo Paiva de Souza
- 489 **PARTE IV**
Revisão da historiografia teatral: ler e reler fontes primárias, visões críticas e juízos estéticos na dramaturgia
- 490 ***Tempestades, Toscas* e espreitas: Melodrama e imaginário moderno nos jornais brasileiros do início do século XX**
George França
- 508 **A hegemonia do trágico clássico na fronteira com o cômico popular na obra teatral de Lourdes Ramalho**
Eduarda Maria Moreira Lopes
Maria Aparecida da Costa

- 521 **Así Empezó, Luisa Carnés:
uma mulher no teatro de guerra**
Ana Paula Cabrera
- 537 **Samuel Beckett e a ruptura formal
de *Not I*: dramaturgia e encenação
através dos manuscritos e do
*theatrical notebook***
Felipe Augusto de Souza Santos
- 553 **PARTE V
Literatura e alteridade:
transitando entre o documento
e a ficção**
- 554 ***El Abrazo de la Serpiente
e Suas Múltiplas Viagens***
Elisângela Santos Petrucci Peçanha
- 563 ***Le libraire, de Gérard Bessette:
"sobre o horrível perigo da leitura"
e da censura***
Renato Venâncio Henrique de Sousa
- 577 **O rinoceronte, a chave
e casa verde**
Stela Maria S. Chagas de Moraes
- 591 **Tons de *As Aves da Noite*,
de Hilda Hilst e o *Mineirinho*,
de Clarice Lispector:
Elaborando Experiências-Limite**
Malane Apolonio da Silva
- 607 **Informações sobre
a presença online da ABRALIC**

Literatura, história e memória nas searas do comparatismo: apresentação

Adauto Locatelli Taufer
Anselmo Peres Alós
Marianna Ilgenfritz Daudt
(Organizadores)

Literatura, história e memória estão entre as categorias basilares e fundacionais do método de trabalho comparatista desde as suas origens. Basta lembramos que é em função de um olhar contrastivo entre as diferentes literaturas nacionais europeias que, ainda no século XIX, a perspectiva comparatista redefine os parâmetros da historiografia literária, antes focada especificamente no estudo das tradições literárias nacionais, para o pretensioso projeto de escrita de uma “história da literatura universal” (ainda que não possamos escamotear, na contemporaneidade, o que havia de eurocentrismo, de colonialismo cultural e de imperialismo epistêmico neste projeto totalizante. Uma “história da literatura universal” que exclui em sua quase totalidade a produção das civilizações de quatro continentes não é sequer “cogitável” na contemporaneidade. Todavia, o estado da arte das discussões comparatistas do presente abre-se para outras problemáticas, já anteriormente abordadas nos congressos internacionais da Associação Brasileira de Literatura Comparada.

Com o advento dos estudos culturais, uma série de conceitos-chave para a literatura passa a ser profundamente criticados e problematizados, tais como os de fontes/influências, originalidade/imitação e nacional/estrangeiro. Em cada um destes conjuntos binários de termos, o primeiro é sempre valorizado e considerado hierarquicamente superior ao segundo, instaurando assim um jogo de valorações no interior dos próprios conceitos. Graças a este reiterado exercício de exclusão, evidencia-se a necessidade de exclusões e silenciamentos na constituição dos cânones literários nacionais. As influências fazem parte das condições de possibilidade das obras literárias, uma vez que elas transcendem as influências e instauram suas próprias significações.

A intertextualidade introduz um novo modo de leitura que solapa a linearidade do discurso literário. Cada referência textual aponta para o lugar de uma dupla alternativa: ou seguir adiante, considerando

tal referência como mera coincidência do encadeamento textual ou, então, voltar ao texto de origem, operacionalizando uma espécie de anamnese, ou seja, uma invocação voluntária do passado em que a referência intertextual aparece como elemento discursivo deslocado, originário de um contexto específico que, no momento da citação, é apagado.

Os influxos provenientes do feminismo, dos estudos pós-coloniais e da filosofia pós-estruturalista, entre outras correntes do pensamento crítico, têm contribuído para uma reformulação e um alargamento dos campos de atuação, dos objetos de estudo e dos métodos investigativos. Os limites do comparatismo, questão presente na pauta dos debates desde os primeiros momentos do estabelecimento da disciplina, são uma vez mais problematizados, ocupando o centro das discussões. A principal diferença entre as discussões contemporâneas e as polêmicas do passado é a evidência de que vários dos conceitos mais sólidos do comparatismo, tais como os de “identidade cultural”, “nação”, “língua nacional” e “literariedade” passam a ser questionados, uma vez que são denunciados como construções historicamente marcadas, ou ainda, como ficções conceituais.

Consequentemente, abrem-se fissuras teóricas que permitem vislumbrar os comprometimentos de tais categorias como estruturas acumpliciadas com as hegemonias acadêmicas. Até recentemente, o artefato literário era visto com uma espécie de “fato natural”. Contudo, trabalhos contemporâneos vêm questionando o caráter apriorístico do discurso literário, uma vez que, sendo a literatura um discurso resultante de práticas sociais intersubjetivas, sua especificidade não passa de um jogo de convenções cristalizado em determinado momento histórico e implicado por linhas de poder e, justamente por isso, passível de câmbios e oscilações ao longo do tempo. A noção de “literatura nacional”, por exemplo, vem sendo avaliada atualmente em seus estritos vínculos com os processos de constituição das “comunidades imaginadas” (termo que Benedict Anderson utilizou para descrever os processos históricos de constituição dos nacionalismos europeus no século XVIII). O valor artístico dos artefatos literários, por grande tempo considerado uma qualidade intrínseca, passa a ser visto como o resultado da interação de fatores extrínsecos, fatores estes que sempre incluem nuances políticas. A partir dos estudos culturais, a teoria da literatura contemporânea “historiciza” a genealogia de suas próprias categorias de análise, e a pretensão ao

universalismo é abandonada em nome de uma reflexão sobre as condições históricas e contextuais nas quais seus discursos foram formulados. O projeto de uma “poética geral” e de uma “história da literatura geral” (já questionados, em alguns aspectos, desde os anos 1950 por René Wellek) são abandonados e substituídos por uma percepção transdisciplinar, que vê a literatura como uma prática discursiva em permanente diálogo com outros processos de semiose cultural, “contaminada” (no sentido derrideano do termo) por outros campos de saber.

Com estas primeiras indagações sobre o caráter discursivo e historicamente situado da literatura e dos discursos sobre a literatura, os cânones revelam-se como os maiores esteios de uma tradição euro/falocêntrica e racista, que privilegiou certas vozes em detrimento de outras na construção dos paradigmas de referência e de valoração estética. O texto literário passa a ser avaliado em relação com outras manifestações culturais, sem o privilégio concedido pela “literariedade”, e os critérios valorativos/judicativos passam a oscilar a partir do *locus* de enunciação do comparatista. Isso não implica na falência da crítica literária (posição defendida com ardor no Brasil por alguns críticos mais conservadores), mas sim na tomada de consciência de que os valores que pautam a crítica literária não são absolutos. A literatura comparada, desta forma, renova-se, problematizando os pressupostos paradigmáticos da teoria da literatura e fazendo a crítica forçar-se a uma metacrítica, no sentido de conscientizar-se do seu *locus* político e enunciativo.

A problematização das visões lineares e teleológicas da História faz-se presente nas discussões sobre periodização e historiografia literárias. A tradição literária passa a ser considerada não como o mero acúmulo da produção de textos ao longo da história, mas como um processo constante de reescritura do passado a partir de problemas do presente, estabelecendo, nos estudos comparatistas, uma verdadeira dialética entre passado e presente. A relativização dos processos de constituição dos cânones nacionais abre um espaço importante para grupos minoritários que dele se viram excluídos ao longo da história. Assumindo suas próprias vozes e reivindicando tradições culturais próprias, estes grupos passam a lutar pela constituição de outros cânones, ou então, pela flexibilização dos parâmetros do cânone com vistas a abrir espaço para outras obras. As críticas feministas passam a dedicar esforços aos trabalhos de “arqueologia

literária”, recuperando a produção das mulheres deixadas à margem da historiografia literária “oficial” e canônica. Discutir e relativizar o cânone viabiliza o abalo de tradições e sistemas de valores instituídos pelos centros de poder. A literatura comparada articula, no presente, um importante papel nestas discussões. Enquanto as nações periféricas relativizam os critérios estéticos impostos pelas metrópoles, os países centrais são assolados pelas reivindicações de grupos subalternizados, nos quais mulheres, negros e homossexuais reivindicam parâmetros alternativos para a avaliação da produção cultural em um importante gesto de descolonização do imaginário. Tais discussões não deslocam apenas nossa compreensão acerca de noções como “literatura”, “identidade”, “nação” e “valor estético”, mas contribuem para uma discussão mais ampla sobre o universal e o particular, instaurando novas possibilidades éticas que invocam a alteridade como conceito-chave na crítica cultural.

Dito de outro modo, o papel do comparatismo, no cenário atual dos estudos literários e culturais, pode ser sintomaticamente definido como a consolidação simultânea de um campo disciplinar e de um saber/poder sobre a diferença cultural. Redimensionar os regimes de representação das comunidades humanas, preocupação comum à literatura comparada e aos estudos culturais neste início de século, é o primeiro passo para que se construam novas possibilidades de relacionamento no campo social.

O livro que ora chega às mãos do leitor traz as comunicações apresentadas sob o eixo LITERATURA, HISTÓRIA E MEMÓRIA em cinco dos simpósios temáticos conduzidos ao longo do Congresso Internacional da ABRALIC, ocorrido em 2021, na cidade de Porto Alegre, e sediado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Cumpre que se destaque a atipicidade enfrentada pela gestão de 2020-2021, que teve de encarar o desafio de organizar o maior congresso internacional de estudos literários sediado por uma associação científica brasileira em meio ao caos e ao desespero gerados pelo impacto da Pandemia de Covid-19, pela desesperança e pela incerteza gerados pelo isolamento social e pelo negacionismo escrachado de um governo que possuía como projeto de Estado explícitos os ataques à universidade, ao pensamento racional e à produção de ciência. A arquitetura que guiou a organização das seções e dos capítulos obedece a esse contexto original de produção e de divulgação dos trabalhos que agora elencamos aqui em suas versões definitivas.

O primeiro desses simpósios foi intitulado “As escritas de si na América Latina e Caribe”, e propôs uma mirada atenta ao fenômeno das escritas de si em perspectiva continental, em suas mais diferentes materializações, tais como o diário, a biografia e a autobiografia, a autoficção e a escrita memorialista. A questão das escritas de si vem ganhando bastante espaço na crítica contemporânea, em especial nos estudos latino-americanistas. Esta primeira seção está composta por três capítulos: “O poeta nacional por excelência: construção de memória e autobiografia na vida e obra de Gonçalves Dias”, “Os caminhos das escritoras Carolina Maria de Jesus e Françoise Ega rumo a composição de suas identidades entre o passado diaspórico comum e o presente da escrita”, e “Sob o olhar nativo: eventos históricos nos relatos de vida indígena de Davi Kopenawa, Rigoberta Menchú e Lee Maracle”. Chama a atenção, nesse primeiro bloco de estudos, a reincidência da discussão de questões étnico-raciais tanto no plano da autoria quanto no plano da representação literárias.

A segunda seção deste volume centra sua atenção na questão dos epistolar e arquivística, sempre em perspectiva comparada. O foco das discussões gira em torno do papel do arquivo epistolar como repositório de discursos em torno da produção literária tanto de escritores já canonizados quanto de escritores que ainda estão em avaliação quanto ao lugar que ocupam dentro de seus respectivos cânones nacionais. Compõem esta seção os seguintes capítulos: “A carta como estratégia, José de Alencar e Machado de Assis”, “A presença da leitura na vida de Pedro II: as menções a livros feitas pelo segundo imperador brasileiro em seus documentos pessoais”, “A presença-ausência do autor nas cartas ‘ficcionais’ de Dalton Trevisan e Elena Ferrante”, “A produção literária de fontes nos periódicos *Alterosa* e *A Cigarra*: um olhar sobre seu arquivo literário”, “As dobras dos envelopes: romances epistolares do século XX e a representação da realidade”, “Cartas entre escritores: encenações do arquivo”, “Cecília Meireles e Armando Côrtes-Rodrigues: comentários sobre a criação do *Romanceiro da Inconfidência*”, “Interfaces entre epistolografia e ensaísmo crítico e literário em Ítalo Calvino”, “Isto (não) é uma carta de Dalton Trevisan”, “Isto não é um cartaz: repercussões estéticas e históricas da escrita epistolar em Andrés Caicedo”, “Missivas infantis a Dona Benta e Emília e o artifício da criação da imagem/máscara no gênero carta: imagens de si e do outro”, e “O processo de organização da correspondência entre João Cabral e Alberto de Serpa”.

A terceira seção do livro abarca estudos que se alinham ao debate em torno das narrativas de testemunho. Intitulado “Literatura e testemunho: teorias, limites, exemplos”, elencam-se aqui os seguintes capítulos: “*Diário do Hospício*: onde o testemunho e a literatura se encontram”, “Das sombras ao sol: uma análise comparativa de *Formas de Volver a Casa* (2017), de Alejandro Zambra, e *Hija de Revolucionarios* (2018), de Laurence Debray”, “Depois da memória: Zambra e Vidal entre ficção e testemunho”, “*Diário de Prisão*, poemas de Ho Chi Minh”, “Eu vi a fumaça da pólvora, eu vi a corneta bradar: testemunho e resistência cultural no canção popular sobre a Guerra de Canudos”, “Fuga a duas vozes: poéticas de escuta em Primo Levi e Roberto Bolaño”, “Literatura, memória e resistência: perturbações do eu à memória”, “MPB e testemunho: um estudo de três canções de Gonzaguinha”, “O ‘atravessar’ da literatura que testemunha e modifica”, “O nó de Gullar: lírica e testemunho em *Dentro da Noite Veloz*”, “O sonho de vida nova *versus* o terror do leprosário”, “O testemunho em *Diário do Hospício* e *O Cemitério dos Vivos*, de Lima Barreto”, “O testemunho poético no limiar da lírica moderna”, “Quarentena Poética: *Slam das Minas RJ* subindo testemunhos nas redes sociais”, “O romance contemporâneo afro-brasileiro *Água de Barrela* (2016), de Eliana Alves Cruz: o testemunho dos mecanismos femininos de resistência”, “Testemunho literário e memória cultural da escravidão nas traduções de *Jazz*, de Toni Morrison”, “Testimonialidades lagunares: *Puño y Letra*, de Diamela Eltit”, e “Traduzir a culpa e a (des)memória”.

A penúltima seção do livro discute questões de história e memória no campo específico do texto dramático. Apresentados originalmente como *work in progress* no simpósio temático “Revisão da historiografia teatral: ler e reler fontes primárias, visões críticas e juízos estéticos na dramaturgia”, os capítulos que aqui se apresentam em sua versão definitiva, são os seguintes: “*Tempestades, toscas* e espreitas: melodrama e imaginário moderno nos jornais brasileiros do início do século XX”, “A hegemonia do trágico clássico na fronteira com o cômico popular na obra teatral de Lourdes Ramalho”, “Luísa Carnés: uma mulher no teatro de guerra”, e “Samuel Beckett e a ruptura formal de *Not I*: dramaturgia e encenação através dos manuscritos e do *theatrical notebook*”.

“Literatura e alteridade: transitando entre o documento e a ficção” é o título da seção que encerra o presente volume. Nela, o leitor encontrará os seguintes capítulos: “*El abrazo de la serpiente* e suas múltiplas

viagens”, “*Le libraire*, de Gérard Bessette: sobre o horrível perigo da leitura e da censura”, “O rinoceronte, a chave e a casa verde”, e finalmente, encerrando o volume, “Um olhar crítico sobre a literatura adulta de Monteiro Lobato” e “Tons de *As Aves da Noite*, de Hilda Hilst e o *Mineirinho*, de Clarice Lispector: elaborando experiências-limite”.

Porto Alegre, fevereiro de 2023.

As escritas de si na América Latina e Caribe

O poeta nacional por excelência: construção de memória e autobiografia na vida e obra de Gonçalves Dias

Andréa Camila de Faria Fernandes (UERJ)¹

Emquanto os outros vão sendo votados ao ostracismo da indiferença e quem sabe do olvido, elle pôde reclinar a cabeça nos braços da boa deusa, e repetir de alto da soberania do genio: “Posteridade! És minha”.

(SOARES, 1862)

Parece-nos impossível que possa haver, em alguma esfera dos estudos sobre a literatura brasileira, um questionamento da figuração de Gonçalves Dias entre os grandes nomes de nossas letras. Como afirmou o crítico Macedo Soares (1862), recuperado aqui como epígrafe, a posteridade é dele, sua obra pertence à eternidade. Eduardo Perie, citando Félix Ferreira, nos lembra que o poeta maranhense é “O incontestável, embora contestado, fundador do americanismo na poesia brasileira” (FERREIRA *apud* PERIE, 2017, p. 474). Dizê-lo contestado talvez soe, nos dias de hoje, curioso, dado que, como dito, sua posição entre os nossos “grandes” já está a muito fixada, mas na verdade é o que nos motiva a refletir sobre esta consagração, não com o objetivo de contestá-la, mas sim para pensar nas circunstâncias que permitiram este estabelecimento.

Nascido na cidade de Caxias, no Maranhão, em agosto de 1823, Antonio Gonçalves Dias quis “fazer seu nome” e para isso buscou realizar seu projeto de se tornar o maior poeta do Brasil. Alcançando seu objetivo, através do reconhecimento obtido já na publicação de seus *Primeiros Cantos*, em 1846, sua imagem de ícone nacional foi aos poucos construída através da vinculação de sua vida e de sua obra à pátria e às referências de simbolização da nação. Uma vez posicionado no *pantheon* nacional como representante do que era essencialmente *brasileiro*, sua memória foi sendo naturalizada e incorporada à memória cultural nacional, e sem dúvida não há maior expressão dessa naturalização do que a difusão dos versos da sua famosa *Canção do exílio*.

1. Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em História da UERJ. Pesquisadora do Núcleo de Estudos sobre Biografia, História, Ensino e Subjetividades (NUBHEs-UERJ). Bolsista FAPERJ nota 10.

Tendo isso em mente, buscamos, em tese que será defendida em breve², compreender como Gonçalves Dias tornou-se esse grande nome da literatura brasileira, mas entendemos que para tal não nos bastava apenas examinar sua obra. Sua produção literária tem, sem dúvida, grande importância nessa consolidação de memória, mas tal consolidação não se explica apenas pelo seu talento. Ao nosso entender, esse talento talvez lhe tivesse valido muito pouco se suas produções e, de alguma forma também sua vida, não tivessem encontrado naquele momento, meados do século XIX, um contexto que lhe permitisse florescer e fazer eco ao projeto de se tornar “o maior poeta do Brasil”.

Gonçalves Dias: um nome, muitas representações

O nome do autor não é, pois, exatamente um nome próprio como os outros.

(FOUCAULT, 2011, P. 92)

Como dito, Gonçalves Dias nasceu no Maranhão em agosto de 1823, sendo filho natural de um comerciante português e uma cafuza. Aos 15 anos foi enviado pelo pai³ para Coimbra para formar-se bacharel em Direito e lá conheceu um grupo de amigos, em sua maioria maranhenses, que lhe apelidaram de “esperançoso menino do Maranhão” (Cf. PEREIRA, 1943), dado seu espírito sonhador e ambicioso de trilhar uma brilhante carreira literária. Entre esses companheiros de estudo, estava Alexandre Teófilo de Carvalho Leal, que se tornaria seu melhor amigo e confidente, como veremos em muitas de suas cartas.

Com uma vida financeiramente instável, Gonçalves Dias vai ser repetidamente socorrido por seus amigos, seja no empréstimo direto

2. Este texto apresenta parte das reflexões desenvolvidas na tese *De esperançoso menino do Maranhão a poeta nacional: a consagração da memória de Gonçalves Dias*, que será defendida em novembro de 2021 junto ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Rio de Janeiro.
3. Quando Gonçalves Dias embarca para Coimbra em 1838 seu pai já havia falecido, no entanto havia sido dele a decisão de enviar o filho para a Universidade e o projeto só não havia se concretizado em 1837 justamente por conta de sua morte.

de dinheiro para sua manutenção em Coimbra, seja no Rio de Janeiro, ou no uso das relações sociais para alcançar postos de trabalho e favorecimentos pessoais⁴. O estabelecimento profissional não vai ser simples e embora o reconhecimento pela sua qualidade literária venha de forma inegável já com a publicação de seus *Primeiros Cantos* em 1847⁵, a consolidação como escritor num cenário como o do nosso Império não lhe garantia grandes meios materiais de sobrevivência, daí que esse seja um dos maiores motivos de queixa em suas cartas. Mas sobressai na análise de suas cartas também a constante referência à carreira literária como um destino do qual não poderia abrir mão, quase uma missão, não uma missão religiosa, mas sim a missão de quem sabe que é o único caminho possível de realização pessoal. Nesse mesmo caminho, a literatura aparece como a opção de sobreviver ao esquecimento, de “fazer seu nome”.

Em carta de 1845 assim ele escreveu ao amigo Alexandre Teófilo:

Triste foi minha vida em Coimbra – que é triste viver fora da pátria, subir degraus alheios – e por esmola sentar-se à mesa estranha. Essa mesa era de amigos... embora! O pão era alheio – era o pão da piedade – era a sorte do mendigo. Compaixão! É um termo de expressão incompreensível – não a quero.

Mas ser desconhecido – ou mal conhecido, mas sentir dores d'alma, mas viver e morrer sem nome, sonhar de tormentos e viver deles – é mais triste ainda. (CORRESPONDÊNCIA, 1964, p. 38-39)

Para Foucault o nome do autor não é um nome como qualquer outro. Ele carrega outros significados que estão para além daqueles contidos no registro civil de um indivíduo. Indicam as características de seu estilo que podem identificar sua obra mesmo quando esta não está assinada. É certamente sobre este *nome* que Gonçalves Dias falava ao amigo. Mas Foucault nos lembra também que a escrita tem certo parentesco com a morte na medida em que era usada como meio de subvertê-la ou afastá-la, ainda que momentaneamente, e a narrativa destinava os heróis à imortalidade (FOUCAULT, 2011, p. 88).

4. Em trabalho anterior analisamos como essas relações de sociabilidade foram decisivas para a consolidação de Gonçalves Dias no cenário letrado nacional (FARIA, 2011).
5. Os *Primeiros Cantos* começaram a circular em janeiro de 1847, embora trouxessem no frontispício o ano de 1846.

É nesse mesmo sentido que Abel Barros Baptista vai apontar que o nome próprio teria o poder de designar o portador na sua ausência, invocando-o mesmo quando ele já não pode responder por ele mesmo, mesmo quando está morto (BAPTISTA, 2003, p. 11). Assim, de alguma forma, podemos dizer que ao superar seu orgulho para ir em busca do que considerava ser seu destino, isto é, construir uma carreira no mundo das letras, e registrar as memórias deste caminho, o jovem Gonçalves Dias buscava vencer a morte, tornar-se “imortal”.

Ao escrever suas cartas Gonçalves Dias, que queria fazer brilhar seu nome, imprimia também a marca de criação de um “arquivo” de suas lembranças, cujo guardião em sua falta ou impossibilidade, deveria ser o amigo Teófilo, como ele mesmo declarou:

– Escrever-te um diário, meu Teófilo, é ainda viver contigo, e viver contigo é um prazer – [...]. Escrever-te a minha vida, é também uma necessidade para mim. Neste mar da vida, onde vou boiando às tontas, e tão fora do rumo ordinário que outros seguem, quem me sustenta – bem o sabes, é apenas a minha vontade. [...] Para se ter uma vontade destas, é preciso um pouco de orgulho. Careço de orgulho para entrar no círculo em que eu disse que havia de viver e para vencer dificuldades; careço da vontade para não desanimar [...] em quanto eu me confessar aos meus amigos poderão eles repreender em mim muitos erros e muitos defeitos; - crime ou vícios – creio que não. Concluirás pois que as minhas cartas são para mim – um prazer – uma necessidade – e uma fonte de aperfeiçoamento (CORRESPONDÊNCIA, 1964, p. 56-57)

Neste trecho percebemos o posicionamento de Gonçalves Dias de que suas cartas eram mais do que um simples meio de comunicação. Tal como um diário íntimo, elas tinham a função de registrar sua vida, guardar sua memória, compartilhar suas experiências e impressões de mundo. Para nós elas eram também uma forma de construção de memória e imagem de si, uma vez que ao narrar-se para o outro Gonçalves Dias, deliberadamente ou não, editava sua vida através da escrita e com isso criava para si mesmo uma representação de identidade. Em 1848, ele mesmo definira suas cartas ao amigo nestes termos: “Creio em Deus que as minhas cartas, mas só as que te escreverão de passar a posteridade como o monumento mais caprichoso do seu gênero” (CORRESPONDÊNCIA, 1964, p. 108).

Arfuch também nos lembra a noção de pacto autobiográfico proposta por Phillip Lejeune e se questiona até que ponto poderíamos

falar de “identidade” entre autor, narrador e personagem, apontando que para Lejeune a questão não é de identidade e sim de semelhança. O pacto, proposto pelo autor, traria além de uma questão filosófica, a percepção de que há na narrativa autobiográfica um deslocamento de temporalidade que torna o relato “retrospectivo” e que por isso provoca uma disjunção na construção da identidade da vida narrada (ARFUCH, 2010, p. 53). É essa disjunção que em alguma medida percebemos na correspondência de Gonçalves Dias. Ao contar-se para o outro, o poeta (re)constrói os fatos de sua vida, resignificando-os e redimensionando-os.

Como aponta Joël Candau, “todo aquele que recorda domestica o passado e, sobretudo, dele se apropria, incorpora e coloca sua marca em uma espécie de selo memorial que atua como significante da identidade” (CANDAU, 2011, p. 74). Podemos entender, então, que ao narrar sua vida Gonçalves Dias parecia querer ressaltar algumas características: seu espírito independente, seu destino literário, a necessidade dos amigos, o sentimento de ser incompreendido e o desejo/projeto de se tornar conhecido por sua literatura.

Se não era possível a Gonçalves Dias viver apenas das letras, era preciso que seu horizonte de atividades se ampliasse e para isso ele contou com a influência de sua rede de sociabilidades. Assim, em 1847, ao ser criado o Liceu de Niterói, foi indicado, por influência de João Duarte Lisboa Serra, para o cargo de secretário e professor adjunto de Latim. Nesse mesmo ano havia sido nomeado sócio do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, o principal *locus* dos debates intelectuais no Império, assumindo desde o início a pesquisa de memórias históricas. Em junho de 1848, surgiam os *Segundos Cantos*, alcançando êxito tão grande quanto o dos *Primeiros*. Nessa época, já não lecionava mais no Liceu, pois havia pedido licença para se dedicar ao cargo de redator dos debates do Senado para o *Jornal do Comércio*. O mesmo fazia na Câmara, em nome do *Correio Mercantil*. Colaborou também com o *Correio da Tarde* e com a *Gazeta Oficial*, sendo que no primeiro, como crítico literário sob o pseudônimo de “*Optimus Criticus*”. Esses trabalhos na imprensa serviram para lhe tornar mais conhecido e alargar-lhe o círculo de amizades. Em março de 1849, foi nomeado professor de Latim e de História do Brasil do Imperial Colégio d. Pedro II. No mesmo ano, ao lado de Joaquim Manuel de Macedo e Manuel Araújo Porto Alegre, lançava a revista literária *Guanabara*.

Consagrando-se no meio letrado, Gonçalves Dias parecia notar que havia sobre ele a impressão de que havia nascido poeta, ou havia nascido para sê-lo, o que de alguma forma até correspondia à ideia que ele fazia de sua própria vida literária como um destino, por outro parecia apagar ou minimizar todos os obstáculos superados cotidianamente para que aquele reconhecimento fosse alcançado, e isso o incomodava. Já em 1847, ou seja, pouco depois da publicação dos *Primeiros Cantos*, ele comentava sobre a naturalização que as pessoas pareciam fazer de sua vida literária, naturalização que será mais tarde marcada em muitas de suas biografias, que o apresentarão como o gênio, poeta desde o nascimento.

Esta gente que se dá comigo não sabe que independência que eu tenho na minha vida, nos meus atos e nas minhas opiniões: [...] - e será terrível o dia em que eu tiver de mostrar, em algum ato solene, entende-se, que por baixo desta máscara de cera que todos me veem, há uma vontade inflexível - uma estátua de ferro. Dize-me há muita gente tua conhecida que tenha afrontado mais obstáculos, que tenha começado e progredido na sua carreira com mais paciência, com mais tenacidade do que eu? - Mas isto é para ti que me conheces; para os outros é tudo muito natural: é muito natural que eu indo à Coimbra seja Bacharel, que eu sendo brasileiro esteja no Rio de Janeiro, e que enfim eu faça versos tendo nascido poeta: ó santa natureza! (CORRESPONDÊNCIA, 1964, p. 90-91)

O trecho também demonstra que Gonçalves Dias tinha claro que sua figura de poeta era uma construção, uma representação de identidade que de alguma forma moldava-se segundo o ambiente e as circunstâncias. Diz ele que apenas os amigos o conhecem verdadeiramente. É quase como se assumisse que a figura pública que apresentava fosse uma espécie de personagem de si mesmo. Para pensarmos sobre isso, consideramos importante a reflexão que Diana Klinger faz sobre autoficção. Segundo ela,

A autoficção participa da criação do mito do escritor, uma figura que se situa no interstício entre a “mentira” e a “confissão”. A noção do relato como criação da subjetividade, a partir de uma manifesta ambivalência a respeito de uma verdade prévia ao texto, permite pensar a autoficção como uma *performance* do autor. (KLINGER, 2008, p. 23-24. Itálico no original)

Nesse caso, como Kingler pontua, o conceito de performance nos permite ver um certo caráter teatralizado no processo de construção da imagem do autor. Na perspectiva da autora, haveria, então, certa diferenciação entre o sujeito escritor e a figura do autor, mas em nenhum dos casos haveria um sujeito pleno e originário, capaz de se refletir no texto sem máscara, ao contrário, tanto os textos – a escrita, quanto a atuação – a vida pública, são considerados por Klinger como faces complementares da produção do autor (KLINGER, 2008, p. 24). Ao pensarmos as “falas” de Gonçalves Dias nas cartas sob esses aspectos, estamos de acordo com a autora, até porque Gonçalves Dias, ao aparentemente assumir que havia muitas versões de si mesmo, parecia indicar que uma destas separações de identidade estava na esfera do autor-indivíduo. O Gonçalves Dias letrado, homem público era um, o amigo, outro.

Supostamente, ao menos ele parecia pensar assim, nas cartas ele mostra-se verdadeiro, real, sem máscaras. Mas para nós que analisamos essas narrativas sob o olhar da pesquisa histórica, com a distância do espaço e do tempo, não nos pode fugir de vista a noção de que nenhum documento pessoal pode nos fornecer a imagem da pessoa tal como ela foi. Sabemos o que ele quis mostrar, temos acesso ao que ele, de alguma forma, nos permitiu ter acesso ao deixar registrado. No nosso entender, o que podemos ver nesses documentos é quem Gonçalves Dias achava que era, ou melhor, como ele escolheu se apresentar a seus interlocutores.

“Nasci a 10 de agosto desse ano...”

Philippe Lejeune em seu *Pacto Autobiográfico* nos lembra que para um autobiógrafo é muito natural se perguntar “Quem sou eu?”, mas que para o leitor de uma autobiografia não é menos natural se perguntar *quem* diz “Quem sou eu?” (LEJEUNE, 2014, p. 22). Ao dizer isso, o que o autor nos propõe pensar é sobre as diferenças existentes entre aquele que diz que nasceu em tal dia – o autobiógrafo – e o bebê nascido naquele passado distante – o eu biografado – e nas muitas identidades que pode haver entre esses dois.

Ao analisarmos a nota autobiográfica escrita por Gonçalves Dias, somos levados a pensar em quem escrevia aquela nota, isto é, que Gonçalves Dias lembrava sua vida ao narrar-se para o outro, afinal,

como nos lembra Paul Eakin, uma narrativa, sobretudo uma narrativa autobiográfica, não é meramente algo que contamos, “ela é parte essencial de nossa percepção sobre aquilo que somos” (EAKIN, 2019, p. 09).

Na nota, escrita a pedido do francês Ferdinand Denis, Gonçalves Dias estabeleceu uma peculiar relação entre seu nascimento e o nascimento da pátria, na menção à consolidação do processo de independência política do Brasil. Escreveu ele:

As províncias do norte do Brasil foram as que mais tarde aderiram à independência do Império. Caxias, então chamada Aldeias Altas no Maranhão, foi a derradeira. A independência foi ali proclamada depois de uma luta sustentada com denodo por um bravo oficial português que ali se fizera forte. Isto teve lugar à (sic) 1º de Agosto de 1823. Nasci a 10 de Agosto desse ano. (DIAS *apud* MORAES, 1998, p. 153)

Arfuch (2013) nos lembra, a partir das preocupações de Aristóteles, de como tornar presente o que está ausente, ou seja, como trazer à lembrança o passado já vivido, que ao recordarmos, recordamos uma imagem e a afeição que acarreta essa imagem. Nesse sentido, podemos pensar que ao referir-se assim ao seu nascimento Gonçalves Dias buscava recordar de suas origens, seja pelo local em que nasceu, o Maranhão, seja pela correlação entre a Independência do Brasil e seu nascimento que ele marcadamente imprimia ao seu relato.

Dizer que nascera junto com a pátria era, nesse sentido, lembrar que de alguma forma era filho desse processo turbulento. O que a concisa nota não exprime, é que Gonçalves Dias não era só um brasileiro filho de um português com uma cafuza, ele era filho de um português que resistira à independência do Brasil, na província que mais tarde aderira ao projeto encabeçado pelo Rio de Janeiro. O poeta não nos diz na referida nota, mas após seu nascimento, e com a província já rendida ao projeto imperial, João Manuel Gonçalves Dias fugiu para Portugal onde se exilou por um tempo para evitar as punições por ter feito parte da resistência (Cf. PEREIRA, 1943). O pequeno Antonio, nascido em meio a toda essa turbulência política e social, somente conheceria o pai dois anos depois. Dessa forma, ainda que não declaradamente, ao narrar seu nascimento nestes termos, Gonçalves Dias parecia procurar estabelecer um sentido para aqueles fatos que tão decisivamente haviam marcado sua vida.

A biógrafa Lucia Miguel Pereira, considerou a nota autobiográfica do poeta

importantíssima, pelo que diz, e pelo que omite. Mais ainda pelo que omite do que pelo que diz. Com efeito, ligando o seu nascimento aos sucessos políticos, patenteia Gonçalves Dias que foi profundamente marcado por eles. Que o fato de nascer com a independência da sua província influiu no seu feitio, na direção que imprimiu à sua obra. Do contrário não mencionaria a coincidência nessa concisa informação, em que mais nada adiantou sobre a sua vida particular. (PEREIRA, 1943, p. 09)

De fato, a nota é concisa e lacunar no que diz respeito às informações pessoais. Afora a informação sobre a data e o local de nascimento o poeta menciona apenas os estudos. O pai mesmo só é lembrado em sua morte, que retardara a partida de Gonçalves Dias para Portugal. Na interpretação da biografia, nos silêncios sobre os aspectos mais íntimos de sua vida, Gonçalves Dias deixava transparecer a inquietação de seu lugar social, de sua posição de filho natural de uma mãe mestiça e um pai português que resistira à independência do Brasil. Era o silêncio revelador de um *estado d'alma* (PEREIRA, 1943, p. 09). Não nos interessa aqui aprofundar ou debater tal interpretação, embora possamos pensar que talvez sua condição de mestiço tenha pesado – positivamente, devemos dizer – para sua identificação como ícone da nacionalidade brasileira, afinal, o poeta que vai ser exaltado como grande poeta nacional, o autor da *Canção do exílio*, era o filho das três raças, e nesse sentido sintetizava em sua vida a constituição do brasileiro que havia sido apontada como o traço definidor de nossa identidade particular. De alguma maneira podemos dizer então que Gonçalves Dias decidira proclamar-se como brasileiro desde o nascimento, identificando-se ao Brasil cuja imagem ajudava a divulgar e (re)construir, num exercício onde o presente e o futuro pesavam decisivamente sobre a memória do passado. Ele *era brasileiro* desde o nascimento, mesmo que *ser brasileiro* naquele momento ainda fosse algo em construção. Dito de outro modo, poderíamos dizer que Gonçalves Dias escolheu apresentar-se como *o brasileiro nascido junto com o Brasil*.

Sabendo que a nota foi escrita em 1854, como nos informa o biógrafo Jomar Moraes (1998), ficamos sabendo que quem pontuava que nascera junto com a independência de seu país não era um jovem

Gonçalves Dias ainda desconhecido, procurando construir uma brilhante carreira literária, mas sim um homem cuja fama no cenário letrado já havia atravessado o oceano e consagrado o seu nome como o iniciador de nossa autêntica, e autóctone, literatura. Nesse sentido, o *quem*, da questão inicial de Lejeune, nos indica um homem cuja identidade já estava associada a um projeto literário vitorioso no sentido de consagrar seu nome entre os mais ilustres do cenário letrado do país.

Aliás, a nota, apesar de pouco informativa sobre sua vida pessoal, pontuando apenas os trabalhos mais destacados, não deixa de mencionar a fama de poeta precocemente reconhecido. Diz ele:

Fui para Caxias e publiquei ainda nesse ano [1845] algumas poesias que despertaram atenção. “É a imaginação de Lamartine com o estilo de Filinto Elísio”. Escrevia um crítico.

Fui para o Rio em 1846, em cujo ano apareceu o 1º volume de minhas poesias Primeiros Cantos. Algum tempo se passou sem que nenhum jornal falasse nesse volume, que apesar de todos os seus defeitos, ia causar uma espécie de revolução na poesia nacional. Depois acordaram todos ao mesmo tempo, e o autor dos Primeiros cantos se viu exaltado muito acima de seu merecimento. O mais conceituado dos escritores portugueses – Alexandre Herculano – falou desse volume com expressões bem lisonjeiras – e esse artigo causou muita impressão em Portugal e Brasil.

Mas já nesse tempo, o povo tinha adotado o poeta, repetindo e cantando em todos os ângulos do Brasil. (DIAS *apud* MORAES, 1998, p. 154)

Como nos lembra Joël Candau, “a memória, ao mesmo tempo em que nos modela também é por nós modelada” (CANDAU, 2011, p. 16). Ao lembrar sua vida para narrá-la a Ferdinand Denis Gonçalves Dias elencou os dados que considerou mais relevantes sobre si mesmo e sua vida pessoal não mereceu destaque. Era sua vida pública que merecia atenção. Nesse sentido, como dissemos, destacar a coincidência de seu nascimento era criar para a sua vida literária um significado particular, era dizer que sua vida e obra eram marcadas pela trajetória política de seu país, porque, ao que parece, ele havia assumido que essa coincidência era parte constitutiva de sua identidade pessoal e autoral. Reveladoramente, Eakin nos diz que “Quando se trata de nossas identidades, a narrativa não é simplesmente *sobre* o eu, mas sim, de maneira profunda, parte *constituente* do eu” (EAKIN,

2019, p. 18, itálico no original), e é essa narrativa constitutiva do eu que entendemos encontrar tanto na nota autobiográfica, quanto nas cartas mais íntimas de Gonçalves Dias.

Sem deixar de lado a sensação de incompletude que a nota transmite, dando-nos a sensação de que o poeta não chegou a terminá-la, entendemos que a narrativa de Gonçalves Dias parecia criar um relato estruturado dos fatos de sua vida que ele considerava significativos e formadores de sua identidade autoral. Estando destinada a um nome influente do cenário letrado mundial, tal como o era Ferdinand Denis, a nota autobiográfica de Dias tinha a função de exaltar os pontos mais destacados de sua carreira no mundo das letras, aqueles pelos quais o poeta gostaria de ser lembrado.

Nesse sentido entendemos que esta nota autobiográfica, embora curta, foi um dos recursos de construção de memória utilizados por Gonçalves Dias, num processo de construção de si que englobava também a preocupação com a edição de suas obras e seus registros epistolares, num exercício retórico que transformou uma realidade singular numa espécie de mito fundador de sua identidade de poeta nacional por excelência.

Processo esse que exprimia o desenrolar de seu projeto pessoal de *fazer brilhar* o seu nome, como havia confessado ser seu intento em carta ao amigo Teófilo: “Todo o meu empenho, digo-te muito em segredo e todo cheio de vergonha, é ser o Primeiro Poeta do Brasil, e, se houver tempo, o primeiro literato” (DIAS *apud* PEREIRA, 1943, p. 85). Quando dizemos que “fazer brilhar seu nome” era seu *projeto*, temos em mente a noção de projeto tal qual exposta por Gilberto Velho, na recuperação que o antropólogo faz do pensamento de Alfred Schutz, onde *projeto* é “a conduta organizada para atingir finalidades específicas” (VELHO, 1994, p. 40). Segundo essa noção, um projeto só pode se concretizar a partir das interações de um *campo de possibilidades*, que ainda segundo Velho, apresenta-se “como dimensão socio-cultural, espaço para formulação e implementação de *projetos*” (VELHO, 1994, p. 40). Dessa forma, o *projeto* de Gonçalves Dias deve ser entendido dentro de um contexto maior, que é o da consolidação do escritor no século XIX e o da “construção” da literatura brasileira⁶, e

6. Estamos falando em construção aqui tendo em mente que até o Romantismo a literatura brasileira é entendida como apêndice da literatura portuguesa, tendo em vista a relação colonial.

é na nessa contextualização que a fixação de sua memória e de sua obra adquirem importância, pois é a partir desse contexto que podemos pensar quais os *campos de possibilidades* que permitiram que seu *projeto* obtivesse êxito.

Nacional por excelência

Gonçalves Dias é o poeta nacional por excelência; ninguém lhe disputa na opulência da imaginação, no fino labor do verso, no conhecimento da natureza brasileira e dos costumes selvagens.

(ALENCAR, 1865, P. 95)

Não nos basta dizer que Gonçalves Dias foi consagrado como o iniciador de nossa verdadeira literatura, é preciso que entendamos o porquê. Que características lhe foram ressaltadas, afinal, para que ele merecesse esse lugar e o epíteto de poeta nacional por excelência, que lhe atribuiu José de Alencar em 1865. Lembremos que o bardo maranhense foi constantemente exaltado por inaugurar com seus *Primeiros Cantos*, uma nova fase da poesia brasileira, uma literatura genuinamente nacional. Não por acaso, Antonio Candido (1971) intitula o capítulo no qual analisa a obra do poeta, em seu *Formação da Literatura Brasileira*, como “Gonçalves Dias consolida o Romantismo” dando o tom da crítica a esse respeito. Mas por que essa identificação? Por que os versos do poeta destacavam aquilo que era preconizado como nosso: nossa natureza e nossos índios, enfim, nossa *cor local*.

Nas palavras de Ronald de Carvalho, “Foi elle, sem dúvida, a primeira voz definitiva da nossa poesia, aquelle que nos integrou na própria consciência nacional” (CARVALHO, 1937, p. 222), pois mostrara elevado grau de compreensão da nossa natureza e de seu papel na poesia (CARVALHO, 1937, p. 222). Consideração semelhante à apresentada por Fritz Ackermann, em obra originalmente de 1937:

Gonçalves Dias canta a alma do país e dos habitantes, criando desarte uma poesia propriamente nacional, espontânea, e não feita por ventura com a preocupação exclusiva de desempenhar-se de uma tarefa patriótica. (ACKERMANN, 1964, p. 113)

Fica patente, então, que o Gonçalves Dias exaltado como o poeta nacional por excelência, é, acima de tudo, o Gonçalves Dias das poesias indianistas. É o autor da *Canção do exílio*, de *I-Juca Pirama* e de *Marabá*. Mas ainda não são os versos indianistas, nem mesmo estes mais exaltados, que lhe justificam o epíteto. Ao contrário, antes de serem justificativos, seus versos são, em verdade, reflexo de uma condição pré-existente, que o tornara nacional: sua origem.

Ao contrário dos biógrafos, que se preocuparam em firmar a lembrança de que o poeta havia nascido junto com sua pátria, os críticos não se detiveram nesta coincidência peculiar⁷. A excepcionalidade e o diferencial do poeta estavam, segundo eles, em ter nascido no seio da natureza tropical, como filho das três raças que nos constituíram, embora verdade seja dita, entre essas raças, as lembradas pelos críticos são apenas a portuguesa e a indígena. Afrânio Coutinho, aliás, é expressivo em demarcar que sua mãe era “uma guajajara”, e que seu indianismo não era mitológico, mas real, dado que era “três vezes autêntico”: pelo sangue, pelo conhecimento direto dos índios com os quais conviveu e pelos estudos que realizou (COUTINHO, 1955, p. 672).

Para Olavo Bilac, que o chamou “advogado dos pobres índios” (BILAC, 1906, p. 08), em conferência proferida na Academia Brasileira de Letras em 2 de junho de 1901,

O amor da gente americana não era em Gonçalves Dias uma simples preocupação litteraria. Aquelle filho de europeu, educado na Europa, amante da velha litteratura portugueza, e cultor da suave língua que tanto devia servir, era arrastado para o estudo do povo selvagem por uma sympathia irresistível. (BILAC, 1906, p. 07)

Também a esse ponto voltou José Veríssimo ao comentar que Gonçalves Dias era em “nossas letras um dos raros exemplos da teoria da raça”, pois que “nele se reuniam as três de que se formou o nosso povo” (VERISSIMO, s.d., p. 97). Mas nenhum dos críticos nos parece ter sido mais enfático em ressaltar a origem do poeta como a característica maior de seu indianismo, que o alemão Ackermann. Para ele,

Atrás da figura desse velho venerador de Tupã esconde-se a pessoa do próprio poeta. assim como as outras *Poesias Americanas*, também

7. Na tese anteriormente mencionada analisamos detidamente a atuação dos biógrafos do poeta na construção e consolidação de sua memória.

“Deprecação”, somente podia ser escrita por um homem que não tivesse como simples preocupação literária o objeto de sua arte, que era a gente e a terra do Brasil. Impelido por irresistível simpatia, Gonçalves Dias tornou-se o porta-voz da raça a que estava ligado por laços de sangue. (ACKERMANN, 1964, p. 112)

Assim, ele foi considerado não apenas nosso maior poeta, mas o criador de uma nova categoria, a do nosso romantismo indianista, ou indianismo literário. Sua *Canção do exílio* tornou-se uma espécie de categoria independente e segue até hoje sendo repetida e parafraseada, dando ecos a um projeto de identidade nacional, que mesmo que não percebamos, segue sendo constantemente ressignificado. Para críticos como Nogueira da Silva, parte do motivo da consagração do poeta se deve ao fato de que ele iniciou com suas obras uma nova literatura, uma literatura genuinamente brasileira, que daquele momento em diante, serviria de exemplo a todos que buscassem trilhar o caminho das letras no Brasil (SILVA, s.d., p. 11).

Por trás da exaltação e celebração de suas *Poesias Americanas*, estava, em verdade, a lembrança de que ele era filho das três raças e, como tal, tinha ao mesmo tempo um direito e um dever de cantar a sua terra e a sua gente, fundando uma literatura verdadeiramente nacional. É com base em sua origem e as obras que a celebram, mais do que tudo, que ele é incorporado definitivamente ao nosso patrimônio cultural. Isso se deu, em nosso entender, porque a identidade autoral de Gonçalves Dias que encontrava terreno fértil para ser celebrada era a de poeta lírico, de cantor dos índios.

Seja como for, entendemos que, tal como os biógrafos e mesmo como os esforços pessoais do próprio poeta, a fixação de seu nome e de sua obra em nossa memória cultural foi um desdobramento dos juízos emitidos pelos seus críticos desde o momento imediato a publicação de sua primeira obra. Exaltá-lo significou, em grande medida, a possibilidade de garantir que tínhamos uma literatura genuinamente nossa e que essa literatura, uma vez que também recebia a consagração estrangeira, nos permitia figurar no conjunto das “grandes” nações. Consagrar Gonçalves Dias foi de algum modo, um mecanismo de consagração do *ser brasileiro*. Simbolicamente os títulos de suas obras pareceram contribuir para esta consagração, afinal, a Gonçalves Dias não coube escrever os *Suspiros*, ou qualquer outro título mais elaborado, mas simplesmente os nossos *Cantos*.

Referências

- ACKERMANN, F. *A obra poética de Antônio Gonçalves Dias*. Tradução de Egon Schaden. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura/Comissão de Literatura, 1964.
- ALENCAR, J. “Carta ao Dr. Jaguaribe”. In: *Iracema: lenda do Ceará*. Rio de Janeiro: Typ. De Vianna & Filhos, 1865. Disponível em: <digital.bbm.usp/bitstream/bbm/4660/1/001783_COMPLETO.pdf>. Acesso em: 5 mai. 2021.
- ARFUCH, L. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.
- ARFUCH, L. *Memoria y autobiografía*. Exploraciones en los limites. Buenos Aires: Fondo de Cultura Economica, 2013.
- BAPTISTA, A. B. *A formação do nome – Duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.
- BILAC, O. *Conferencias litterarias*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1906. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4023>. Acesso em: 31 out. 2019.
- CANDAU, J. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.
- CÂNDIDO, A. *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*. 2º volume (1836-1880). São Paulo: Martins, 1971. (4ª ed.).
- CARVALHO, R. de. *Pequena história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: F Briguiet & C, Editores, 1937. 6ª ed. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4366>. Acesso em: 31 out. 2019.
- CORRESPONDÊNCIA ativa de Gonçalves Dias. *Anais da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro, v.84, 1964. (impressão de 1971).
- COUTINHO, A. *A literatura no Brasil*. Vol. I. Tomo 2. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana S. A., 1955.
- EAKIN, P. J. *Vivendo autobiograficamente: a construção de nossa identidade narrativa*. Tradução Ricardo Santhiago. São Paulo (SP): Letra e Voz, 2019.
- FARIA, A. C. “*O santo comércio da amizade*”: política, literatura e sociabilidade na trajetória de Gonçalves Dias. Dissertação (mestrado). Orientadora: Marcia de Almeida Gonçalves. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. 2011.
- FOUCAULT, M. O que é um autor? Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. In: “*O que é um autor?, de Michel Foucault: duas traduções*

- para o português”. Organizadora Sônia Queiroz. Belo Horizonte: FALE/UFMG – VIVA VOZ, 2011.
- KLINGER, D. Escrita de si como performance. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 12, 2008. Disponível em: <<https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/178/181>>. Acesso em: 8 set 2020.
- LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- MORAES, J. *Gonçalves Dias: vida e obra*. São Luís: Alumar, 1998.
- PERIE, E. “Literatura Brasileira: seus elementos constitutivos”. In: *Na aurora da literatura brasileira: olhares portugueses e estrangeiros sobre o cânone literário nacional em formação (1805-1855)*. Organização Roberto Acízelo de Souza. Rio de Janeiro: Caetés, 2017. Disponível em: <<https://eduerj.com/?product=na-aurora-da-literatura-brasileira>>. Acesso em 21 maio de 2020.
- PEREIRA, L. M. *A vida de Gonçalves Dias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.
- SILVA, M. N. da. *Gonçalves Dias e Castro Alves*. Rio de Janeiro: Editora A Noite, sd.
- SOARES, M. “Typos Litterarios Contemporaneos. Gonçalves Dias – Cantos, vol. – Leipzig, 1857”. In: *Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal (RJ) – 1848 a 1868*. 1862. Domingo, 5 de janeiro de 1862. Edição 00005. Hemeroteca Digital. Disponível em: <memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=217280&pesq=macedo+soares&pagfis=19938>. Acesso em 4 jul. de 2021.
- VELHO, G. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- VERÍSSIMO, J. *A História da Literatura Brasileira*. Ministério da Cultura. Fundação Biblioteca Nacional. Departamento Nacional do Livro. S. d. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000116.pdf>>. Acesso em 5 mai. 2021.

Cartas de Françoise Ega a Carolina Maria de Jesus: correspondências narrativas que transitam entre popular e erudito

Maria Clara Machado (Sorbonne Nouvelle/UNB)¹

Introdução

O livro *Lettres a une noire*, de Françoise Ega, foi publicado postumamente na França em 1978 e lançado em português brasileiro em 2021 sob o título *Cartas a uma negra*. Composto de supostas cartas destinadas à autora brasileira Carolina Maria de Jesus, o livro nunca foi lido pela brasileira, mas dialoga literariamente com suas narrativas. No tocante a correspondências formais, exploro ao longo desse artigo como os textos das duas autoras transitam entre vários gêneros, e, quanto ao ineditismo do conteúdo, analiso como as narrativas são originais para a época em que as duas autoras escreveram: as décadas de 1950 e 1960.

Cartas a uma negra, apesar de apresentar, na minha leitura, inovação estética e temática, foi pouco reconhecido pelo mundo das Letras francesas, para além de seu caráter de testemunho documental. Também não era, até muito recentemente, conhecido por estudiosos de Carolina Maria de Jesus na França ou Brasil. Neste artigo, busco fazer justiça aos papéis inovadores e originais dessas autoras, ao comparar a escrita de Françoise Ega em *Cartas a uma negra* com a de Carolina Maria de Jesus em *Quarto de despejo*. Este último foi publicado no Brasil em 1960 com grande sucesso e na França, em 1962, sob o título *Le dépôt-voir*. Os livros analisados são as narrativas de estreia de Ega e Jesus e revelam uma tensão entre popular-erudito, ou uma movimento entre saber formal e experiência cotidiana.

Na época em que li o *Cartas*² pela primeira vez, em 2017, um texto ainda totalmente desconhecido da crítica brasileira, intrigou-me

1. Mestre em Língua e literaturas dos países lusófonos pela Paris Sorbonne; doutoranda em Estudos do mundo Lusófono pela Sorbonne Nouvelle e em Literatura pela Universidade de Brasília. É jornalista, tradutora e mãe. Escritora nas horas nunca vagas.
2. Para simplificação, farei referência, daqui para frente, ao livro *Cartas a uma negra* apenas como *Cartas*.

o fato de Ega não ser conhecida fora dos círculos dos departamentos acadêmicos da Sociologia, muito em função, na minha avaliação, de o livro ser tratado como testemunho social, documento, e não como uma narrativa literária. O texto do prefacista da edição original em francês oferece indício importante desse tratamento, ao indicar logo no início de seu texto que “trata-se evidentemente de um testemunho” (MONNEROT *in* Ega, 1978, p.5). Ainda que revele não ter condições de analisar literariamente o texto, o prefacista das *Cartas* não se furta a caracterizá-las depressa demais como “testemunho” não literário.

Na recente edição brasileira, o livro é qualificado dentro de linha semelhante, como “documento literário”. No entanto, no próprio posfácio da edição da Todavia, em texto que divido com o colega e tradutor Vinicius Carneiro, procuramos deixar claro esse impasse: “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” (CARNEIRO; MACHADO *in* Ega, 2020, p.212). É relevante evocar este trecho para tratarmos dessa tendência, ou dificuldade, em classificar o texto da autora, que se repete também, como sabemos, quando se trata da obra de Carolina Maria de Jesus, tratada inúmeras vezes dessa forma.

Dessa forma, importa recuperar também o texto de abertura do QD³, à primeira edição de 1960, da Francisco Alves, preparado por Audálio Dantas, jornalista que selecionou e editou os textos manuscritos de Carolina Maria de Jesus para transformá-los no livro. Ele o classifica como “grito de protesto” e “documento grande de angústia” (DANTAS *in* “apresentação”; JESUS, 1960). Assim como Monnerot, rejeita para si mesmo a classificação de crítico literário e seus esforços se concentram em atestar a “verdade” da autoria do livro apresentado no texto do prefácio (que prefere chamar de “apresentação”).

Quer dizer, no caso de Ega, embora o posfácio da edição brasileira, de 2021, esteja abertamente criticando esse tipo de limitação categórica, a orelha do livro o classifica como documento, algo próximo do testemunho. Embora acrescentem o adjetivo “literário”, para tentar talvez reunir numa só categoria o documento e o literário, a classificação ainda assim parece limitadora.

Pensando na movência, expressão que Conceição Evaristo e Vera Eunice de Jesus (*in* JESUS, 2021, p.10) usam para tratar da literatura

3. Da mesma maneira, identificarei o *Quarto de despejo* como QD.

de Carolina Maria de Jesus e que serve neste contexto para Françoise Ega, podemos investigar um pouco os gêneros pelos quais *Cartas* e o *Quarto de despejo* transitam, bem como as inovações que instauraram ao assumir uma linguagem que navega entre popular e erudito. A fim de lançar provocações a essas classificações restritas das *Cartas*, categorizo-as como romance epistolar, ao mesmo tempo em que proponho vislumbrarmos o *QD* como ensaio diarístico. Busco a seguir explicar os motivos por que escolhi essas vias de classificação.

Cartas que transitam entre gêneros

Cartas é dividido em capítulos, são 18 no total, que contam a história de uma mãe de cinco filhos, mulher negra de origem martinicana, que mora em Marselha e trabalha como faxineira. Ela conta como começou a trabalhar, como tenta conseguir emprego na sua área de formação – ela era estenotipista, mas só consegue se empregar como faxineira, com exceção de poucos bicos como vendedora e secretária. A narradora descreve os dias, há momentos de angústia, outros de clímax que imprimem, a meu ler, um ritmo romanesco à narrativa.

Isso ocorre, por exemplo, quando Mamega (apelido da narradora) resolve tirar satisfação com a patroa de uma colega, Yolande, antilhana que trabalhava em Marselha como faxineira, em regime análogo ao de escravidão, na casa de uma família branca. Acompanhamos ao longo das páginas a revolta da narradora em face da situação que se repete com muitas mulheres conterrâneas, a suspeita do que Yolande trabalhava em condições precárias e de que estava doente, a descoberta dos maus-tratos até o confronto de Mamega com a patroa branca:

Carolina, minha velha amiga, encontrei a patroa da Yolande, uma ruiva salpicada de pontinhos de chocolate, uma verdadeira onça-pintada! Fui logo dizendo: — Senhora, vim buscar a Yolande para levá-la a um médico; me passe a inscrição dela no sistema de seguridade social. Ela respondeu: — Está em andamento! Mas posso chamar o médico da minha família. — Não, o médico que ela escolher! Ela não pode viver com setenta francos por mês; ela tem dois filhos que estão morrendo de fome lá de onde ela veio. Vai ser assim ainda por muito tempo? A inspeção do trabalho vale para ela também, a senhora sabe disso! (EGA, 2020, p.13-14)

Em outro momento, Mamega procura ajuda hospitalar para um de seus filhos, paralisado por alguma moléstia que lhe fazia contrair involuntariamente os músculos da face, e compartilhamos com a mãe da angústia de não saber da gravidade do que estava acontecendo com seu filho, ao mesmo tempo em que busca sem sucesso conseguir atendimento rápido para o menino: “Peguei meu filho, que felizmente não havia sido hospitalizado, e pulei para dentro de um táxi. A faculdade triste e deserta durante as férias era desoladora. Perguntava a mim mesma em qual porta entrar no grande hall. Havia muitas, e todas eram iguais.” (EGA, 2020, p.21). Estes são apenas dois exemplos entre diversos outros episódios em que a narradora nos mergulha na trajetória vária e complexa da protagonista, uma faxineira antilhana fazendo o melhor que podia para ter uma vida digna junto à família numa metrópole do sul da França.

Ao longo da história, ela narra igualmente sobre o projeto de livro que estava escrevendo paralelamente às *Cartas*, assim como a busca por uma editora. Se Carolina Maria de Jesus contou com a ajuda, mas também com a intervenção do jornalista Audálio Dantas para conseguir publicar, Ega conta das tentativas frustradas para publicar seu manuscrito que, afinal, viria a lume mais de uma década mais tarde por iniciativa dos filhos após a morte da mãe. Essas trajetórias evidenciam as dificuldades e vulnerabilidades das autoras que estavam à margem do que Pierre Bourdieu denomina de “campo de poder”:

O campo do poder é o espaço das relações de força entre agentes ou instituições que têm em comum possuir o capital necessário para ocupar posições dominantes nos diferentes campos (econômico ou cultural, especialmente). Ele é o lugar de lutas entre detentores de poderes (ou de espécies de capital) diferentes”. (BOURDIEU, 1996, p. 244)

O autor explica que a profissão de escritor é “uma das menos codificadas que existem”, mal definida e mal remunerada, em que os profissionais em geral precisam de um outro emprego que lhes assegure estabilidade financeira. No entanto, escritores de classes mais privilegiadas podem assumir funções que lhes permitem se valer de certos “proveitos subjetivos” ao exercer atividades relacionadas ao ofício de escritor, como revisor, editor, jornalista, “ali onde circulam as informações que fazem parte da competência específica do escritor e do artista, onde se estabelecem as relações [...] para chegar às

publicações, e onde se conquistam, por vezes, as posições de poder específico” (BOURDIEU, 1996:257). Essas condições valem perfeitamente para o escritor francês ou brasileiro de classes médias, mas se revela quase inalcançável para as autoras negras em análise. Ao abordar essas questões a partir da perspectiva da escritora na encruzilhada de várias rotas de marginalização, Ega cria também um “meta romance”, conforme a pesquisadora Vanessa Massoni apontou durante sua intervenção no congresso da Abralic de 2021, na medida em que essa narrativa reflete sobre o escrever.

A narrativa expõe as dificuldades de ser mãe trabalhadora, mulher negra, antilhana e escritora, revelando para a leitora e o leitor os bastidores do mundo da escrita, compostos quase sempre de portas fechadas para essa autora-narradora; além do universo da edição e da publicação para pessoas que estão tradicionalmente fora do espaço canônico do fazer literário. Ao mesmo tempo, sabemos que o livro pode ser lido como carta, à medida que a autora, desde a abertura, nomeia sua destinatária logo no início do texto, Carolina Maria de Jesus, e oferece a marcação das datas. A narradora também se refere à destinatária na segunda pessoa, em discurso direto, à maneira da escrita epistolar, seja por meio do prenome “Carolina”, seja por algum tratamento carinhoso como “minha irmã”. Mas, diferente da correspondência epistolar tradicional, não há assinatura ao final de cada suposta carta, e não há sobretudo resposta.

De modo que a remetente constrói literariamente uma destinatária, que, a seu turno, existe empiricamente fora do texto, é contemporânea da autora Françoise Ega, embora sequer leia ou saiba da existência das cartas. No entanto, para a economia narrativa, é como se a destinatária participasse da conversa, pois é quase como se ela fosse uma presença espectral de uma pessoa viva, com a qual a narradora se identifica intimamente e dialoga. Mas, como essa conversa não é de fato um diálogo, trata-se de um monólogo, como na escrita do diário, podemos recorrer à escrita diarística para acessá-la. Assim, temos as entradas de datas e o narrar dos dias, além de uma destinatária ausente que, no entanto, se reatualiza a cada leitura, incorporada, afinal, pelos leitores das *Cartas*. Quer dizer, a narrativa transita entre gêneros como o romance, a escrita diarística e a epistolografia. Essa fluidez, hoje mais comum nas narrativas contemporâneas, pode ser vista como um aspecto inovador da estética narrativa de Ega, na medida em que a autora se move por esses gêneros e permite, assim,

o uso de várias chaves de leitura, colocando em questão, inclusive, a categorização que o processo de edição do próprio livro faz dele.

Na edição francesa, o subtítulo “*récit antillais*” marca a denominação narrativa. O título *Lettres à une noire* remete ao epistolar, ao diálogo escrito, mas que aqui, como vimos, é em parte ficcionalizado. Então, as fronteiras entre esses gêneros se tornam muito porosas, o que nos abre a possibilidade de classificá-lo como romance epistolar. Embora essa categoria também não dê conta de abarcar todas as particularidades formais da narrativa, ela desafia de certa medida a repetida categorização de “documento” que, da maneira utilizada, parece limitar o escopo e as possibilidades de leitura do texto. De toda forma, tanto a escrita epistolar como a diarística encontram-se no âmbito das escritas pessoais.

Já em *QD*, mesmo tendo o livro sofrido edições com a retirada de muitos trechos, além do registro regular dos dias da narradora e de seus três filhos a partir de entradas datadas típicas da escrita diarística, a narradora desenvolve uma visão política de mundo, com análises do contexto político e social que lhe atinge e que recai notadamente sobre as populações pobres e negras. De modo que é característica de sua escrita autobiográfica, presente não apenas no *QD* (conferir Machado, 2021, o artigo Rita), ser atravessada e composta pela veia ensaística da autora-narradora. O ensaio, de acordo com Jean Starobinski (2011, p.13-14), apresenta “uma renovação de perspectivas” é “in subordinado”, “imprevisível”, “perigosamente pessoal” e “sua estética é a da miscelânea”, alternando exame da realidade e “poesia”.

Dentro dessa perspectiva, o texto de Jesus no *QD*, se apresenta por meio de trechos em prosa poética, quadrinhas, provérbios, versos. Quanto ao conteúdo, Jesus tanto aborda o cotidiano da mãe solo quanto a realidade expandida da vida da mulher trabalhadora atravessada por questões de classe, gênero e raça, conforme a passagem abaixo ilustra:

Parei na banca de jornaes. Li que uma senhora e três filho havia suicidado por encontrar dificuldade de viver. (...) A mulher que suicidou-se não tinha alma de favelado, que quando tem fome recorre ao lixo, cata verduras nas feiras, pedem esmola e assim vão vivendo. (...) Pobre mulher! Quem sabe se de há muito ela vem pensando em eliminar-se, porque as mães tem muito dó dos filhos. Mas é uma vergonha para uma nação. Uma pessoa matar-se porque passa fome.

E a pior coisa para uma mãe é ouvir esta sinfonia: “— Mamãe eu quero pão! Mamãe, eu estou com fome!”. (JESUS, 1993, p. 142-143)

Em outro momento, sobre as dificuldades das pessoas negras, ela diz: “Quando puis a comida o João sorriu. Comeram e não aludiram a cor negra do feijão. Porque negra é a nossa vida. Negro é tudo que nos rodeia” (JESUS, 1993, p. 80). Profundamente pessoal e poética, sua narrativa, revelava já em 1960, ano de lançamento do *QD*, uma voz inovadora e tão “insubordinada” que encontrou dificuldades de novos trânsitos e publicações durante o regime militar (1964-85) que se seguiu. A novidade formal que Carolina Maria de Jesus e também Françoise Ega representam e apresentam estão estreitamente relacionadas à escrita autobiográfica por mulheres que são a um só tempo mães, trabalhadoras e negras.

Inscrever-se em palavras

Lembro que Foucault (1992) chama de escrita pessoal o hábito de narrativizar o conhecimento como estratégia de construção de um sujeito racional. O que significaria usar a escrita autobiográfica para pensar sobre si mesmo como ser agente no mundo. E a racionalização do mundo, assim como a escrita de si, pelas autoras que evocamos, na década de 1960, não era muito comum nem na literatura caribenha de expressão francesa e nem na literatura brasileira da época.

Autoras antilhanas de expressão francesa, como Maryse Condé e Simone Schwarz Bart, despontam uma geração depois de Françoise Ega. Antes dela, os expoentes da literatura francófona caribenha normalmente lembrados são homens como Aimé Césaire ou Édouard Glissant. Já na literatura brasileira, Carolina Maria de Jesus é contemporânea da geração de 1945, da qual autores como João Guimarães Rosa e Clarice Lispector, entre outros, são lembrados, muito pela inovação formal que apresentaram. Jesus, no entanto, não está comumente associada como parte desse grupo de pessoas brancas de classes médias. Ela esteve à margem dessas classificações, embora tenha apresentado diversas inovações em termos de forma e conteúdo, lidas, muitas vezes, como inabilidades.

Apesar disso, tanto a narrativa de Françoise Ega, como de Carolina Maria de Jesus desbravam, cada qual em seu contexto específico,

espaço para a publicação de perspectivas de mulheres negras pobres, geralmente excluídas dos processos intelectuais que pretendem pensar o mundo, mas também senti-lo. Seus textos foram, portanto, tratados como testemunhos no sentido mais excludente do termo, aquele que reduz a qualidade das narrativas a realidades estritamente particulares, que não poderiam ser apreciadas como vislumbres da universalidade humana, traço reservado à literatura canônica.

O acesso à alfabetização

Convém notar que não era comum ser moça alfabetizada no Brasil do final das primeiras décadas do século XX. O analfabetismo no primeiro quarto do século XX era de 61,2% em 1940 no Brasil (FERRARO, *op.cit.*), atingindo sobretudo as camadas mais fragilizadas da sociedade, como as mulheres e os negros. Em 1940, por exemplo, as informações do censo revelam que, enquanto a taxa geral de analfabetismo era de 61,2%, entre os brancos ela atingia 52%, sendo expressivamente mais alta entre os negros: 82% (ROSENBERG; PIZA, 1995/96, p. 117). Assim, podemos inferir com segurança que a escrita não era prática corrente ao final do século XIX ou nas primeiras décadas do século XX entre as pessoas negras no Brasil.

A taxa de alfabetismo na França em 1950 era bem mais alta que no Brasil, cerca de 80%, mas é muito difícil encontrar dados específicos sobre a alfabetização na Martinica antes da década de 1980. A França, inclusive, foi o último país ocidental a reconhecer o problema do analfabetismo funcional no mundo ocidental (FREYNET, 1997, p. 230). Pelo romance memorialístico *Le temps de madras* (1966), em que Ega narra sua infância, sabemos que ela recebeu muito mais anos de educação formal que Carolina Maria de Jesus. Ela cursou toda a educação básica na Martinica e partiu para a França com um diploma técnico durante a Primeira Guerra mundial. Já Carolina de Jesus frequentou a escola por apenas dois anos.

No entanto, nas *Cartas*, Ega revela como a sua formação não a favoreceu no mercado de trabalho da Marselha nos anos 1960 justamente por ser mulher negra. Por conta de uma política francesa de incentivo à migração de trabalhadores dos então territórios franceses ultramarinos (como Martinica, Guadalupe e Reunião), que Ega chama em seu livro de “novo tráfico de escravos”, ocorrida entre as

décadas de 1950 e 1970, muitas mulheres negras desses territórios foram recrutadas para trabalharem em serviços domésticos, especialmente nas regiões de Marselha, Côte d'Azur e Paris. Elas eram admitidas como serviçais, mas muito dificilmente em postos de trabalho que exigissem qualquer formação técnica. De forma semelhante, à mulher negra brasileira também foram atribuídos (e ainda é assim) os postos de trabalho mais precários, como a passagem a seguir evidência: “Eu escrevia peças e apresentava aos diretores de circos. Eles respondia-me: —É pena você ser preta” (JESUS, 1993, p. 247).

A vida da mulher negra como tema

Dentro desse contexto, a experiência da mulher negra, tanto na Martinica francesa quanto no Brasil, tinha pouco ou quase nenhum lugar no mundo das Letras. É revelador para essa discussão levar em conta a fala de Jeferson Tenório, por ocasião de sua participação no 53º Festival de inverno da UFMG, em 2021, quando o autor comenta sobre o seu processo criativo: “eu entendi que minha história enquanto pessoa negra poderia servir de material ficcional”. Parece uma conclusão simples, mas, quando pensamos na tradição literária ocidental à qual as literaturas brasileira e caribenha se filiaram quase que exclusivamente por longo tempo, percebe-se logo que não é tão simples assim.

As narrativas de Françoise Ega e Carolina Maria de Jesus se nutrem dessas experiências comuns do mundo do trabalho das periferias do capitalismo, sobretudo das mulheres negras e mães trabalhadoras, como preparar as refeições das crianças, lavar louças, carregar água descascar legumes, recolher material reciclado para o trabalho. No QD, a narradora registra, quase em toda nova entrada, suas atividades, como em: “Deixei o leito às 4 horas. Lavei as louças e fui carregar água” (JESUS, 1993, p.378), ou quando diz que “Lavei as louças e varri o barraco. Depois fui deitar. Escrevi um pouco” (JESUS, 1993, p. 272). Eu outra passagem, ela narra: “Li um conto. Quando iniciei outro, surgiu os filhos pedindo pão” (JESUS, 1993, p.21). Também Mamega narra seus inúmeros afazeres, em meio ao cotidiano de escrita, como em:

Um cavalheiro, impecavelmente vestido, com uma esplêndida indumentária de verão, veio me visitar. Fiquei surpresa quando ele anunciou que era o agente literário da Rue Saint-Sulpice. Ele estava

de passagem por Marselha e veio me ver por curiosidade. Já eu, descascava batatas, os meninos queriam comer batata frita, e bastante, diziam. Com uma mão, abri a porta, segurando firme uma batata com a outra. Ele parecia surpreso quando lhe disse que a escritora que estava procurando era eu mesma. (EGA, 2020, p.174)

São experiências que, ao longo da história literária, foram consideradas pouco importantes ou limitadas demais até mesmo por Virginia Woolf. No texto “Women and Fiction” (1929), a autora conclui que “experiência exerce enorme influência sobre a ficção” (WOOLF, 2015, p.79), citando autores homens cujas obras só teriam sido possíveis por existências praticamente inacessíveis mesmo às mulheres inglesas brancas da época, como participar de guerras, viagens, política ou negócios

No caso da mulher escritora negra, mãe trabalhadora, a autora brasileira e negra Dalva Maria de Souza resume o sentimento de falta de identificação já evocado por outras autoras como Toni Morrison e Bel hooks. Dalva diz em seu livro “Para diminuir a febre de sentir” que: “também me entedio com uma literatura de grandes feitos, de grandes personagens salvando o mundo. Sinto falta de uma escrita com cheiro de alho, de sabão em pó, de água sanitária e de amaciante[...] é aqui na mesa da cozinha que vou juntando os ingredientes da minha escrita” (SOUSA, 2020, p. 56). Dentro desse contexto, quando as mulheres trabalhadoras começam a escrever suas histórias e publicá-las, é possível vislumbrar suas vidas cotidianas que servem, como disse Tenório, de matéria ficcional. De modo que as representações das classes trabalhadoras ganham em diversidade e complexidade.

Mas, para além de usarem suas experiências de mães trabalhadoras como tema literário, os trechos acima evidenciam como essas mulheres testemunham muito além de seu cotidiano particular, mas também colocam em questão o fazer literário, criando um meta-diário, ou meta-romance, capaz de refletir sobre o direito e o acesso à literatura, ultrapassando fronteiras e alcançando o universo das mulheres trabalhadoras negras. Elas contam sobre as dificuldades de escrever, sobre o acesso ao mundo da edição, sobre publicar e, nesse movimento, se permitem refletir igualmente sobre esse trânsito entre “a alta” literatura e a literatura popular.

Assim, Jesus parodia com muita ironia Casemiro de Abreu, atualizando o poema para sua própria realidade: “E eu pensei no Casemiro de Abreu, que disse: ‘Ri criança. A vida é bela’. Só se a vida era

boa naquele tempo. Porque agora a época esta apropriada para dizer: ‘Chora criança. A vida é amarga’” (JESUS, 1993, p.64). Também Ega pensa sobre escrever a partir de sua realidade particular, de uma mãe comum como tantas mulheres, quando precisa trabalhar de madrugada para produzir arte:

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, 2020, p.77, negrito meu)

Os trechos podem nos remeter ainda ao que E.P. Thompson (2002, p.33), no artigo “Educação e Experiência”, classifica de “tensão” entre educação, o saber considerado culto ou erudito aprendido na escola, e o saber popular, que ele chama de experiência e revela que essa “tensão se expressa no próprio meio de instrução, a linguagem”.

Assim, podemos enumerar exemplos no texto de Carolina de Jesus em que ela busca utilizar termos pouco recorrentes na linguagem oral ou mesmo escrita, como “abluir”, “aleitar” ou “astro-rei” além de referências a poetas e escritores, sobretudo românticos, como Casimiro de Abreu ou Olavo Bilac numa busca pelo domínio da língua e da literatura consideradas “cultas”. Essa tensão erudito-popular se expressa também na forma do texto, que, como vimos, também transita por gêneros distintos.

Conclusão

Tanto Ega quanto Jesus eram profundamente conscientes de seus lugares sociais e viveram essa tensão na escrita e no cotidiano, por serem consideradas estranhas ou inadequadas pelos seus pares nos meios em que transitavam. Elas sabiam das dificuldades de mulheres negras trabalhadoras em escrever, publicar, da ousadia que isso representava e refletiram sobre a questão em seus livros, num tempo em que raríssimas são as narrativas de mulheres, especialmente negras, que trazem à tona essa discussão no âmbito da literatura. Inovaram na forma dos textos, transitando entre gêneros, experimentando a escrita com liberdade, e no conteúdo ao descortinar temas

novos. A escritora Sandra Cisneros resume, na década de 1980, bem o movimento que Ega, Jesus e tantas outras mulheres fora do padrão da “alta literatura” empreendem ao escrever:

Ela [a escritora] quer escrever histórias que ignorem as fronteiras entre os gêneros, entre o escrito e o falado, entre literatura erudita e rimas de criança [...] É verdade, ela quer que os escritores que ela admira respeitem o trabalho dela, mas também quer que as pessoas que normalmente não leem livros gostem dessas histórias”. (CISNEROS, 2020, p.15)

De fato, essas histórias, feitas a partir da matéria comum dos dias, combinadas a reflexões sobre o fazer literário e sobre a literatura são reveladoras dessa movência ou intercâmbio entre o popular e o erudito. Além disso, são reveladoras de novas temáticas que colocam em questão nossas percepções sobre escrita, tencionando a crítica e os estudos literários a formarmos ideias novas capazes de compreender em maior profundidade outros mundos, assim como o impacto das estruturas sociais vigentes sobre o corpo e a palavra dos que não se beneficiam delas.

Referências

- BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CISNEIROS, S. *A casa na rua Mango*. Trad. Natália Borges Polesso. Porto Alegre: Editora Dublinense, 2020.
- EGA, F. *Le temps des madras. Récit de la Martinique*. 2ª ed. Paris: Harmattan, 1989.
- EGA, F. *Lettres à une noire: récit antillais*. Harmattan. Paris, 1978.
- EGA, F. *Cartas a uma negra*. Trad. de Vinícius Carneiro e Mathide Moaty. Todavia, 2020.
- FOUCAULT, M. A escrita de si. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992. p. 129-160.
- FREYNET, P. The struggle against l'illettrisme in France. *Journal of Adolescent & Adult Literacy*; Nov 1997; 41, 3; ProQuest, pg. 230.
- JESUS, C. M. *Quarto de despejo - diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 1993.

- JESUS, C. M. *Casa de Alvenaria*. Vol. 1. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- LEJEUNE, P. *Le Pacte Autobiographique*. Paris : Seuil, 1996.
- MACHADO, M. C. Narrativas autobiográficas de mulheres: notas sobre figurações desalienadoras do passado. RITA [online], n°14, setembro 2021.
- THOMPSON, E. P. *Os Românticos. A Inglaterra na era revolucionária*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2002.
- SOARES, D. M. *Para diminuir a febre de sentir*. Coleção 1: A voz da ancestralidade. Belo Horizonte: Editora popular Venas abiertas, 2020.
- STAROBINSKI, J. É possível definir o ensaio? *Remate de Malês – Revista de teoria e história literária da Unicamp*. Trad. de Bruna Torlay, Campinas-SP, Jan./Dez. 2011, pp. 13-24.
- TENÓRIO, J. *Literatura, raça e representação*. 53º Festival de Inverno da UFMG, Cultura UFMG, 28 de julho de 2021.
- WOOLF, V. Women and Fiction. *Granite and Rainbow*. Forgotten Books, London, 2015.

Sob o olhar nativo: eventos históricos nos relatos de vida indígena de Davi Kopenawa, Rigoberta Menchú e Lee Maracle

Juliana Almeida Salles (UFRJ)¹

A narrativa de vida, termo guarda-chuva para inúmeros gêneros e subgêneros literários, trata das histórias relacionadas à existência de um indivíduo (tradicionalmente do sexo masculino, branco e de classe social alta) (cf. SMITH & WATSON, 2010). Nesses textos, é impossível dissociar acontecimentos históricos e suas consequências da(s) vida(s) em questão. Neste artigo, busco lidar com um tipo específico de narrativa de vida: o relato de vida indígena (cf. SALLES, 2020); e apontar algumas das referências históricas que permeiam os relatos de Davi Kopenawa, Rigoberta Menchú e Lee Maracle.

O gênero relato de vida indígena, por vezes, não só subverte a estrutura de poder tradicionalmente conhecida nas narrativas de vida escritas em colaboração, mas também lida com a vida de indivíduos indígenas – cujas influências culturais são extremamente importantes para conceber sua “individualidade”. Basicamente, o relato de vida indígena é uma narrativa autodiegética marcada pela dinâmica modelo-redator, ou seja, o modelo seria o sujeito necessariamente indígena que fala e conta sobre sua “própria” vida, enquanto o redator seria o sujeito não-indígena que grava, transcreve, edita e publica a fala inicial do modelo ao fim de um processo de transformação.

Para trabalhar com este gênero, utilizei como base teórica o francês Philippe Lejeune – essencial para nomear o relato de vida e trazer considerações sobre tal tipo de produção escrita – e as norte-americanas Sidonie Smith e Julia Watson – que trabalham de maneira minuciosa na análise de diferentes gêneros e subgêneros que provém do termo genérico “narrativa de vida”.

Com Lejeune, pude entender a dinâmica modelo-redator e suas especificidades. Para o francês, este tipo de escrita em colaboração deixaria transparecer a hierarquia entre modelos e redatores. Por ter se debruçado em narrativas que realçavam as experiências de trabalhadores explorados, de classes deprimidas, a teoria tecida

1. Graduada em Letras (UERJ), mestra em Literaturas de Língua Inglesa (UERJ) e doutora em Ciência da Literatura (UFRJ/CNPq).

por Philippe Lejeune me foi apenas parcialmente utilizada. Os povos indígenas, apesar de frequentemente encontrarem-se explorados em seus ambientes de trabalho e, conseqüentemente, empobrecidos economicamente, trazem consigo valores culturais bastante específicos e diferentes daqueles que os brancos possuem. Por outro lado, Smith e Watson permitiram que a delimitação do relato de vida indígena se tornasse mais clara: as classificações de gênero descritas pelas autoras norte-americanas ajudaram-me a traçar paralelos entre os gêneros já consagrados (como a autobiografia, o testemunho ou a entrevista) e o que marcava especificamente o relato de vida indígena.

Por ater-me a sujeitos indígenas, acredito ser importante ressaltar que não há uma cultura indígena única, e sim múltiplas culturas, que podem ou não ter características em comum e se influenciam. Assim, concebermos uma obra narrativa que transita entre a oralidade do modelo indígena e a escrita feita pelo redator, como o relato de vida indígena, mostra a complexa heterogeneidade presente aqui. Acrescento também o fato de que o relato de vida indígena não seria uma produção literária indígena, e sim indigenista (cf. SALLES, 2020).

Janice Thiél afirma que as produções literárias híbridas que envolvem nativos podem ser divididas em três grupos: literatura indianista, indigenista e indígena. O primeiro grupo, para a autora brasileira, faz parte do movimento romântico e tem como objetivo construir uma identidade de nação (THIÉL, 2012, p. 44). Já a literatura indigenista – a que mais se aproxima dos relatos em questão neste artigo – são obras produzidas por não-indígenas, mas cuja temática é indígena (*ibidem*). E, finalmente, a literatura indígena seria aquela produzida por e sobre indígenas (*ibidem*).

Esta breve distinção entre os dois últimos tipos de produções literárias híbridas são, para Antonio Cornejo Polar, o ponto de partida para qualquer reflexão sobre esta espécie de literatura heterogênea (CORNEJO POLAR, 2000, p. 117). A recepção de uma literatura indigenista necessita de consciência crítica, de maneira que nós, leitores, entendamos que quem a produz não faz parte do universo a que se refere (*ibidem*). Apesar de alguns dos relatos de vida aqui analisados trazerem redatores bastante inseridos e familiarizados com a cultura nativa, ainda assim, temos sujeitos não-indígenas escrevendo sobre uma cultura alheia e os sujeitos nela inseridos.

Levando em consideração que a escrita é feita por um sujeito, enquanto as palavras que guiam esta escrita são provenientes de outro, em um primeiro momento, nos remeteria a um aspecto colaborativo na produção desta obra. Porém, em se tratando de um modelo indígena e de toda a carga cultural que traz características únicas à produção final do redator, podemos apontar sua heterogeneidade a partir de suas influências diversas (tanto culturais quanto formais).

O processo literário, ou seja, o contexto em que uma obra foi produzida, o texto que resultou desta produção, seu referente, sistema de distribuição e consumo, é necessário para podermos analisar uma obra como literatura homo ou heterogênea (cf. CORNEJO POLAR, 2000, p. 161). A homogeneidade, para Cornejo Polar, seria uma produção intracultural, na qual uma obra falaria de sua própria cultura para si mesma (p. 162), enquanto que a heterogeneidade traria a “[...] duplicidade ou pluralidade dos signos socioculturais do seu processo produtivo: trata-se, em síntese, de um processo que tem pelo menos um elemento não coincidente com a filiação dos outros, e que cria necessariamente uma zona de ambiguidade e conflito” (*ibidem*). O aspecto complexo destas obras literárias pode ser baseado em uma miríade de características, mas, aqui, me debruço em “[...] examinar os fatos que se geram quando a produção, o texto e seu consumo correspondem a um universo e o referente, a outro distinto e mesmo oposto” (*idem*, p. 164).

Um outro termo possível para este tipo de literatura é “literatura alternativa” (cf. LIENHARD, 1990). Martin Lienhard parte das origens da literatura latino-americana para afirmar que a produção de representantes eclesiásticos ou laicos da autoridade colonial, ou a partir de historiadores indígenas assimilados culturalmente, com a intenção de registrar costumes, valores e memórias, seria híbrida (LIENHARD, 1990, p. 61). A fim de melhor ilustrar esta mesma ideia, coloco aqui outras nomenclaturas possíveis: “visão dos vencidos”, “narrativa de transculturação”, “outra literatura”, “literatura heterogênea” (LIENHARD, 1990, p. 14).

Apesar da multiplicidade de termos, opto por “literatura heterogênea” com a intenção maior de denominar produções literárias híbridas que são exemplos do contato entre a escrita – de origem europeia – e a oralidade – de origem nativa – de seu embate e pontos em comum (*idem*, p. 58).

Mesmo podendo não ser tão acessível para nós, leitores e até

estudiosos da literatura, relatos de vida narrados por parte de indígenas, que são modificados/editados por não nativos, são narrativas comuns.

Desde o início do processo de colonização e genocídio dos povos originários, há esta necessidade de produzir textos sobre aqueles que os europeus desejavam subjugar e dominar. Textos como as crônicas coloniais, os memoriais indígenas ou os teatros catequísticos (cf. SALLES, 2020) tinham como função principal descrever o “Novo Mundo” e moldar o imaginário popular de maneira que não houvesse dúvidas quanto à necessidade da ajuda europeia para tornar os povos nativos “civilizados”.

Os relatos de vida indígenas em questão, apesar de serem concebidos aqui como literatura heterogênea, não buscam estereotipar os nativos e levar os leitores a entender que estes necessitam de qualquer intervenção civilizatória. Pelo contrário, estas narrativas autodiegéticas possuem um caráter denunciativo e mostram a perspectiva nativa das consequências nefastas de todas as intervenções colonizatórias até aqui. Os três relatos sob investigação aqui são: *A Queda do Céu: Palavras de Xm Xamã Yanomami* (2015), de Davi Kopenawa e Bruce Albert, *Meu nome é Rigoberta Menchú e Assim Nasceu Minha Consciência* (1992), de Rigoberta Menchú e Elizabeth Burgos, e *Bobbi Lee: Indian Rebel Struggles of a Native Canadian Woman*, de Lee Maracle e Don Barnett (1975).

A dinâmica modelo/redator traz especificidades para o relato de vida indígena, como a tradução cultural e a formal (da oralidade para a escrita), por exemplo. Ao longo das sessões de conversas/entrevistas para a gravação da voz dos modelos, é possível apontar claramente passagens e momentos históricos marcantes – seja para os estados-nação em questão (Brasil, Guatemala ou Canadá, respectivamente) ou para a América Latina² de maneira geral. Aqui, portanto, trato do olhar do relato de vida indígena sobre eventos históricos e a perspectiva do “eu” que fala, mas não escreve.

As diferenças culturais que marcam os povos indígenas aos quais pertencem Kopenawa, Menchú e Maracle, assim como o constante engajamento destes modelos na defesa de seus ideais e do interesse dos grupos em questão, fazem com que muitas vezes tenhamos acesso

2. Aqui, entendo a América Latina de maneira complexa. Para compreensão de tal complexidade, cf. SALLES, 2020.

a uma nova perspectiva de alguns eventos históricos. Além disso, o próprio gênero literário serve os leitores com uma sessão de fotografias (aspecto bastante comum para narrativas biográficas). Estas fotos não só nos mostram as pessoas envolvidas no relato, mas também, por vezes, ilustram e documentam alguns dos eventos históricos narrados. Diferentemente das outras narrativas biográficas que também trazem essa sessão com fotos, as especificidades culturais e identitárias nativas, assim como os detalhes oferecidos na obra, nos brindam com um outro olhar possível sobre o que já passou.

Dos três relatos analisados neste artigo, apenas o de Rigoberta Menchú e Elizabeth Burgos não possui a sessão destinada às fotografias. Porém, temos na capa da edição de 1992 da editora Paz e Terra, uma fotografia de Menchú junto a outra pessoa³. Além disso, a repercussão da obra trouxe como consequência uma gama de trabalhos que questionaram, e, por sua vez, buscaram checar o grau de veracidade das palavras ditas por Menchú, mas transcritas e editadas por Burgos. Os relatos de Maracle e Kopenawa, apesar de serem bastante diferentes entre si - tanto formal quanto contextualmente -, trazem a sessão de fotos.

O relato de vida de Davi Kopenawa e Bruce Albert é uma obra bastante rica e minuciosa: além da sessão de fotos ao centro do relato, podemos contar com um prefácio, um prólogo, mapas, uma espécie de segundo prefácio, desenhos feitos por Kopenawa ao longo do relato, dois diferentes posfácios (um escrito pelo redator, e outro narrado pelo modelo), além de anexos, notas, agradecimentos, referências bibliográficas, créditos dos mapas e dois diferentes índices. O aspecto científico da coleta das palavras do modelo por um etnógrafo (Albert), adicionado à estrutura do produto final de décadas de entrevistas e gravações entre os já amigos Kopenawa e Albert também ratificam a relevância de *A Queda do Céu*.

Neste relato, pode-se entender a forte ligação do xamã Davi Kopenawa com suas raízes culturais já a partir de seu título: a queda do céu seria, para os yanomami, um acontecimento referente ao fim do mundo para a cultura ocidental. A base da cosmogonia yanomami é

3. Há ao menos duas diferentes edições do relato de Rigoberta Menchú e Elizabeth Burgos em língua espanhola, que trazem na capa fotografias de Menchú. Na edição em língua inglesa, há um desenho de uma mulher indígena na capa.

explicada para o leitor de maneira a entendermos a urgência das palavras de Kopenawa para os brancos contemporâneos.

Como o ponto de vista nativo é essencial para a leitura do relato de Kopenawa já, desde o título, temos também este mesmo olhar na sessão de fotos: primeiramente temos uma foto da casa coletiva, seguida de uma foto do sogro de Kopenawa (dito “grande homem” pela comunidade), seguido por caçadores yanomami e, finalmente, uma foto de uma sessão xamânica em que podemos ver Davi Kopenawa no canto inferior direito. Apenas na quinta página, temos a primeira fotografia de Davi Kopenawa sozinho e ao centro.

Apesar de haver mencionado anteriormente que os relatos têm modelos nativos que tratam de sua “própria vida”, acreditei ser necessário incluir as aspas: a relação dos povos originários com o conceito de indivíduo é bastante diferente da branca ocidental. O indivíduo conforme tradicionalmente concebido, o coletivo e a natureza são parte de um todo em torno do qual estes relatos giram. Sem essa forte conexão, as partes envolvidas não conseguiriam jamais existir, ou seja: não há outra opção a não ser existir em simbiose. Talvez, inclusive, fosse mais justo chamar este gênero de “relato de vidas indígenas”, pois há muito mais vidas presentes nestas narrativas do que apenas a do modelo indígena.

Nesta sessão de fotografias, temos acesso a imagens da fundação da Associação Yanomami Hutukara, em 2004, além de fotografias de 1940, data da primeira expedição da Comissão Brasileira Demarcadora de Limites. Há também imagens da abertura da Rodovia Perimetral Norte na região do Rio Catrimani, do garimpo do ouro no alto Mucajaí (1990) e do desmatamento e incêndio nos projetos de colonização na fronteira da Terra Indígena Yanomami. Há fotografias dos protestos dos indígenas em frente ao Palácio do Planalto, as falas de Kopenawa na ONU e encontros com o ex-presidente Lula.

Condizente com algumas imagens da sessão de fotos, ao longo da narrativa do xamã yanomami, temos os relatos de Kopenawa referentes aos desmandos da Funai, do contato com os garimpeiros, com os brancos (ou povos da mercadoria), e com trabalhadores brancos enviados às terras indígenas. A perspectiva de Kopenawa neste relato é bastante esclarecedora e sua apresentação bastante didática, pois apresenta um ponto-de-vista daqueles que estavam presentes, que viveram e sofreram as consequências destes eventos. O garimpo e a abertura da Perimetral Norte, por exemplo, trouxeram problemas

sérios para os yanomami. O garimpo, infelizmente, continua causando problemas ainda hoje.

O descaso das instituições responsáveis e dos governantes, assim como o interesse material, para Kopenawa, transparecem a relação que os não-nativos têm com a natureza. Diferentemente do que tem sido propagado por alguns meios de comunicação do país, ações ditas progressistas na natureza ou relacionadas aos povos originários não trazem progresso algum.

Uma perspectiva bastante interessante que permeia toda a narrativa, e inclusive justifica o título “A queda do céu”, é a do “povo da mercadoria”, ou seja, os brancos que vivem sob o sistema capitalista. Resolvi trazer aqui uma das inúmeras passagens em que Kopenawa traz suas ideias em relação aos brancos e relata o recorrente comportamento destes em relação às terras:

[...] o pensamento dos brancos permanece cheio de esquecimento. Eles não sabem sonhar e não sabem como fazer dançar as imagens de seus antepassados. Se escutassem, elas os impediriam de invadir nossa terra. Seus chefes, ao contrário, não param de dizer: “Somos poderosos! Somos donos de toda a floresta. Que morram seus habitantes! Estão morando nela à toa, num solo que nos pertence!”. Esses brancos só pensam em cobrir a terra com seus desenhos, para fatiá-la e acabar nos dando apenas uns poucos pedaços, cercados por seus garimpos e plantações. Depois disso, satisfeitos vão declarar: “Eis a sua terra. Fiquem satisfeitos, nós a estamos dando a vocês!” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 327-8).

Finalmente, acho importante ressaltar que também há desenhos anexados a essa sessão de fotografias. Esses desenhos enriquecem a perspectiva indígena de acontecimentos narrados por Kopenawa – como a “despedida” dos *xapiri* do xamã quando ele viajou de avião para lutar por direitos dos indígenas brasileiros, por exemplo. A presença de desenhos, tanto na sessão de fotos quanto espalhados pelo relato, representa um aspecto importante da cultura nativa: a “escrita”⁴ nativa compreende outras formas de significação, como a oralidade, desenhos, cantos, danças, pinturas corporais, entre outros (cf. ROSA, 2016). Além disso, a produção literária que contém a presença

4. As aspas referem-se ao fato de o termo “escrita” ser, aqui, uma espécie de tradução cultural. Para brancos, a referência à escrita pode ser o mais próximo que chegaremos do que fizeram os nativos.

e a marca indígena, como os relatos de vida, encontra-se em um “entrelugar” que é reconhecido por suas múltiplas trocas culturais decorrentes do contato com outros povos (cf. THIEL, 2012, p. 78).

No caso da narrativa de Rigoberta Menchú, temos apenas a fotografia da capa da obra. Além disso, há também a descrença nas palavras da modelo – que foi estudada por alguns acadêmicos – referentes aos detalhes da execução e morte de seus pais e irmãos. Apesar disso, há, na narrativa, referência a fatos que são atualmente de conhecimento de muitos, como a exploração dos nativos camponeses nas fincas, a “compra” de votos à época das eleições, as inúmeras mortes, o sofrimento, o assédio, descaso e preconceito para com os nativos camponeses.

A causa de toda a luta de Menchú é claramente a do campesinato indígena guatemalteco, à qual é acrescida uma questão religiosa (há forte influência dos padres católicos – que foram ditos terem colaborado com os camponeses). Ao longo do desgoverno militar na Guatemala, havia uma clara perseguição a seu pai, Vicente Menchú, uma liderança na luta dos camponeses. Apesar de haver controvérsias em relação à veracidade dos detalhes que narra em seu relato de vida, Menchú não deve ser descredibilizada por fornecer detalhes de sua vivência nas fincas e como camponesa em seu país de origem. Ao contrário, podemos, hoje, perceber que denunciar tamanha violência, exploração e descaso, fez com que passássemos a ter conhecimento sobre o que se passava naquele país (e muito provavelmente o que aconteceu e acontece também em inúmeros outros).

Uma passagem em que Menchú fala do desespero de sua mãe após a morte do segundo filho, ainda bebê, é bastante explícita sobre as estratégias dos patrões nas fincas, uma espécie de lavoura na qual os indígenas camponeses eram explorados:

Os vizinhos de nossa comunidade estávamos divididos, só tínhamos na *fincas* dois dos vizinhos, pois os outros já tinham ido para *fincas* diferentes. Então, não estávamos juntos. E não sabíamos o que fazer, porque estávamos em grupos mas com gente de outras comunidades, mas não podíamos falar, não falávamos a mesma língua. Vinham de diversos lugares. Também não sabíamos falar espanhol. Não nos entendíamos; precisávamos de ajuda. A quem chamar? Não havia ninguém com quem contar, e com o *caporal* menos ainda. O que podia acontecer era que nos expulsassem da *fincas*, isso sim. Com o patrão também não, nem sequer conhecia-

mos o patrão, pois ele agia por meio dos intermediários, que são os *caporales* e os *contratistas*, etc. Então, nunca víamos o patrão” (MENCHÚ; BURGOS, 1992, p. 78-9, itálicos no original).

De maneira similar a Kopenawa, Menchú relata alguns dos costumes de seu povo, de maneira a ilustrar sua conexão pessoal com a cultura ancestral dos seus. Apesar de não se apresentar como uma liderança, como o xamã Kopenawa, Menchú é filha de uma liderança comunitária, ganha o Prêmio Nobel da Paz e, eventualmente, torna-se uma personalidade guatemalteca bastante conhecida.

Assim como fizeram Kopenawa e Albert, o caráter denunciativo de sua narrativa faz com que Menchú e Burgos pudessem contribuir para denunciar os abusos dos governantes e da elite sobre os povos nativos e camponeses. Na Guatemala, a população campesina nativa possuía não só o estigma racial e cultural de povos originários perante a população em geral, mas também o estigma social e econômico que escancarava a desigualdade no país à época dos militares oficialmente no poder. Como se pode perceber, a ausência da sessão de fotografias neste relato não torna a narrativa menos denunciativa ou impactante.

Lee Maracle, diferentemente de Kopenawa e Menchú, por se tratar de uma indígena que habitava a cidade e não mais se relacionava intrinsecamente com a etnia original à qual sua família⁵ pertencia (a saber, a etnia *Cree*), traz questões históricas mais relacionadas à sua militância pelo NARP (*Native Alliance for Red Power / Aliança Nativa pelo Poder Vermelho*).

Assim como o relato de vida de Kopenawa, o de Maracle traz também uma sessão de fotografias. Apesar de, conforme ela mesma diz ao longo de seu relato, não ter raízes nativas tão fortes (se comparada a Kopenawa e Menchú, por exemplo), Maracle decide colocar na primeira página de fotografias uma foto do Chefe *Big Bear*, uma liderança *Cree*, enquanto estava acorrentado. Acredito que esta escolha tenha sido deliberada em se tratando de seu engajamento político à época da publicação do relato de vida. Além disso, a denúncia da violência policial e da perseguição dos militantes pelos oficiais

5. Acredito ser importante ressaltar que Lee Maracle é de origem *Cree* por parte de sua mãe, mas de origem branca por parte de seu pai. No Canadá, esta origem mista é chamada *métis*, ou, depreciativamente, de *halfbreed*.

em seu relato descredibiliza estes profissionais e denuncia os abusos das ditas autoridades.

Um exemplo dos desmandos policiais está nesta passagem:

Aparentemente o problema principal era que o direito a pesca e outros direitos garantidos pelo Tratado de Medicine Creek estavam sendo violados pelo governo. O tratado dizia que os indígenas tinham o direito de pescar “desde que a grama crescesse” – ou seja, para todo o sempre. O Estado, contudo, impunha regulações na pesca deles continuamente alegando questões de conservação e etc. Os Puyallup queriam utilizar seus próprios métodos de conservação e reclamaram que pescadores esportivos tinham permissão para pescar a qualquer época do ano enquanto eles mesmos eram proibidos de fazer pesca para fins comerciais⁶ (MARACLE; BARNETT, 1975, p. 92, tradução nossa).

Aqui, temos a narração de uma violação de um dos tratados firmados entre governo e povos indígenas, o “Medicine Creek Treaty”. Basicamente, de acordo com este documento, os nativos poderiam pescar livremente em determinada área, mas as autoridades alegavam que não havia nenhuma política de conservação por parte dos nativos (que preservavam a área de acordo com suas crenças e costumes ancestrais). Porém, apesar da proibição, outros pescadores (não indígenas) podiam realizar pesca esportiva na mesma área, sem restrições e com o respaldo das autoridades.

Tanto Maracle quanto Menchú juntaram-se oficialmente a outros companheiros em suas militâncias. Suas lutas são marcadas por traços políticos, culturais e identitários. Porém, diferentemente de Menchú – que se uniu também aos católicos –, Maracle não se envolve com aspectos religiosos.

Mesmo tendo lidado com três relatos de vida indígena com algumas características divergentes, podemos grifar o caráter denunciativo que permeia todas estas narrativas. A perspectiva indígena de

6. No original: “Seems the main issue was that fishing and other rights guaranteed by the Medicine Creek Treaty were being violated by the government. Treaty said that the Indians had the right to fish “as long as the grass grows” – for ever and ever. The State, however, kept imposing regulation on their fishing arguing things about conservation and so forth. The Puyallup wanted to practice their own methods of conservation and complained about sport fishermen being allowed to fish all year round while they were being prohibited from doing commercial net fishing” (MARACLE; BARNETT, 1975, p. 92).

acontecimentos históricos torna possível que entendamos melhor e possamos incorporar à nossa concepção de história outro ponto-de-vista. Hoje, este tipo de denúncia realizada nos relatos já é vista com menos desconfiança, graças ao trabalho minucioso, incansável e extremamente didático daqueles que decidiram denunciar – mesmo que isso significasse pôr suas vidas em risco.

Referências

- ALBERT, B.; KOPENAWA, D. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- BARNETT, D. *Bobbi Lee: Indian Rebel Struggles of a Native Canadian Woman*. Richmond: LSM Press, 1975.
- BURGOS, E. *Meu nome é Rigoberta Menchú e assim nasceu minha consciência*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.
- CORNEJO POLAR, A. *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas*. Trad. Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.
- LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- LIENHARD, M. *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*. Ciudad de La Habana: Ediciones Casa de las Américas, 1990.
- MARACLE, L. *Bobbi Lee Indian Rebel*. Toronto: Women's Press, 1990.
- ROSA, F. M. S. C. da. "A literatura indígena brasileira: um movimento de afirmação política e identitária". In.: *Brasiliana – Journal for Brazilian Studies*. vol. 5, n. 1. novembro, 2016.
- SALLES, J. A. *O relato de vida indígena, autobiografia dos que não escrevem: uma análise de obras de Davi Kopenawa e Bruce Albert, Rigoberta Menchú e Elizabeth Burgos, e Lee Maracle e Don Barnett*. 2020. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.
- SMITH, S.; WATSON, J. *Reading Autobiography: a guide for interpreting life narratives*. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2010.
- THIÉL, J. *Pele silenciosa, pele sonora: a literatura indígena em destaque*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

**Arquivos literários e correspondência:
abordagens, desafios e perspectivas**

A carta como estratégia: José de Alencar e Machado de Assis

Patrícia R. C. Pereira (USP)¹

“A sensação que recebi no primeiro encontro pessoal com ele foi extraordinária; creio ainda agora que não lhe disse nada, contentando-me de fitá-lo com os olhos assombrados do menino Heine ao ver passar Napoleão” (ASSIS, 1906). Assim recordava-se Machado de Assis da primeira vez em que se deparara com o admirado José de Alencar, no discurso proferido durante a cerimônia em que se deu a “primeira homenagem realizada a um escritor brasileiro no campo monumental de nosso país” (SILVA, 2010, p. 390), o lançamento da estátua de José de Alencar, em 1897, no Largo do Catete, na cidade do Rio de Janeiro.

Dois grandes nomes da literatura brasileira, que a enriqueceram com suas obras, estiveram juntos pela primeira vez apenas em 1867, ocasião em que o experiente Alencar contava já quase quarenta anos de idade e Machado, dez anos mais novo que o escritor cearense, desempenhava a função de auxiliar do diretor de publicação, no *Diário Oficial*.

Embora não tenham trocado cartas privadas em dez anos de amizade, José de Alencar e Machado de Assis mantiveram uma breve correspondência pública, muito relevante para a história da literatura brasileira, em fevereiro de 1868 — quando Castro Alves “chega à residência que a família Cochrane conservava na Tijuca, onde o então político descansava das lides ministeriais [, pois desejava] consultar o célebre escritor, com quem passou uma tarde lendo sua peça” (PEREIRA, 2012, p. 96), *Gonzaga ou A Revolução de Minas* (1875).

Concluída a visita, Alencar escreve uma carta-ensaio, publicada pelo *Correio Mercantil* aos 18 de fevereiro de 1868, para Machado de Assis, na qual, denotando as mágoas literárias que trazia, solicitava que o crítico fluminense fosse o “Virgílio do jovem Dante”, ou seja, apresentasse as letras do poeta baiano à sociedade literária do Rio de Janeiro. A resposta veio dias depois; elaborada aos 29 do mesmo mês, foi publicada também pelo *Correio Mercantil*, como carta-ensaio-resposta, em primeiro de março de 1868.

1. Mestra em Literatura Brasileira pela USP.

“A carta de Alencar e a de Machado — as únicas que teriam escrito um para o outro — são documentos importantes para se conhecer um episódio da vida dos dois escritores” (GALVÃO, 2000, p. 133), nos lembra João Roberto Faria, e para além dessa representação, pode-se considerar que tal correspondência é também evidência palpável da afeição e do grau de reconhecimento de José de Alencar por Machado de Assis, que assim agradece a estima do mestre, iniciando a carta-aberta com as seguintes palavras: “É uma boa e grande fortuna conhecer um poeta; melhor e maior fortuna é recebê-lo das mãos de V. Exa. com uma carta que vale um diploma, com uma recomendação que é uma sagração” (PEREIRA, 2012, p. 122-126; p. 156-162).

A demanda de Alencar, já grande nome da literatura nacional, marca definitivamente a carreira do então crítico literário Machado de Assis, que antes de se dedicar à elaboração de sua grandiosa obra, o que lhe conferiu o título de maior escritor do Século XIX e um dos principais das letras brasileiras, foi um célebre crítico, que, curiosamente, estabelecia parte de seu trabalho em meio ao epistolário. Carlos Rocha (2015, p. 291), referindo-se a essa face machadiana, escreve:

Como se trata de cartas abertas, publicadas nos jornais e periódicos da época, nas quais Machado demonstra seu entendimento sobre o fazer poético para o seu interlocutor missivista e os possíveis leitores desses jornais, essas correspondências, de certo modo, serviram para criar a sua imagem como crítico respeitável.

A correspondência mantida entre dois dos principais escritores brasileiros do Século XIX não limita o relevante papel que a carta exerce na biografia e obra de ambos, ao contrário, amplia a dimensão epistolar, pois em suas narrativas, tanto Alencar quanto Machado valeram-se das missivas, empregando-as de maneira similar, mas não idêntica, sobretudo quando se tratava de cartas de amor.

Narrativas & missivas

A carta é um dos elementos largamente empregados pelos escritores do Século XIX. Não nos restringindo aos romances epistolares, constituídos de conjuntos de missivas, observamos que cartas e bilhetes estão presentes também, e muito comumente, no interior das narrativas oitocentistas em geral; lugar em que desempenham estratégicas

e diferentes funções. Seduzir o leitor talvez fosse o intento medular dos literatos adeptos à adoção de objeto tão banal nos anos 1800, em suas tramas. Marisa Lajolo (2002, p. 62) nos recorda que

[...] uma primeira hipótese é que talvez romances epistolares tenham feito tanto sucesso porque, ao se estruturarem como cartas, tornavam-se bastante familiares a seus leitores, naqueles idos muito envolvidos com envio, recebimento, resposta e comentário de cartas [...].

Refletindo ainda sobre o sucesso do elemento epistolar nas tramas oitocentistas e considerando que grande número delas chegava aos leitores via folhetins publicados em jornais, é possível concluirmos que, por ser

Item corriqueiro no cotidiano do Século XIX, a carta é um tipo textual que documenta a história narrada, sua presença faz com que os fatos da ficção se aproximem da vida real dos leitores, que tanto apreciavam ver retratados os quadros do dia-a-dia no rodapé dos periódicos que circulavam pela imprensa (PEREIRA, 2016, p. 313).

Voltando-nos ao Brasil, exclusivamente, encontramos missivas em muitas narrativas de José de Alencar e Machado de Assis, e o fato de algumas das publicações dos dois escritores terem sido realizadas primeiramente no formato folhetim nos faz compreender, de certa forma, as razões que levaram ambos à técnica de inserção epistolar em suas narrativas.

Tendo em vista o momento histórico em que se encontravam, não é difícil imaginar que os folhetinistas/romancistas valiam-se dos meios que “dispunham para aproximar ainda mais as narrativas do leitor. A presença das missivas fazia com que o público se envolvesse com a trama, se emocionasse com a história e mantivesse o desejo de acompanhá-la até a apresentação do último folhetim” (PEREIRA, 2016, p. 314–315), o que contribuía fundamentalmente para a venda dos jornais; tratava-se, portanto, via de regra, de uma muito provável questão literário-financeira.

Devido aos limites materiais deste artigo, não será possível esmiuçar detalhadamente tal conjectura. No entanto, no transcorrer das análises propostas, haverá espaço para reflexões que nos conduzirão, mais uma vez, a esse ponto.

Retomando a produção de Alencar e Machado, específico interesse pelos chamados romances urbanos e perfis de mulher, ambos da

obra alencariana. No tocante a Machado de Assis, as narrativas publicadas antes de 1879 interessam-nos de perto neste artigo, em que se pretende apresentar e analisar o papel que as cartas desempenham, enquanto recurso narrativo, nas tramas de teor predominantemente relacionado a “amor”, dos dois autores.

Afortunadas cartas

“Portadoras de boas novas ou de tribulações, as cartas estão entre os elementos narrativos [largamente] presentes nas tramas alencarianas” (PEREIRA, 2016, p. 312). Dando destaque às narrativas urbanas, encontramos a missiva como item de grande relevância sobretudo nos dois primeiros romances-folhetim do escritor cearense, *Cinco Minutos* (1856) e *A Viuvinha* (1857). Poucos anos atrás, dediquei um artigo à análise da importante presença epistolar em ambas as tramas, que podem ser consideradas duas “narrativas-epistolares”² Agora, proponho-me iluminar as cartas presentes nos seguintes romances urbanos e nos perfis de mulher do mesmo autor: *Diva*, *Sonhos d’Ouro* e *Senhora*.

Iniciemos pela apresentação do segundo perfil de mulher alencariano, *Diva*, romance publicado em 1864 pela Editora Garnier, cujo enredo gira, basicamente, em torno da história de amor de um jovem casal, a voluntariosa Emília Duarte e o doutor Augusto Amaral, e de seus encontros e desencontros até o venturoso desfecho da narrativa.

Logo no início do livro, na epígrafe, lemos uma carta — assinada com a inicial P. — na qual somos informados de que uma missiva vai ser a estrutura central da trama; o enredo nos será apresentado em uma extensa carta que Augusto, o protagonista, redige ao amigo Paulo. Acompanhemos um excerto desse texto:

[...] Durante dois anos nos carteamos com uma pontualidade e abundância de coração dignas de namorados. Em sua volta, estive comigo no Recife; escrevi-lhe ainda para o Rio; mas pouco tempo depois minhas cartas ficaram sem resposta, e nossa correspondência

2. “Escolhemos os folhetins *Cinco Minutos* e *A Viuvinha*, pois, em ambos, a missiva é o alicerce estrutural — o que nos permite afirmar tratar-se de “cartas-romance” — e, sobretudo, porque o elemento epistolar é peça-chave no decorrer de ambas as tramas” (PEREIRA, 2016, p. 315).

foi interrompida. Decorreram meses. Um belo dia recebi pelo seguro uma carta de Amaral; envolvia um volumoso manuscrito, e dizia: *“Adivinho que estás muito queixoso de mim, e não tens razão. Há tempos me escreveste, pedindo-me notícias da minha vida íntima; desde então comecei a resposta, que só agora concluí: é a minha história numa carta. Foste meu confidente, Paulo, sem o saberes; a só lembrança da tua amizade bastou muitas vezes para consolar-me, quando eu derramava neste papel, como se fora o invólucro de teu coração, todo o pranto de minha alma.”* O manuscrito é o que lhe envio agora, um retrato ao natural, a que a senhora dará, como ao outro, a graciosa moldura (ALENCAR, 1965, p. 334, grifo do autor)

E o seguinte trecho do capítulo XVIII não nos deixa dúvida de que se trata de uma carta-romance: “Pensava ter concluído esta carta, mas não, Paulo! Tornei a vê-la!” (ALENCAR, 1965, p. 393). No decorrer da trama, encontramos referências a missivas, mas duas cartas são fundamentais para o andamento da narrativa: as que contribuem para o feliz desenlace do enredo, pois unem determinadamente os dois protagonistas da história. Em uma delas, Augusto, então médico recém-formado, escreve ao Sr. Duarte, pai de Emília; no segundo capítulo do romance, a menina adoece, e a fim de justificar a recusa do pagamento pelos cuidados despendidos com o tratamento da “pneumonia dupla”, o rapaz redige:

Foi Deus quem salvou D. Emília; a ele devemos agradecer, o senhor, a vida de sua filha, eu, minha felicidade. Meu primeiro doente foi para mim como um primeiro filho. As emoções que senti lutando com a moléstia, as angústias por que passei nas suas recrudescências, o desespero de minha fraqueza nesses momentos, um pai os deve compreender. Essas emoções só podiam ter uma recompensa. Já a recebi do meu coração. Foi a pura e santa alegria de restituir a vida querida, que me fora confiada. Substituí-la por outra, não seria generoso de sua parte, Sr. Duarte (ALENCAR, 1965, p. 340).

O gesto da conservação da carta revela o apreço que a jovem nutria pelo médico; tal descoberta de Augusto reforça ainda mais os laços de afetividade que já ligavam o casal. Assim, dialogam:

- Esta gratidão que eu lhe consagro há três anos, continuou ela, tem sido a minha única alegria!
- Como é possível, D. Emília? Não acredito!...

— Pois creia! Tenho uma testemunha...

— Qual?

— Conhece?

— A minha carta!...

Ela passara rápida pelos meus olhos a carta que eu tinha escrito ao pai logo depois do seu restabelecimento.

— Está assim amarrotada... Não sabe por quê? É ela que envolve os cabelos de minha mãe!

Emudecemos ambos. O papel desapareceu outra vez; tinha-o escondido no seio. [...] (ALENCAR, 1965, p. 363).

A segunda missiva essencial para a trama é aquela em que Emília declara literalmente e com todos os recursos linguísticos de uma típica carta de amor, no capítulo XX, já final da narrativa, seus sentimentos por Augusto, o que concorre para um definitivo e típico “final feliz”³.

3. A moça escreve: “Sim, Augusto, eu te amo!... Já não tenho outra consciência de minha vida. Sei que existo, porque te amo. Naquele momento, de joelhos, a teus pés, essa grande luz encheu meu coração. Acabava de ultrajar-te cruelmente; detestava-te com todas as forças de minha alma; e de repente todo aquele ódio violento e profundo fez-se amor! Mas que amor! Desde então me sinto como inundada por este imenso júbilo de amar. Minha alma é grande e forte; guardei-a até agora virgem e pura; nem uma emoção fatigou-a ainda. Entretanto receio que ela não baste para tanta paixão. É preciso que eu derame em torno de mim a felicidade que me esmaga. Por que me fugiste, Augusto?... Segui-te repetindo mil vezes que te amava; confessei-o a cada flor que me cercava, a cada estrela que luzia no céu. Minha alma vinha aos meus lábios para voar a ti nesta abençoada palavra, — eu te amo! Tudo em mim, meus olhos cheios de lágrimas, minhas mãos súplices, meus cabelos soltos, se tivessem uma voz, falaria para dizer-te — ela te ama! Beijei na areia os sinais de teus passos, beijei os meus braços que tu havias apertado, beijei a mão que te ultrajara num momento de loucura, e os meus próprios lábios que roçaram tua face num beijo de perdão. Que suprema delícia, meu Deus, foi para mim a dor que me causavam os meus pulsos magoados pelas tuas mãos! Como abençoei este sofrimento!... Era alguma coisa de ti, um ímpeto de tua alma, a tua cólera e indignação, que tinham ficado em minha pessoa e entravam em mim para tomar posse do que te pertencia. Pedi a Deus que tornasse indelével esse vestígio de tua ira, que me santificara como uma coisa tua! Vieram encontrar-me submergida assim na minha felicidade. Interrogaram-me; porém eu só ouvia os cânticos de minha alma cheia das melodias do

Em 1872, adotando o pseudônimo Sênio, mais uma vez pela Editora Garnier, Alencar publica *Sonhos d'Ouro*, romance cujo prefácio, também conhecido como “Benção Paterna”, é texto primordial de sua obra, e cuja trama nos apresenta nova história de amor.

Em linhas gerais, temos, dessa vez, o envolvimento do advogado Ricardo, paulista de origem humilde, com Guida Soares, jovem da alta sociedade fluminense, e a presença de outra personagem central que muito contribui para a evolução do quiprocó afetivo que se estabelece no desenrolar dos acontecimentos: Isabel — conhecida como “Bela”, prima e noiva de Ricardo.

Voltando-nos para as cartas presentes no enredo, notamos que, diferentemente da estratégia adotada em *Diva*, Alencar não optou pela missiva como parte da estrutura do romance; não se trata, portanto, de uma narrativa-epistolar, mas existem muitas cartas e referências epistolares no decorrer da trama.

Uma das missivas mais importantes é a que determina o fim do noivado entre Ricardo e Bela, fato que leva ao arremate do enredo; ela escreve a Ricardo, leiamos a missiva do capítulo xxx:

Meu primo. Um pressentimento, que não engana, diz-me que sou um obstáculo em sua vida; e portanto o meu dever é afastar-me para que você possa livremente seguir a brilhante carreira que lhe prometem seus talentos e virtudes. Outra, mais prendada e escolhida por Deus, fará sua felicidade, oferecendo-lhe toda a sorte de alegrias e encantos, que eu não poderia dar, eu que apenas tenho um coração. Esse o acompanhará de longe com seus votos; e creia, meu primo, que outros não haverá mais ardentes pela sua ventura. Desde que nos separamos, meu querido pai insta para que aceite uma união, que ele sempre desejou. Ocultei-lhe este segredo de família para não afligi-lo, em compensação de tantos sacrifícios que você aí sofria só; era justo que tomasse para mim unicamente essa contrariedade. Enquanto me julguei necessária à sua felicidade, tive forças para resistir a meu pai; agora faltam-me, e também o direito de opor-me à sua vontade, e recusar o destino traçado por ele, quando outro não me resta, nem eu tenho mais que esperar do mundo. Quando receber esta carta, já estará partido o vínculo que

meu amor. Não lhes falei, com receio de profanar a minha voz, que eu respeito depois que ela te confessou que eu te amo. Não deixei que me tocassem para não te ofenderem no que é teu. Quero guardar-me toda só para ti. Vem, Augusto: eu te espero. A minha vida terminou; começo agora a viver em ti. Tua Emília” (ALENCAR, 1965, p. 398).

nos unia; pois vou dar a meu pai o consentimento que me pede há tanto tempo. Sua prima e amiga Isabel Lopes. 20 de agosto de 1871 (ALENCAR, 1965, p. 646).

Magoado com a atitude da prima, para “[...] Ricardo a carta de Bela não era senão um engenhoso meio de justificar sua ingratidão e perfídia. Cansada de esperar, a moça de coração volúvel, resolveu casar com o Felício Lemos, que além de arranjado, estava à mão” (ALENCAR, 1965, p. 647). No capítulo seguinte, então, o rapaz escreve à ex-noiva “carta fria e austera [que] ainda mais confirmou Bela na convicção de que já não era amada como o fora outrora. Documento do nobre caráter de Ricardo, tinha a segura do pergaminho” (ALENCAR, 1965, p. 653). Acompanhemos a missiva:

Bela. A vida é uma coisa bem séria, que não se deve fazer tema de caprichos e arrufos. Amamo-nos desde a infância, e juramos unir-nos para sempre. Pertencemo-nos pois um ao outro, e nada neste mundo a não ser a violência pode jamais separar-nos. Vi em sua carta uma suspeita, que não devia demorar-se em seu espírito. Considero-me seu marido perante Deus; e conheço meu dever. Adeus, etc. Ricardo (ALENCAR, 1965, p. 653).

Concluído o livro com o pior dos cenários possíveis para uma trama essencialmente romântica, uma carta de Sênio ao editor recupera o termo esperado para a narrativa, solicitando a inclusão do pós-escrito que, finalmente, traz ao leitor mais um afortunado desfecho com a união dos apaixonados Guida e Ricardo. Eis a missiva: “Ilmo. Sr. Garnier. Se ainda não tirou a lume a Segunda parte dos Sonhos d’ouro, peço-lhe o favor de mandar imprimir o incluso pós-escrito que leva a última notícia de nossos personagens. Amigo e atento venerador. Sênio. S. C. 6 setembro, 1872” (ALENCAR, 1965, p. 656).

Em *Senhora*, volume publicado em 1875 e último perfil de mulher alencariano, a carta também não faz parte da estrutura da narrativa, no entanto, a presença das missivas não é menos importante. Recuperando o enredo, em brevíssimas linhas, trata-se da história de amor de Aurélia Camargo e Fernando Seixas, que antes de concretizá-la efetivamente passam por circunstâncias bastante peculiares, o que torna a trama uma das mais atraentes da obra alencariana.

Aurélia é uma jovem de origem humilde que planejava casar-se com seu pretendente, Fernando. Ele, no entanto, diante da oferta de

um vultoso dote, decide unir-se em matrimônio com outra moça. O conflito central da trama estabelece-se.

É precisamente relacionada a esse ponto do enredo que uma carta estratégica transforma o desenrolar da narrativa: a primeira grande reviravolta da história advém da missiva que o pai de Aurélia, Pedro, escreve ao avô da jovem, Lourenço, antes de morrer. Graças a essa carta, a moça herda a fortuna da família Camargo e torna-se uma das mulheres mais ricas e desejadas da sociedade fluminense. Leiamos o excerto, extraído do capítulo VII da segunda parte do romance, em que a menção à missiva aparece:

Essa carta de data muito anterior ao falecimento, indicava que Pedro Camargo tinha a princípio pensado em suicidar-se, e se preparava para levar a efeito esse desígnio, escrevendo ao pai a fim de implorar-lhe o perdão de sua falta. Depois de fazer a confissão do casamento que havia ocultado só pelo receio de afligir ao pai, suplicava-lhe que protegesse sua viúva e aqueles órfãos inocentes, que eram seus netos, e que o haviam de substituir, a ele Pedro, no amor e na veneração. Lendo essa carta, Lourenço Camargo afigurou-se receber as últimas palavras do filho; e lembrou-se quanto fora injusto duvidando da realidade desse casamento de que ali tinha a prova irrecusável (ALENCAR, 1965, p. 738).

Tal mudança proporciona à moça, além de alterações substanciais em seu modo de viver, a possibilidade, sobretudo, de vingar-se de Fernando Seixas, que a desprezara quando ela era pobre. Adiante, surge, então, outra importante carta: aquela através da qual é realizado o pedido de casamento⁴, o oferecimento do dote, de Aurélia a

4. Aliás, cartas-pedido de casamento ou simples menção a essas missivas, tão absolutamente comuns no Século XIX, estão muito presentes na obra urbana de José de Alencar. Em *A Pata da Gazela* e *Encarnação*, respectivamente, encontramos exemplos desse tipo de mensagem: “A carta era de Horácio, que pedia ao negociante a mão da filha. Acabando de ler, a moça de olhos baixos e corpo trêmulo, parecia vendar-se com sua inocência para subtrair-se ao olhar terno e curioso de seu pai. Nesse momento ela desejava, se possível fosse, esconder-se dentro de si mesma” (ALENCAR, 1965, p. 450) e “Veiga abraçou a filha muito risonho; e prendendo-lhe a loura cabeça no peito, pôs-lhe diante dos olhos uma carta aberta, na qual a moça reconheceu a letra de Hermano. Antes que ela se recobrasse da surpresa e pudesse ler a carta, D. Felícia lhe comunicara sofregamente o assunto. Era um pedido de casamento, no qual Hermano manifestava o desejo de obter pessoalmente de Amália o seu consentimento” (ALENCAR, 1965, p. 883).

Seixas. Apesar de a missiva não ter sido apresentada aos leitores, no capítulo VII da primeira parte do romance, deparamo-nos com a seguinte passagem: “Era esta a carta que o tutor de Aurélia acabava de apresentar ao Seixas” (ALENCAR, 1965, p. 689). Essa missiva, assim como a primeira, seguindo a ordem cronológica dos fatos, transforma a narrativa, direcionando decisivamente o encaminhamento da trama.

Demos lugar, agora, às cartas que conduzem as tramas de quatro romances de Machado de Assis.

Turbulência epistolar

Os quatro primeiros romances machadianos que precederam a publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* são classificados pelo próprio autor como pertencentes à primeira fase de sua vida literária, “cada obra pertence ao seu tempo” (ASSIS, 1994, p. 1); trata-se de *Resurreição*, *A Mão e a Luva*, *Helena* e *Iaiá Garcia*. Nessas quatro narrativas, Machado de Assis, assim como o escritor cearense, valeu-se amplamente do recurso epistolar. De início, no entanto, já ressaltamos uma diferença entre os dois literatos quanto ao emprego da carta nos romances: a “narrativa-epistolar”, ao contrário do que observamos na obra de Alencar, não está presente em nenhuma das quatro tramas machadianas.

Iaiá Garcia, trama publicada originalmente como folhetim, de 1 de janeiro a 02 de março 1878, em *O Cruzeiro*, e em livro, naquele mesmo ano, traz ao leitor uma narrativa em cujas primeiras linhas já encontramos uma breve carta;⁵ a história, basicamente, é a de um triângulo amoroso composto por Jorge Gomes, Estela e Lina Garcia — Iaiá para os de casa.

Dentre todas as cartas e alusões a missivas — que chegaram ou não às mãos de seus destinatários — presentes na trama, a mais significativa é, sem dúvida, a que Jorge escreve durante o período em que combateu na guerra do Paraguai. Com o intuito de afastar Estela do filho, Valéria Gomes persuade Jorge a se alistar e partir para o *front*,

5. Eis a carta, que mais se aproxima de um bilhete, dada a sua brevidade: “5 de outubro de 1866. Sr. Luís Garcia. Peço-lhe o favor de vir falar-me hoje, de uma a duas horas da tarde. Preciso de seus conselhos, e talvez de seus obséquios. VALÉRIA” (ASSIS, 1994, p. 1).

no sul. Ainda apaixonado pela jovem, no entanto, o rapaz, por meio de uma missiva enviada ao amigo Luís Garcia, declara o amor que nutria, sem revelar a ele o nome da amada, que lhe correspondia; leiamos.

Um dia, porém, antes de meado o ano de 1867, [Jorge] não pôde resistir à necessidade de segredar o amor a alguém ou proclamá-lo aos quatro ventos do céu. Ninguém havia ao pé dele que merecesse a confiança; Jorge alargou os olhos e lembrou-se de Luís Garcia, única pessoa estranha a quem confiara metade do segredo que havia levado para a guerra. [...] Ele mesmo [Jorge] o disse na carta a Luís Garcia, sem lhe denunciar o nome da pessoa, nem nenhuma circunstância que pudesse pô-lo na pista da realidade; exigiu-lhe absoluto silêncio e contou-lhe o que sentia: *“Não importa saber quem é, disse ele; — o essencial é saber que amo a mais nobre criatura do mundo, e o triste é que não somente não sou amado, mas até estou certo de que sou aborrecido. Minha mãe iludiu-se quando supôs que meu amor achara eco em outro coração. Talvez desistisse de me mandar ao Paraguai, se soubesse que esta paixão solitária era o meu próprio castigo. Era; já o não é. A paixão veio comigo apesar do que lhe ouvi na véspera de embarcar; e se não cresceu, é porque não podia crescer. Mas transformou-se. De criança tonta, que era, fez-se homem de juízo. Uma crise, algumas léguas de permeio, poucos meses de intervalo, foram bastantes a operar o milagre. Não sei se a verei mais, porque uma bala pode por termo a meus dias, quando eu menos o esperar. Se a vir, ignoro os sentimentos com que ela me receberá. Mas de um ou de outro modo, este amor morrerá comigo, e o seu nome será a última palavra que há de sair de meus lábios. Meu amor não sabe já o que seja impaciência ou ciúme ou exclusivismo: é uma fé religiosa, que pode viver inteira em muitos corações. Talvez o senhor não me compreenda. Os homens graves ficam surdos a estas sutilezas do coração. Os frívolos não as entendem. Eu mesmo não sei explicar o que sinto, mas sinto alguma coisa nova, uma saudade sem esperança, mas também sem desespero: é o que me basta.”* Jorge releu o escrito, e ora o achava claro demais, ora obscuro. Hesitou ainda algum tempo; enfim, dobrou a carta, fechou-a e remeteu-a para o Rio de Janeiro (ASSIS, 1994, p. 25, grifo nosso).

Após anos, Jorge volta para a Corte e, em meio a “papéis esparsos e antigos” (ASSIS, 1994, p. 51), a descoberta da carta — conservada por Luís Garcia —, desconhecida de Estela e Iaiá, dá início à relação conturbada entre as duas, então madrasta e enteada, e aos conflitos sentimentais dos três personagens centrais. É, portanto, em função da missiva de 1867 que as alterações mais significativas se sucedem, a partir do capítulo X da narrativa. Acompanhemos a passagem na qual a carta ressurge.

Estela, que o [Luís Garcia] ajudava, pegou casualmente em uma carta, cuja letra do sobrescrito lhe não pareceu estranha.

— Eu conheço esta letra, disse ela.

— Deixa ver.

Estela deu-lhe a carta.

— É do Dr. Jorge, disse o marido.

Abriu-a, e depois de ler algumas linhas, sorriu. Leu-a depois até o fim. Quando acabou, dobrou-a e ficou a olhar para a mulher; tornou a desdobrá-la maquinalmente.

— Vou restituí-la, disse ele depois de curta pausa; talvez se envergonhe de haver escrito estas coisas...

E dirigiu os olhos à carta, com uma insistência de aguçar o mais embotado apetite. Depois, voltou a cabeça um pouco para trás, onde ficava a filha, à distância, de olhos baixos; abafou a voz e disse a Estela:

— Nunca soubeste do verdadeiro motivo que o levou à guerra? (ASSIS, 1994, p. 52-53).

Sem saber de quem Jorge falara-lhe na missiva, Luís Garcia contraiu segundas núpcias, sob as bênçãos de Valéria, com Estela, que foi conduzida ao casamento por espontânea “escolha da razão” (ASSIS, 1994, p. 102). Iaiá, que na ocasião do matrimônio era apenas uma menina, tornara-se uma jovem mulher. Observando a reação de Estela diante das revelações que a missiva e sua história lhe traziam, conjecturou e, rapidamente, tirou conclusões. Movida inicialmente por ciúmes da honra do pai, aproximou-se de Jorge, com quem, pouco tempo depois, envolveu-se afetivamente; eis o trecho.

Defronte, Iaiá tinha os olhos cravados na madrastra. Ouvira a princípio o nome de Jorge e não lhe prestara muita atenção; mas uma ou duas palavras soltas do pai haviam-lhe despertado a curiosidade. Iaiá ergueu a cabeça, inclinou-a depois, ouviu a confidência do pai, não obstante ser feita em voz baixa, e enfim não retirou mais os olhos de Estela. Viu-a receber a carta, com a mão trêmula; viu-a empalidecer ainda mais; viu-lhe a confusão e o enleio. Por que o enleio e a confusão? Um amor extinto de Jorge, uma paixão que o levara à guerra, que tinha ela, que tinham eles três com isso? (ASSIS, 1994, p. 54).

Antes de concluída a trama, uma última missiva surge e conduz o destino de Estela para longe de Jorge e Iaiá, que se casariam, finalmente, solucionando de certa forma o imbróglgio afetivo no qual os três se envolveram; “[...] eram duas páginas escritas de alto a baixo, e por letra desconhecida. Uma antiga condiscípula de Estela, residente no norte de São Paulo, aceitava a proposta que esta lhe fizera, de ir dirigir-lhe o estabelecimento de educação que ali fundara desde alguns meses” (ASSIS, 1994, p. 105).

Posta-restante

Apresentadas as ocorrências epistolares das narrativas, constatamos a influência que as missivas exercem na estrutura romanesca. Cartas que dão início aos conflitos das tramas ou que surgem para solucionar os mais diversos tipos de dificuldades criadas no decorrer dos enredos; a missiva é, portanto, elemento narrativo de grande valor nas histórias de amor, tanto na obra de Alencar quanto na de Machado.

Interessante é notar o quanto o molde folhetinesco pode ter contribuído para que o texto epistolar tenha sido largamente adotado pelos dois escritores. Tendo em vista o fato de missivas serem tipos textuais facilmente manipuláveis e que, dessa forma, conduziriam as narrativas a diferentes desfechos, a carta pode ser considerada instrumento de poder da relação literário-financeira estabelecida entre folhetinistas e periódicos, pois basicamente era o trunfo que prendia o leitor ao folhetim. As missivas atiçavam a curiosidade dos leitores, que buscavam aplacá-la, descobrindo as conseqüências que a carta ou o bilhete trariam à trama por meio da aquisição de mais um exemplar do periódico; logo, o elemento epistolar alimentava a criação literária dando impulso à resolução de necessidades financeiras do autor dos folhetins e dos proprietários de jornais. Geneviève Haroche-Bouzinac (2016, p. 197) nos deixa o seguinte apontamento quando analisa o texto epistolar enquanto instrumento da narrativa:

O romancista ou dramaturgo em geral exploram os recursos de funcionamento próprios a este meio privilegiado de transmissão da informação que é a carta, verdadeiro agente dramático. Por essa razão, a carta é com frequência forma utilizada como elemento propulsor da ficção: meio fácil de trazer informação à narrativa,

irrupção da realidade externa ao teatro, oportunidade para revelar os traços escondidos da personagem, estratégia que permite embaralhar o jogo criando quiproquós.

O ritmo do romance, muitas vezes, como se pôde perceber na sumária apresentação-análise que fizemos, é ditado pela introdução das missivas que, sutil ou abruptamente, estabelecem o andamento das narrativas através da manutenção da atmosfera de suspense, como ocorre em *Encarnação e Helena*, por exemplo, ou da construção do clima romântico-dramático como é o caso de *Senhora e Iaiá Garcia*, pois de modo geral, “[...] é a perda de uma carta, ou sua descoberta por um terceiro, que precipita as ações narrativas” (HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p. 197).

Diferentemente de Alencar, Machado de Assis emprega, em geral, cartas com cores mais fortes que não seguem o estereótipo romântico. Nas narrativas machadianas, não há cartas que exerçam o papel de elemento complicador do enredo apenas durante o desenrolar da narrativa e outras missivas que tenham sido introduzidas como item solucionador dos conflitos no desfecho da trama, com o intuito de construir um “final feliz”.

O escritor fluminense aplica no decorrer de todo o enredo e sobretudo no desfecho dele apenas o primeiro tipo de missiva, que poderia ser cunhada de “carta da turbulência”, contrapondo-se à “carta da calmaria”, aquela que conduz a um desenlace convencionalmente romântico; nas quatro primeiras narrativas da obra de Machado de Assis, como pudemos observar, a “carta da turbulência” é a que impera. Já nos textos alencarianos, o leitor se depara com cartas que causam grande alvoroço e reviravolta no início e decorrer das tramas e missivas que são trazidas para suavizar e, via de regra, solucionar os conflitos criados.

Com o objetivo de, em um futuro próximo, dedicar análise mais detida às ocorrências epistolares das narrativas sumariamente apresentadas neste artigo, concluo a exposição com a esperança de ter iluminado a importante presença de item corriqueiro e fundamental do Século XIX nas tramas de dois grandes escritores do Brasil, contribuindo para a abertura de uma posta-restante relacionada ao valor da epistolografia para a compreensão do romantismo brasileiro, pois ainda nos resta a “[...] a compreensão das manifestações literárias do

Romantismo nacional e a busca de material epistolar para enriquecer esta ótica de interpretação” (COSTA, 2004, p. 93).

Referências

- ALENCAR, J. de. *Obra completa*, v. I. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, 1965.
- ASSIS, J. M. M de. Iaiá Garcia. In: ASSIS, J. M. M de. *Obra completa*, v. I. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994. Disponível em: <<http://machado.mec.gov.br/obra-completa-lista/itemlist/category/23-romance>>. Acesso em: 17 ago. 2022.
- COSTA, J. F da. *Epistolografia no romantismo brasileiro*. 2004. 96f. Relatório Final (PIBIC/CNPq) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, SP, 2004.
- GALVÃO, W. N.; GOTLIB, N. B (Org.). *Prezado senhor, prezada senhora: estudos sobre cartas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- HAROCHE-BOUZINAC, G. *Escritas epistolares*. Tradução de Lígia Fonseca Ferreira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.
- LAJOLO, M. Romance epistolar: o voyerismo e a sedução dos leitores. *Revista Matraca*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 14, p. 61-75, 2002.
- PEREIRA, P. R. C. “*Há muito tempo que não te escrevo...*”: reunião da correspondência alencariana (edição anotada). 430 p. Dissertação (Mestrado em Letras) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-31082012-095814/pt-br.php>>. Acesso em: 17 ago. 2022.
- PEREIRA, P. R. C. Cartas e ficção, um capítulo da obra alencariana. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 64, p. 310-323, ago. 2016.
- ROCHA, C. Machado de Assis: correspondência e crítica. *Revista Itinerários*, Araraquara, n. 41, p. 291-304, jul./dez. 2015.
- SILVA, M. do C. C. da. Escultura e literatura nacional: o monumento a José de Alencar (1897). In: ANAIS DO XXX COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE 2010, Petrópolis. *Anais [...]*. Petrópolis: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2010. p. 390-399. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2010/coloquio_2010.html>. Acesso em 19 ago.2022.

A presença da leitura na vida de Pedro II: as menções a livros feitas pelo segundo imperador brasileiro em seus documentos pessoais

Larissa de Assumpção (Unicamp)¹

Segundo Robert Darnton, um dos objetivos da História dos Livros seria o de “entender como as ideias eram transmitidas por vias impressas e como o contato com a palavra impressa afetou o pensamento e comportamento da humanidade nos últimos quinhentos anos” (DARNTON, 1990, p. 109). A busca por essas informações levou muitos pesquisadores ao redor do mundo a tentar compreender as circunstâncias em que determinados livros foram produzidos e lidos ao longo dos séculos (Cf. ABREU, 2008; ABREU, 2016; AUGUSTI, 2010; CHARTIER, 1998; THÉRENTY, 2015).

Dentro do grande circuito de comunicação envolvido nessa difusão da literatura, o leitor ocuparia, segundo Darnton, uma posição importante, pois seria ele quem encerraria o circuito, influenciando o autor “tanto antes quanto depois do ato de composição” (DARNTON, 1990, p. 111). Além disso, os estudos que envolvem a figura do leitor teriam a vantagem de ligar o “que” com o “quem” da leitura, além de permitirem a compreensão de como se deu a prática da leitura que, por ser sempre “encarnada em gestos, em espaços, em hábitos” (CHARTIER, 1998, p. 13), pode variar de acordo com o período e o lugar em que ela ocorreu.

Por esse motivo, o objetivo deste texto é analisar alguns aspectos do aprendizado da literatura por um personagem histórico que tem sua imagem pública constantemente associada ao seu papel de estudioso e de leitor: o imperador Pedro II. Essa análise será feita com base em documentos que fazem parte do acervo do Museu Imperial de Petrópolis, entre os quais encontram-se trechos de quatro cadernos voltados ao estudo de literatura, que são compostos por mais de 100 páginas escritas pelo monarca durante a sua infância, na década de 1830².

1. Mestra em Teoria e História Literária (Unicamp), Bacharela em Estudos Literários (Unicamp) e Licenciada em Letras (Unicamp). O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.
2. Os cadernos fazem parte do acervo do Arquivo da Casa Imperial (Doravante ACT), Maço 42, Doc. 1057-C. Museu Imperial de Petrópolis/Ibram/Ministério do Turismo.

Esses documentos, em que estão presentes as anotações sobre o aprendizado de literatura feitas por Pedro II, podem ajudar na compreensão sobre o ensino de literatura em meios aristocráticos no século XIX, além de trazer indícios sobre a sua formação literária. Essa formação iniciou-se poucos anos após o seu nascimento, ocorrido em dois de dezembro de 1825, apenas três anos após a Proclamação da Independência e em um período bastante turbulento da história do Brasil, marcado por muitas revoltas e insatisfação da população (Cf. SCHWARCZ, 1998).

Após a abdicação de seu pai, Pedro I, em 1831, que deu origem ao período das Regências, foram iniciadas as discussões relacionadas aos tutores do novo imperador e ao tipo de educação que seria oferecida a ele. Ao deixar o Brasil, d. Pedro I já mostrava preocupações com a ampliação da educação do filho e, na carta que escreveu para ele a bordo do navio inglês Warspite, responsável por levá-lo para fora do país, aconselhou o príncipe a respeitar seus tutores para que pudesse, um dia, guiar a pátria: “Lembre-se sempre de seu pai, ame a sua e minha pátria, siga os conselhos que lhe derem aqueles que cuidarem da sua educação e conte que o mundo o há de admirar e que eu me hei de encher de ufanía por ter um filho digno da pátria” (Pedro I, *apud* Revista Trimensal do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1898, p. 332).

Devido a essa preocupação com o futuro do filho, que um dia deveria governar o país, Pedro I, logo após sua abdicação, determinou que José Bonifácio, que antes era seu inimigo político, seria o tutor de seus filhos por ser “probo, honrado, patriótico cidadão e verdadeiro amigo” (Pedro I, *apud* Revista Trimensal do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro 1925, p. 33). Essa indicação foi aprovada alguns meses depois pela Câmara e publicada no *Offício do Secretario da Assembleia Geral* no dia 1º de julho de 1831, no qual consta que “tendo-se reunido as duas Camaras em Assembleia Geral para Nomear Tutor ao Imperador Menor, e Suas Augustas Irmãs, foi eleito o Cidadão José Bonifácio d’Andrada e Silva, como consta da Acta da mesma Assembléia Geral”³ (1925, p. 52) .

Sob a tutoria de Bonifácio, Pedro II começou sua intensa rotina de estudos, em que obteve avanços em diferentes disciplinas, como

3. Em todos os documentos citados neste trabalho, foi mantida a ortografia e a pontuação existente no material original.

o estudo da escrita, da gramática e de algumas línguas, como o francês (LYRA, 1977, p. 52). No entanto, em 1833 e, assim, pouco tempo depois da sua nomeação, Bonifácio foi destituído de seu cargo após ter enfrentado uma grande oposição por parte da Câmara, que o acusava de agir contra o governo e tramar a volta do Absolutismo no Brasil (Cf. CALDEIRA, 2010). No mesmo dia em que ele deixou a tutoria do imperador, em 14 de dezembro de 1833, ela foi assumida por Manuel Inácio de Andrade Souto Maior Pinto Coelho, o Marquês de Itanhaem, que o acompanhou até que ele assumisse o trono.

Itanhaem tinha 50 anos quando conseguiu o cargo e, na época, já tinha uma carreira bastante intensa, pois já havia sido “senador pela província de Minas, gentil-homem da imperial câmara, grã-cruz da ordem de Christo, da ordem franceza da Legião de honra, da ordem napolitana de S. Januario, da ordem sarda de S. Mauricio e S. Lazaro” (BLAKE, 1900, p. 98), além de ter servido como “alferes-mor na coroação e sagração do primeiro Imperador, e no juramento da constituição politica do Imperio” (*Idem ibidem*). Ao longo do seu período à frente da educação do jovem monarca, o marquês foi responsável por determinar as disciplinas que seriam ministradas ao seu pupilo, escolher os mestres que seriam responsáveis por elas e recolher relatórios periódicos sobre o desempenho de Pedro II, que era constantemente objeto de discussão na Câmara dos Deputados e nos periódicos do período.

Entre as disciplinas relacionadas ao universo literário – e que podem auxiliar na compreensão das práticas de leitura do imperador mesmo após a sua vida adulta –, estavam as de línguas estrangeiras, como o francês, que era responsabilidade dos mestres René Pierre Boiret e Félix-Émile Taunay, o inglês, ministrado por Nathaniel Lucas, o alemão e o italiano, ensinados por Roque Schuch e a de literatura, que englobava o aprendizado da Retórica e da Poética e que era de responsabilidade de Cândido do José de Araújo Viana.

O ensino de todas as disciplinas passou a ser guiado, após o ano de 1838, por um documento intitulado “Instruções para serem observadas pelos Mestres do Senhor D. Pedro II, Imperador Constitucional e Defensor Perpétuo do Brasil, dadas pelo Marques de Itanhaem, Tutor do Mesmo Augusto Senhor”. Esse documento, composto por 12 artigos que deveriam guiar os mestres em seu trabalho e servir como base para o ensino do imperador, foi criado, segundo o marquês, com o intuito de promover e zelar pelos interesses o jovem

monarca, que deveriam estar em relação direta com “os interesses e direitos, fortuna, honra de gloria da Nação Brasileira, à qual são de certo subordinados os interesses e direitos do Imperador” (ITANHAEM, 1838, p. 61).

As diretrizes para o ensino de literatura estão presentes no artigo número 6, em que o marquês afirmou que os mestres não deveriam fazer o imperador decorar “hum montão de palavras ou hum dictionario de vocabulos sem significação” (*Idem*, p. 69). A explicação para isso é o fato de que esse tipo de educação “não consiste de certo nas regras da grammatica nem na arte de fallar, visto que toda a gente falla. O fim da educação literaria he saber por meio das letras” (*Idem ibidem*). O ensino ideal deveria, nas palavras de Itanhaem, “limitar-se á fazer com que o Imperador conheça perfeitamente cada hum objetivo de qualquer ideia enunciada na pronunciaçãõ de cada hum vocabulo” (*Idem ibidem*).

O ensino desse saber literário foi, como já mencionado, guiado por Cândido José de Araújo Viana, também conhecido como marquês de Sapucaí. Esse mestre era brasileiro havia nascido em 1793, em Minas Gerais. Seus estudos foram realizados na Universidade de Coimbra, onde ele frequentou a faculdade de Direito e cursou aulas de ciências médicas e de literatura, tendo obtido o seu diploma de bacharel em Direito em 1821. Por ter estudado em Coimbra após as reformas feitas por Pombal, o marquês provavelmente cursou o currículo já alterado durante as reformas pombalinas e que, entre outras coisas, incluíam o estudo da Filosofia em todos os cursos (Cf. CARVALHO, 2007). Ele provavelmente obteve, também, uma formação clássica no que se refere à literatura, o que pode ajudar a compreender o tipo de educação literária que ele promoveu a Pedro II.

Indícios do trabalho que ele fez com seu pupilo em relação a conteúdos da Retórica e da Poética podem ser observados já nas primeiras páginas de um dos cadernos do imperador, que tem como título “Um catálogo das frases Inglezas traduzidas em Portugues que convem para se entender às cartas de Rhetorica feitas pelo Dr. Blair”. Após esse título, manuscrito e centralizado na parte superior da folha do caderno, o imperador copiou uma lista de expressões em inglês que são utilizadas pelo escocês Hugh Blair em sua obra *Lectures on Rethoric and Belles Lettres* e que estão transcritas abaixo:

Broken voice	voz discordante ou quebrada
Command of the	mando/governo da voz
Singing note or tone	tom de cantar
Jingling tone	fanhoso
Management of voice.....	governo da voz
Mumble	algazarra
id.....	resmungar
Clip.....	comer, ou engolir palavras
Heavy, ironish, sleepy reader	leitor insípido, preguiçoso, sonolento
Tips and Thanks	por responder caprichos
A flat-dull-uniform voice	voz insípida vagarosa monótona
To supress the voice.....	abaixar a voz, depressão
Squeaking tone.....	tom chiando
Schrill overstrained	tom aspero

(ACI, Maço 42 - Doc. 1065)

A escolha de trabalhar o conteúdo da retórica com o seu pupilo possivelmente está relacionada à importância dessa disciplina, incluída no ensino dos nobres desde o Antigo Regime (Cf. FLANDROIS, 1992; CARILE, 2004) e muito presente nas escolas públicas do Brasil no início do século XIX (Cf. RODRIGUES, 2011; LAJOLO & ZILBERMAN, 2007). Ao transmitir ao imperador esse tipo de conhecimento, seu mestre pode ter desejado fazer com que ele entrasse em contato com conhecimentos eruditos que, em determinados contextos, eram considerados essenciais para pessoas da nobreza.

O manual de retórica escolhido para estudo e intitulado *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, publicado pela primeira vez em 1785, era bastante reconhecido no Brasil e no exterior e foi, segundo Carlos Melo (2015, p. 124), um dos modelos estrangeiros que inspiravam as retóricas escritas para fins didáticos no Brasil do século XIX. Além disso, desde a sua primeira publicação, essa obra obteve bastante sucesso na Grã-Bretanha, com mais de 130 edições em inglês até 1911 (ABREU, 2016, p. 385) e ganhou também versões na Alemanha, na França, na Itália, na Rússia e na Espanha (NASCIMENTO, 2011, p. 72).

Algumas dessas edições contêm um prefácio do autor, no qual ele explica que as lições publicadas no livro têm como origem as aulas que ele ministrou na Universidade de Edimburgo e que estavam sendo copiadas e transmitidas em formato de manuscrito pelos seus alunos. Para evitar a venda e circulação dessas cópias, Blair decidiu ele mesmo publicar o conteúdo das 47 lições que faziam parte do seu curso. Também segundo o autor, essas lições foram “inicialmente pensadas para iniciar os jovens no estudo das Belas Letras e composição” (BLAIR, 1801, pp. 3-4) e seu objetivo era o de “transmitir aos seus alunos todo o conhecimento que possa melhorá-los; apresentar não apenas o que é novo, mas o que pode ser útil” (*Idem*, p. 4). Fazendo isso, ele esperava “cultivar seu gosto, formar seu estilo ou prepará-los para falar em público e para fazer composição” (*Idem ibidem*).

A partir desses trechos, que indicam os objetivos da obra, é possível perceber uma possível tentativa do mestre de literatura do imperador de tentar cumprir as instruções escritas pelo marquês de Itanhaém. Afinal, apesar de o marquês ter dito que os estudos literários do jovem monarca não deveriam se centrar apenas na arte de falar, a retórica de Blair trazia, também, conteúdos práticos, dos quais o pupilo de Sapucaí precisaria fazer uso, ao longo da vida, em suas falas públicas.

Talvez por esse motivo, as anotações feitas no caderno do imperador mostrem que ele estudou os trechos que dizem respeito ao controle da voz e às estratégias que podem ser utilizadas ao ler discursos em público. Os conteúdos e termos anotados pelo imperador aparecem em vários momentos da obra de Blair, mas é na lição 33, sobre a pronúncia e apresentação, que ele dá instruções mais claras sobre a necessidade de modular a voz, pronunciar bem as palavras e fazer pausas nas horas certas para se tornar um bom leitor de poesia – o que pode indicar que Pedro II estudou as lições presentes nesse volume.

O manual de retórica de Blair, além de trazer conteúdos sobre a arte de falar, conta, também, com um volume inteiramente dedicado às Belas Letras. Nessa parte de sua obra, o autor compara os méritos de escritores antigos e modernos, além de propor reflexões sobre a natureza da poesia, a poesia épica e a escrita ficcional da história. Caso esse volume também tenha sido estudado por Pedro II, ele pode ter fornecido importantes critérios pelos quais uma obra ficcional pode ser avaliada e criado parte do conhecimento do monarca sobre literatura clássica e moderna.

Esse conteúdo literário do manual de Blair, por refletir opiniões que seriam comuns aos críticos literários de diferentes partes do mundo, é considerado, por Márcia Abreu, como um dos indícios que “ajudam a entender a existência de um pensamento comum sobre os romances e a explicar a lenta transformação das ideias sobre ficção” (ABREU, 2016, p. 386). Afinal, seu enorme sucesso permitiu que ele circulasse em diferentes partes do mundo, chegando ao Brasil e em Portugal em língua portuguesa, francesa e inglesa.

Um aspecto interessante sobre a abordagem literária do livro é que ele é um dos primeiros a reservar um espaço para as obras ficcionais, pelas quais o autor não demonstra muito entusiasmo, mas cuja leitura não é proibida aos seus alunos. Uma das coisas que ele afirma sobre as obras desse gênero, que ele chama de ficção histórica, é que elas seriam “uma classe de escritos muito numerosa, embora, em geral, muito insignificante, conhecida pelo nome de romances e novelas” (BLAIR, 1801, p. 88). Porém, como esse gênero era responsável por ocupar a imaginação dos jovens de ambos os sexos, ele mereceria, segundo o autor, uma atenção especial, pois era capaz de influenciar a moral e o gosto de uma nação. Fatos como esse sugerem que a grande circulação dos romances e a sua influência, principalmente entre os jovens, colaborou para a sua inclusão e análise também entre os meios letrados.

Para Blair, um dos pontos positivos da ficção é que ela é um dos melhores canais para “transmitir instrução, pintar a vida e costumes humanos, mostrar os erros aos quais somos levados por nossas paixões e tornar a virtude amigável e o vício odiosos” (*Idem*, p. 89). Esse modo de transmitir conhecimento era considerado, por ele, como mais efetivo do que a simples instrução, o que o levou a afirmar que “os homens mais sábios de todas as idades empregaram mais ou menos fábulas e ficções como veículos do conhecimento” (*Idem ibidem*) e que essa sempre foi a base da poesia épica e dramática. Entre os bons autores dentro desse gênero, o autor coloca Honoré d’Urfé, Madame de Scudéry, Le Sage, Rousseau, Daniel Defoe, Henry Fielding e Richardson.

Esses autores, que tiveram uma grande circulação no período, também estavam presentes na biblioteca da Família Imperial (Cf. ASSUMPÇÃO, 2018), o que pode sugerir que o imperador, ainda que não tenha estudado esse volume da obra de Blair durante a infância, entrou em contato com as ideias nele presentes, e que também

apareciam em críticas literárias do período (Cf. ABREU, 2016). Outro ponto que colabora para essa visão é o fato de que alguns dos critérios que Blair elenca para avaliar positivamente as obras dos escritores mencionados são a moralidade nelas presente, a boa construção dos personagens e do enredo e a descrição vívida dos acontecimentos. Esses mesmos critérios seriam citados pelo imperador nas cartas que ele envia à princesa Isabel durante os anos de sua vida adulta, com o objetivo de defender a sua escolha de livros e de avaliar determinadas obras como sendo boas ou ruins (Cf. ASSUMPCÃO, 2018).

Além de ter entrado em contato com esses elementos utilizados para julgar romances produzidos ao longo dos séculos XVIII e XIX, Pedro II também estudou diferentes aspectos relacionados à literatura clássica. Outro de seus cadernos, datado de 1839, conta com várias páginas dedicadas à cópia de frases escritas por autores latinos, como Lucanus, Horácio, Virgílio, Ovídio e Lucrecio. As anotações são feitas a cada dois ou três dias entre os meses de abril e julho, e parecem ter como objetivo o contato com esses autores, o estudo do latim e o aprendizado de ensinamentos morais. Algumas das frases presentes entre essas anotações são “*non ignara mali miseris succurrere disco*” [não ignore a miséria, socorra os fracos], trecho da Eneida, de Virgílio, “*molliter austerum studio fallente laborem*” [o interesse na busca compensa a severidade do trabalho], “*insani sapiens nomen ferat, æquus iniqui, ultra quod satis est virtutem si petat ipsam*” [deixe o homem sábio ter o nome de tolo, o justo de injusto, se eles buscam a virtude além das barreiras] e “*quo mihi fortunam, si non conceditur uti?*” [de que serve a fortuna, se eu não posso utilizá-la?], as três de Horácio, e “*Vivit et est vitæ nescius ipse suæ*” [vive sem ter consciência da própria vida], de Ovídio (ACI, Maço 42 - Doc. 1065).

Ao todo, o imperador copiou 35 frases como essas, escritas, na maior parte das vezes, por Horácio, autor que, como será visto mais adiante, também foi estudado de maneira mais aprofundada. A prática de copiar frases com conteúdo instrutivo ou moralizante lembra o uso e estudo das *auctoritates* – pequenas frases ou ditos de filósofos antigos ou autoridades religiosas, que pudessem ser utilizadas para confirmar determinada ideia ou posicionamento – na escolástica dos jesuítas (Cf. ABBAGNANO, 2007, p. 344). Essa maneira de estudar reflete também algumas práticas da época do Renascimento, quando já era comum manter um *cahier de lieux communs* (Cf. CAVALLLO & CHARTIER, s/d), no qual eram anotados fragmentos de textos

lidos considerados interessantes por seu conteúdo, estilo ou pelo ensinamento que transmitiam. Esse método, desde o século XVI, também foi bastante utilizado em alguns contextos de ensino, que prezavam pelo aprendizado das técnicas de escrita por meio de métodos como comparar textos, copiar trechos de obras antigas e imitá-las, repetindo as versões e traduções (Cf. HÉBRARD, 1999). Por meio desse método, os alunos formavam um mesmo *corpus* de referência e passavam a conhecer os mesmos lugares comuns e normas estilística utilizadas nos livros clássicos.

A utilização de métodos de ensino antigos no ensino do imperador indica que a sua formação literária estava relacionada a modelos educacionais mais antigos e já utilizados há bastante tempo na educação dos príncipes, no ensino promovido pelos jesuítas e em instituições de ensino como a Universidade de Coimbra (Cf. CARVALHO, 2007). Algumas outras anotações em seus documentos mostram, ainda, um aprofundamento no estudo da versificação de autores latinos, como Horácio. Em outro trecho de seu caderno sobre literatura clássica, Pedro II escreveu anotações sob o título de *Notice sur les mètres lyriques employés par Horace*, indicando, no início da página do caderno, que os ensinamentos copiados foram escritos por Noël-Étienne Sanadon (ACI, Maço 42 - Doc. 1065). Provavelmente, a obra à qual ele fez referência é a intitulada *Les Poesies d'Horace*, publicada em 1756, em Paris, com a tradução de Sanadon, padre jesuíta e humanista francês, que também foi professor de Retórica e latinista bastante conhecido do período (Cf. SANADON, 1756). Antes desse livro, ele já havia publicado outro, intitulado *Traduction d'Horace*, em 1728. Essa obra, além de conter traduções de poesias do poeta latino, conta com uma longa introdução teórica, na qual o autor explica um pouco sobre os versos de Horácio e sobre as escolhas que ele fez ao traduzir os poemas.

O trecho do livro que o imperador estudou faz parte dos textos iniciais do primeiro volume de *Les Poesies d'Horace*. Em uma seção intitulada “*des vers d'Horace*”, o tradutor explicou como, em sua obra, ele não desejou fazer um tratado completo da versificação do autor grego, pois, para isso, seria necessário “examinar em que consiste a beleza dos versos que ele utilizou” (*Idem*, p. 135). Por isso, sua única ambição era a de mostrar “a variedade de suas medidas, sua elegância, sua harmonia e a característica que lhes convém” (*Idem ibidem*). Logo após essa introdução, o autor escreveu sobre os tipos diferentes

de versos existentes nas obras do poeta latino. Segundo ele, “todos os versos de Horácio têm menos de duas medidas ou mais que sete, e eles podem ser reduzidos a vinte e uma formas diferentes” (*Idem*, p. 136). Para explicar essa metrificacão, ele começaria “com aqueles que contêm um número menor de medidas, avançando para aqueles com mais” (*Idem ibidem*). A partir desse momento, Sanadon dividiu o conteúdo desse capítulo em 21 tópicos, nos quais ele explicou e exemplificou o que ocorre em cada tipo de verso utilizado por Horácio.

O conteúdo desses tópicos foi resumido, pelo imperador, em 10 pontos principais, escritos em seu caderno. Por meio da análise de suas anotações, é possível observar que ele não copiou o conteúdo todo da obra, mas apenas os seus pontos principais e os exemplos. Toda a já mencionada introdução do autor sobre o foco de seu trabalho, por exemplo, foi resumida, por Pedro II, em apenas uma frase: “Nas poesias de Horácio, há versos de duas espécies diferentes” (ACI, Maço 42 - Doc. 1065).

Abaixo dessa explicação, há um resumo de todos os pontos abordados por Sanadon em seu livro. A diminuição do conteúdo foi feita, na maioria das vezes, por meio da junção de explicações que estavam escritas separadas, mas que analisavam o mesmo tipo de verso. Um exemplo disso ocorre nos itens 16 a 20 do livro original, que contêm as explicações sobre os versos de seis medidas. No início da parte 16 do capítulo, o autor explica: “Nosso poeta utilizou quatro tipos de versos de seis medidas, que são o Pithien, o Iambique, o grande Asclépiade e o Ionien. Eu já disse em outro lugar por que eu chamo de Pithien o verso que normalmente é chamado de hexâmetro” (SANADON, 1756, p. 143). Após essa consideração, o autor escreve uma explicação detalhada sobre cada tipo de verso. A explicação sobre o verso Pithien, por exemplo, é:

o verso Phithien é comumente composto por dáctilos e spondées, que ocupam indiferentemente as quatro primeiras medidas. O dáctilo está em posse do quinto verso, que cede apenas raramente ao spondée, mas o spondée não cede jamais ao sexto verso. Horácio colocou em alguns lugares um anapesto, por razões que eu dei em outro lugar. (*Idem*, p. 144)

A explicação geral sobre esse e outros versos de seis medidas, que ocupam cinco tópicos do livro original, são resumidos por Pedro II em apenas um item de seu caderno, que ocupa meia página de suas

anotações. A explicação sobre o trecho mencionado consta da seguinte maneira nas anotações do imperador:

De seis barras. Eles são, em Horácio, de quatro tipos:

O Pythian, vulgarmente chamado de hexâmetro. É formado de dáctilos ou spondees nos quatro primeiros pés, por um dáctilo e raramente por um spondee no quinto e por um spondee no sexto (às vezes é colocado um anapesto no primeiro). (ACI, Maço 42 - Doc. 1065)

Esse processo de resumir o conteúdo aprendido pode ser um indício de como Pedro II, talvez com o auxílio de seu mestre, compreendia e interpretava aquilo que estava sendo lido, sendo capaz de anotar apenas os tópicos principais da obra original em língua francesa. Abaixo dessas explicações teóricas, o imperador também marcava, nos exemplos de versos que copiava, as divisões ensinadas pelo autor em cada um dos tópicos, o que pode indicar que ele compreendeu as diferentes medidas que Sanadon estava discutindo.

Após terminar essas anotações sobre a métrica dos poemas de Horácio, o imperador continuou a estudar esse livro e escreveu algumas notas, nesse mesmo caderno, sobre um trecho da obra intitulada “*Des différentes sortes de pièces qui se trouvent dans les Poësies d’Horace*”. Segundo Sanadon, as poesias de Horácio contêm peças simples, compostas por versos do mesmo tipo, e peças compostas, formadas por versos de diferentes espécies. Em seu caderno, o imperador mais uma vez resumiu o conteúdo exposto pelo autor, fazendo breves explicações sobre as diferentes nomenclaturas referentes aos versos e priorizando a cópia dos exemplos citados no livro. Além de copiar os versos citados como exemplo e que, na obra original, não contêm divisões, o imperador separou as diferentes medidas dos versos, utilizando como base, provavelmente, o que havia aprendido no item anterior da obra de Sanadon, ou, talvez, contando com o auxílio de seus professores. Com exceção dessas marcações, Pedro II não acrescentou novas informações ao que foi dito pelo autor da obra, contentando-se em resumir o conteúdo do que estava estudando.

Esse aprendizado da versificação de Horácio, feito muito provavelmente com o auxílio do marquês de Sapucaí, parece ter feito parte dos estudos clássicos que o imperador recebeu quando era criança. O fato de Pedro II ter estudado esse tipo de conteúdo é um indício de como a sua educação incorporou elementos que faziam parte de

modelos de ensino antigos. Esses modelos, já existentes na Idade Média, incluíam o estudo da versificação e o contato com os autores clássicos, que eram tidos como bons exemplos a serem seguidos na escrita e que, ao longo de sua vida adulta, ele pode ter utilizado para julgar as leituras e os discursos como sendo bons ou ruins.

É interessante notar, também, que a forma de estudo que o imperador utiliza, e que envolve copiar, resumir e fazer anotações sobre as obras também era bastante comum no período. A cópia, como mencionado anteriormente, já fazia parte das práticas de ensino desde o período do Renascimento, e continuou sendo utilizada nos modelos de ensino que estavam sendo pensados na década de 1830. Nesse período, na França, o ensino primário das escolas públicas estava sendo pensado, e as estratégias para fazer com que os alunos aprendessem a ler e a escrever foram aperfeiçoadas. Segundo Jean Hébrard (1999, p. 51), algumas atividades realizadas nesse período eram a cópia e resumos de textos que deveriam ser aprendidos e as provas escritas das lições.

Esse modelo de ensino, bem como o estudo de elementos da retórica e da poética também estava presente em colégios públicos da época, como o Colégio Pedro II, que foi fundado com o objetivo de ser um estabelecimento de instrução pública secundária que serviria de modelo aos outros colégios do período (Cf. RODRIGUES, 2011). Para esse e outros estabelecimentos de ensino do Brasil, a França serviu de modelo tanto para a criação de nomenclaturas (liceu, ensino primário, ensino secundário) quanto para os fins da educação (civilizar o povo e criar a ideia de uma nação em comum) (Cf. SOUZA, 2012). Portanto, é possível que o ensino francês tenha servido de inspiração, também, para os métodos de ensino aplicados no Brasil do período, como aquele que foi utilizado com o imperador e que, além de envolver o estudo da literatura clássica, também permitia que o ensino fosse feito por meio da cópia e de resumos de textos teóricos e livros de referência.

Essa ideia apoia-se, também, nas ideias, vigentes no período, de que o ensino deveria instruir, educar e criar hábitos intelectuais e morais, que eram princípios presentes também nas já mencionadas instruções PARA o ensino do monarca, escritas pelo marquês de Itanhaem (ITANHAEM, 1838). Além disso, no Colégio Pedro II, o ensino era focado na aprendizagem da escrita, que era feita por meio do

contato com manuais de retórica, como o de Blair, e livros clássicos e, como as obras de Tito Lívio, Virgílio e Horácio.

Os indícios sobre a formação literária de Pedro II, retirados de alguns dos cadernos de estudo em que ele escreveu durante a infância, são, assim, interessantes fontes de informação sobre como se deu a educação desse monarca brasileiro e sobre como a literatura era ensinada no século XIX. Eles revelam, por exemplo, que o modelo de educação pensado para o imperador envolvia um ensino literário que, além de abordar os tópicos que faziam parte da disciplina, deveriam privilegiar o “saber por meio das letras” e ajudá-lo a ser um bom governante durante a sua vida adulta. Esses saberes, no caso do imperador, foram obtidos principalmente a partir do contato com manuais de retórica e do estudo dos autores clássicos, conhecimento que o monarca continuaria utilizando para selecionar e avaliar livros mesmo após sua vida adulta (Cf. ASSUMPÇÃO, 2018).

O estudo da educação literária de Pedro II a partir de seus documentos pessoais é capaz de mostrar, ainda, quais livros estavam disponíveis para apoiar esse tipo de ensino no Rio de Janeiro do século XIX. Por meio das anotações analisadas, pode-se notar que o imperador entrou em contato com obras, como a de Hugh Blair, que também circularam em outros países do período, auxiliando na educação doméstica e no ensino público de crianças de diferentes localidades. A análise feita neste artigo é, assim, um exemplo de como pesquisas em arquivos literários e de intelectuais podem funcionar como uma fonte de informações historiográficas sobre a história da leitura e da educação, revelando aspectos sobre a formação dos leitores – e a posterior recepção de obras literárias –, a posse de livros e a circulação de impressos no século XIX.

Referências

- ABBAGNANO, N. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ABREU, M. (org.). *Trajetórias do romance: circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX*. Campinas: Mercado de Letras, 2008.
- ABREU, M. (org.). *Romances em movimento: a circulação transatlântica dos impressos (1789-1914)*. Campinas: Editora Unicamp, 2016.
- ASSUMPÇÃO, L. *Em meio a cartas e bibliotecas: A presença de romances*

- no Brasil e na Rússia no século XIX*. 2018. 174 f. Dissertação (Mestrado). Programa de pós-graduação em Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Unicamp, Campinas, 2018.
- AUGUSTI, V. *Trajetórias da consagração: discursos da crítica sobre o romance no Brasil oitocentista*. Campinas: Mercado de Letras, 2010.
- BLAIR, H. *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*. Basi/Paris: James Decker/Levrault Frères, 1801.
- BLAKE, A. V. A. S. *Diccionario bibliographico brasileiro*. v. 6. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1900.
- CADERNOS *da infância do imperador Pedro II*. Arquivo da Casa Imperial (Doravante ACI), Maço 42, Doc. 1057-C. Museu Imperial de Petrópolis/Ibram/Ministério do Turismo.
- CHARTIER, R. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1998.
- CALDEIRA, J. (ORG.). *José Bonifácio de Andrada e Silva*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- CARTA DE Dom Pedro I a Dom Pedro II. *Revista Trimensal do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, tomo 61, n. 97, 1898.
- CARTA DE Pedro I. *Revista Trimensal do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, tomo 98, v. 152, 1925.
- CARILE, P. (ORG.). *La formazione del principe in Europa dal quattrocento al seicento*. Roma: Aracne, 2004.
- CARVALHO, F.R. *Um Iluminismo português? A reforma da Universidade de Coimbra de 1772*. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-graduação em história do Instituto de Ciências Humanas da Universidade de Brasília. Brasília, 2007.
- CAVALLO, G.; CHARTIER, R. *Les modèles de lecture des temps modernes*. Disponível em: <<http://classes.bnf.fr/livre/arret/auteur-lecteur/lecture/06.htm>>. Acesso em: 04 nov. 2021.
- DARNTON, R. *O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- FLANDROIS, I. *L'institution du prince au début du XVIIe siècle*. Paris: Presses universitaires de France, 1992.
- HÉBRARD, J. “Três Figurações de jovens leitores: Alfabetização e escolarização do ponto de vista da História Cultural”. In: ABREU, Márcia (org.). *Leitura, História e História da Leitura*. Campinas: Mercado de Letras, 1999.

- INFANCIA E *Adolescência de D. Pedro II*: documentos interessantes publicados para comemorar o primeiro centenário do nascimento do grande brasileiro ocorrido em 2 de dezembro de 1825. Rio de Janeiro: Oficinas Graphics do Archivo Nacional, 1925.
- ITANHAEM, MARQUÊS de. “Instruções para serem observadas pelos Mestres do Senhor D. Pedro II, Imperador Constitucional e Defensor Perpétuo do Brasil, dadas pelo Marques de Itanhaem, Tutor do Mesmo Augusto Senhor”. Rio de Janeiro, 1838. *Apud Infância e Adolescência de D. Pedro II*. Rio de Janeiro: Oficinas Graphics do Archivo Nacional, 1925.
- LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2019.
- LYRA, H. *História de Dom Pedro II: Ascensão – 1825 a 1891*. São Paulo: EDUSP, 1977.
- MELO, C. A. Os Manuais de Retórica e Poética: “Lugares de Memória” no Brasil oitocentista. *FronteiraZ: Revista Digital do Programa de Estudos Pós-graduados em Literatura e Crítica Literária*, n.15, pp. 120-134, 2015. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/24331>>. Acesso em: 03 nov. 2021.
- NASCIMENTO, L. F. S. A figura de Voltaire – Hugh Blair e a arte de escrever história. *Dois pontos*. v. 8, n.1, 2011.
- SANADON, NE. *Les Poésies d’Horace, avec la traduction française du R. P. Sanadon, de la Compagnie de Jesus*. Paris: Compagnie des Librairies, 1756.
- RODRIGUES, R. P. *A Educação Literária no Colégio de Pedro Segundo (1838-1854)*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, 2011.
- SARAIVA, J.H. *História de Portugal*. Lisboa: Gráfica Europa, 1993.
- SCHWARCZ, L. *As barbas do imperador: d. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia Das Letras, 1998.
- SOUZA, C. E. D. Alunos, leitores e cidadãos: apontamentos sobre a formação dos alunos do Colégio Pedro II no Império (1837-1854). *Revista Ars historica*. n. 4, Rio de Janeiro, 2012.
- THÉRENTY, ME. O longo e o cotidiano. Sobre a dilatação midiática dos romances nos séculos XIX e XX. *Revista Interfaces*, v. 1, n. 22, 2015.

A presença-ausência do autor nas cartas “ficcionais” de Dalton Trevisan e Elena Ferrante

Annalice Del Vecchio de Lima (UFPR)¹

Introdução

Parece, no mínimo, curioso, para não dizer estranho, comparar o contista paranaense Dalton Trevisan e a romancista italiana Elena Ferrante. Afinal, o que poderia aproximar literariamente dois autores tão distintos, a começar pelo fato de que um escreve contos mínimos, quase rarefeitos, e a outra debruça-se sobre romances de fôlego, a ponto de ter que dividir um deles em quatro livros, formando assim a famosa Série Napolitana?² Muito pouco, é claro. Poder-se-ia especular, até mesmo, que os dois autores, caso tenham tido a chance, nem sequer tenham se interessado pela obra um do outro, de estilo, linguagem e temáticas tão diferentes, à parte o fato de que a província perversa de Dalton Trevisan, Curitiba, tem sua versão italiana na obra de Ferrante, a Nápoles da infância e juventude de suas personagens femininas.

O fato é que livros, uma vez publicados, passam a pertencer aos seus leitores. E um leitor pode relacionar suas experiências de leitura como lhe aprouver, desde que comparar alhos com bugalhos ofereça alguma carga de sentido que contribua à interpretação do que está sendo relacionado. Afinal, como escreveu Elena Ferrante, “As palavras fazem viagens imprevisíveis na mente de quem as lê” (FERRANTE, 2017, p. 26).

Ler simultaneamente, e para finalidades diversas, trechos das obras de Dalton Trevisan e de Elena Ferrante permitiu-me atentar para o fato de que os dois autores movem-se seguindo um código próprio, muito rígido, que exerce função determinante em suas literaturas: mantêm-se absolutamente reclusos e sem oferecer

1. Graduada em Jornalismo (PUCPR) e em Letras (UFPR), Mestra em Estudos Literários (UFPR), é doutoranda em Estudos Literários na UFPR.
2. Os nomes dos livros que compõem a tetralogia são: *A amiga genial* (2011), *História do novo sobrenome* (2012), *História de quem foge e de quem fica* (2013) e *História da menina perdida* (2014).

aos leitores nada que as páginas de seus livros já não lhes tenham oferecido.

A obsessão de Dalton por se manter anônimo em seus trajetos habituais pela cidade e por garantir, a qualquer custo, seu próprio isolamento, recusando-se a dar entrevistas ou a realizar qualquer tipo de sociabilidade literária, rendeu-lhe a mesma alcunha de seu personagem Nelsinho desde a publicação de *O Vampiro de Curitiba* (1965). No entanto, ele nem sempre se comportou assim. Na década de 1940, o escritor escreveu contos e críticas ferinas a grandes nomes locais e nacionais em sua iconoclasta revista *Joaquim* (1946-1948). Na época, chegou a participar do II Congresso Brasileiro de Escritores, em 1947, em Belo Horizonte, junto com outros jovens que colaboraram com a revista. Miguel Sanches Neto (2012) aponta que o fim de *Joaquim* marca o início do mito do escritor recluso: “Dalton se dedica a uma carreira solo, usando a mesma lógica da revista: imprime folhetos de contos e os manda, meio anonimamente, aos grandes intelectuais do momento” (SANCHES NETO, p. 252, 2012). Mas, ainda durante alguns anos, o escritor recebeu prêmios, concedeu entrevistas, reuniu-se com amigos e se uniu a um núcleo de escritores do Rio de Janeiro, dentre eles, Rubem Braga e Otto Lara Resende, com quem tinha grande afinidade. Essa sociabilidade, no entanto, foi mingando dia a dia, com Dalton afastando-se inclusive dos amigos mais próximos até alcançar o mais completo isolamento.

Já Elena Ferrante, pseudônimo de uma autora desconhecida, optou por se manter ausente como escritora física desde a publicação de seu primeiro romance. Descobrir sua identidade tornou-se uma obsessão da imprensa italiana, que já atribuiu o pseudônimo a um grupo colaborativo de escritores, ao escritor Domenico Starnone, o ensaísta e crítico literário Goffredo Fofi, entre outros. Até que, em 2016, o jornalista italiano Claudio Gatti chegou ao nome de Anita Raja – esposa de Starnone e tradutora de autores como Franz Kafka e Christa Wolf para a Editora e/o, a mesma que publica os livros de Elena Ferrante –, ao identificar que seus bens excediam o que seria razoável para uma profissional da área. A descoberta acabou sendo neutralizada pelo silêncio da tradutora e de seus editores e pela chuva de manifestações indignadas dos leitores e de parte da crítica, que consideraram a investigação um desrespeito ao desejo de anonimato da autora.

“O autor não vale o personagem”

Quando instados a justificar sua opção pela ausência como escritores de carne e osso, os dois escritores estudados assemelham-se até mesmo no jogo de palavras. Escreve Dalton Trevisan: “Nada a dizer fora dos livros. Só a obra interessa, o autor não vale o personagem. O conto é sempre melhor do que o contista” (TREVISAN, 2013a, p.62). Já a autora italiana, opina: “Acredito que, após terem sido escritos, os livros não precisam de autores para nada. Se tiverem algo a dizer, encontrarão, mais cedo ou mais tarde leitores; caso contrário, não” (FERRANTE, 2017, p. 12). As afirmações são feitas, no entanto, em instâncias bem diversas.

O trecho de Dalton integra o conto “Retrato 3x4”, presente no livro *Até Você, Capitu?*, mas originalmente fez parte de uma “auto entrevista” criada pelo autor no início da década de 1970 para ser distribuída como uma espécie de *press release*, em substituição às entrevistas frequentemente solicitadas (sem sucesso) pelos jornalistas. Para preparar esse texto, em que elencava seus livros publicados (15, até então) e frases em que teorizava sobre a própria escrita, no mesmo estilo minimalista de seus contos, Dalton baseou-se no conteúdo de uma entrevista concedida ao jornalista Mussa José Assis, em 1972, publicada no “Suplemento Literário” do jornal *O Estado de São Paulo*.

A declaração de Elena Ferrante, por sua vez, foi feita em carta escrita à sua editora Sandra Ozzola, em 1991, na qual estabelece categoricamente as condições para continuar publicando, logo após o lançamento de seu primeiro livro, *Um Amor Incômodo* (1992).

Não pretendo fazer nada por *Um amor incômodo*, nada que pressuponha o comprometimento público de minha pessoa. Já fiz bastante por essa longa narrativa: eu a escrevi; se o livro for de algum valor, isso deve ser suficiente. Não participarei de debates e encontros, se me convidarem. **Não irei receber prêmio**, se quiserem me agradecer com algum. **Nunca promoverei o livro**, sobretudo na televisão, nem na Itália nem, eventualmente, no exterior. **Minha intervenção acontecerá apenas através da escrita**, mas a tendência é que eu limite até isso ao mínimo indispensável. (FERRANTE, 2017, p. 11-12, 2017, grifos meus).

Como leitores, temos conhecimento dessa carta porque ela abre o livro *Frantumaglia – Os Caminhos de uma Escritora*, coletânea de cartas enviadas por e-mail, contendo entrevistas, artigos, ensaios e outros

textos esparsos produzidos entre os anos de 1991 e 2016, nos quais a autora discorre sobre a sua própria escrita, teoriza sobre literatura, fala sobre suas memórias de infância e de juventude e reflete sobre a sua experiência como leitora. No texto repleto de negativas, Elena posiciona-se aos seus editores, estabelecendo as mesmas regras auto impostas por Dalton, que já há muitas décadas também não promove pessoalmente seus livros e nem recebe prêmios.

Faz-se um parêntese: tanto Dalton quanto Elena, no entanto, fizeram agradecimentos por escrito ao receberem prêmios que carregam os nomes de escritores que admiram profundamente e que se fazem presentes em suas obras: respectivamente, o brasileiro Machado de Assis e a italiana Elsa Morante. Em “Agradecimento”, publicado em *Até Você, Capitu?* (2013), Dalton atribui aos “muitos achaques” da ida-de não ter ido receber o prêmio Machado de Assis, da Academia Brasileira de Letras, em 2011, mas homenageia o autor de *Dom Casmurro* (1899) comentando alguns de seus personagens mais marcantes (TREVISAN, 2013a, p. 65). A obra do escritor carioca se faz presente na ficção de Dalton Trevisan nos vários contos em que ele deixa explícita a sua antipatia pelo pacto crítico que se estabeleceu em torno da impossibilidade de se decidir se Capitu traiu ou não Bentinho – para Dalton, a traição é óbvia, como ele pretende demonstrar em textos como “Capitu sou eu” e “Capitu sem enigma”. Afinal, “Por que os olhos de ressaca, me diga, senão para você neles se afogar?” (TREVISAN, 2013, p. 19). Elena, por sua vez, envia, por intermédio de seus editores, algumas linhas a serem lidas durante a homenagem, em que retoma as imagens de mulher e de mãe tratadas na obra de Elsa Morante, “cujos livros tanto amo” (FERRANTE, 2017, p. 16). A leitura de *Menzogna e Sortilégio* (1948), dessa autora, a fez descobrir que era possível contar uma história inteiramente feminina, “toda de desejos e ideias e sentimentos de mulher”, “com grande dignidade literária” (FERRANTE, 2017, p. 314-15).

Cartas ficcionais?

Os textos de *Frantumaglia*, em sua maior parte, foram publicados anteriormente em jornais, revistas e sites. No entanto, embora se ofereçam aos leitores como um material autobiográfico que lhes permite saciar sua curiosidade a respeito da autora Elena Ferrante, nunca se

descolaram do campo ficcional, já que foram assinados sob o mesmo pseudônimo dos romances (pseudônimo que, talvez, possa ser heterônimo, afinal, como saber, visto que não conhecemos a autora, ou autor, por trás do nome?).

Como afirmou Maurício Santana Dias (2017), tradutor brasileiro da Série Napolitana e da *Vida Mentirosa dos Adultos*, uma questão deve ser considerada por quem lê *Frantumaglia* procurando rastros da vida da autora: “[...] que estatuto se deve atribuir a um livro que flerta com o memorialismo de uma autora de quem não se conhece nem o nome? Como abordar esse paradoxo?” (DIAS, 2017, p. 22).

Conhecemos o nome Dalton Jérson Trevisan, sabemos seu endereço, temos acesso a sua biografia (ou, ao menos, à parte dela). Ao contrário da italiana, o autor brasileiro não se refugia por trás de um nome falso, mas, já há algumas décadas, tudo o que sabemos sobre o seu pensamento crítico em relação à própria literatura e a de outros autores, bem como a respeito de sua vida pessoal, circunscreve-se inteiramente ao universo ficcional – do *press release* mencionado anteriormente, confeccionado sob a forma de contos minimalistas, aos textos que atacam a crítica literária relacionada a *Dom Casmurro* e às cartas pessoais escritas a amigos escritores que o autor reuniu ao final do livro de contos *Desgracida* (2010). Sendo assim, o questionamento de Maurício Santana Dias em relação às correspondências de Elena Ferrante também poderia ser aplicado a Dalton Trevisan, com as devidas adaptações: Que estatuto se deve atribuir ao autobiografismo presente na obra de um autor que, com o perdão do trocadilho, tem horror à auto exposição como um vampiro tem da cruz?

Pode-se encontrar na obra dos dois autores respostas muito semelhantes à questão. Para Elena Ferrante, uma autobiografia, um texto memorialístico, dizem muito menos sobre um autor do que a sua própria obra de ficção. “A personalidade de quem escreve histórias está toda na virtualidade dos livros. Olha lá dentro e encontrará, os olhos, o sexo, o estilo de vida, a classe social e a voz do *id*” (FERRANTE, 2017, p. 223). A autora conta em *Frantumaglia* que suas memórias serviram de inspiração para a criação da tetralogia. Mas, de quais memórias Elena Ferrante está falando: as da *persona* que assina os livros e concede entrevistas ou as da autora em pessoa? Seria, é claro, sobre-humano forjar, ao longo de décadas, uma autora-personagem tão rica em memórias inventadas. O mais sensato é imaginar que a autora trabalha, em sua ficção, com um amálgama de memórias

verídicas, inventadas, reinventadas, que lhe pertencem ou não, ouvidas aqui e ali, tal qual o vampiro curitibano, “sinistro espião de ouvido na porta e olho na fechadura”, que “usará no próximo conto a minha, a tua confiança no santuário do bar” (TREVISAN, 2013a, p. 44-45). Os dois autores utilizam suas experiências de vida como material de criação, de invenção, tal como explica Elena Ferrante:

Os quatro volumes da Série Napolitana são a minha história, é claro, mas no sentido de que fui eu que atribuí a forma de romance e que usei minhas experiências de vida para alimentar com verdade a invenção literária. Se eu quisesse contar acontecimentos meus, teria estabelecido um outro tipo de pacto com o leitor, teria destacado que se tratava de uma autobiografia. Não escolhi o caminho da autobiografia, nem o escolherei em seguida, porque estou convencida de que a ficção, se bem trabalhada, tem mais verdade (FERRANTE, 2017, p. 378).

Dalton parece compactuar com esse ponto de vista quando escreve: “Dizer mais do que já confessou em mil e um contos? Você é o Nelsinho. A Polaquinha sou eu. A melhor entrevista é a que você não deu” (TREVISAN, 2013a, p. 62). Há rastros da vida do autor em seus livros, sobretudo, a partir de 2010, quando surpreendeu seus leitores ao publicar, em *Desgracida*, textos nos quais sustenta abertamente posicionamentos pessoais que, no entanto, já estavam sugeridos em obras anteriores, mas agora fora das medições ficcionais. Como enumera Bertha Waldman, em contos como “Capitu sem enigma”, “Esaú e Jacó”, “Ao telefone”, “Um conto de Borges”, “Cartinha a um velho poeta”, “Santíssima e patusca”, “Lamentações da Rua Ubaldino”, “Chupim carapuloso” e “Turin”, o escritor

imprega conta o beletrismo e o ufanismo paranista que superdimensiona artistas locais sem talento; contra a professora universitária de má-fé que furta e publica carta sem a autorização do autor; contra o jornalista que utiliza ardis inescrupulosos para conseguir uma entrevista; contra a leitura de Dom Casmurro, que inocenta Capitu do crime de adultério; contra Curitiba, que foi perdendo suas características de província de tradição agrária para ir-se transformando na ruidosa “ópera bufa de nuvem fraude arame” (WALDMAN, 2014, p. 227).

Em 2013, Dalton publicaria um novo livro de viés confessional, o já citado *Até Você Capitu?*, talvez como modo de dar vazão à voz do antigo crítico da *Joaquim* que ele abafou ao se retrair da vida social.

Sanches Neto considera os recados contra os desafetos, as respostas às provocações e as avaliações críticas presentes em seus contos uma forma do autor de “rascunhar a própria biografia, ocultando-a no meio dos textos de ficção e lhes dando o mesmo *status*” (SANCHES NETO, 2012, p. 253). Para ele, o valor de *Desgracida* está na segunda parte, “Mal traçadas linhas”, formada por cartas que revelam como nunca em sua obra o homem Dalton Trevisan. Nelas conhecemos quem são os autores-chave para o autor curitibano. No Brasil, Pedro Nava, que ele considera superior a Proust; Rubem Braga, a quem irmana a Montaigne e Machado de Assis; Otto Lara Resende, a quem chama de “verbo coruscante do talento feito homem” (TREVISAN, 2010, p. 237). Na literatura estrangeira, o “mestre bandalho” Paul Léautaud, “Desabusado, irreverente, contestador” (TREVISAN, 2010, p. 215), Gabriel Garcia Márquez, que considera uma das obras-primas da modernidade; e, Anton Tchekhov, um santo leigo só comparável no Brasil a Machado de Assis.

Nessas missivas, ele também argumenta sobre a “chatice literária” de Guimarães Rosa, de Marcel Proust e até mesmo do autor que mais admira, Machado de Assis, em *Esau e Jacó*; busca modelos literários em outras culturas, como Fernando Pessoa; elogia a escrita dos diários de Helena Morley; discorre sobre o que considera uma boa literatura, dentre outros comentários de autor-crítico.

Tendo sempre ocultado os documentos íntimos, Trevisan publica como conto algumas confissões que são valiosos documentos sobre a sua obra e que têm um poder de polêmica muito grande. Nelas, comenta leituras, avalia autores, elogiando uns e negando outros. Por meio desses textos, todos saborosíssimos, ele apresenta uma verdadeira arte da escrita ao recuperar essas avaliações, que, em momentos distintos, ele enviou a interlocutores reais. Apenas uns poucos não nasceram como carta, figurando apenas como opção textual por esse gênero. Mas a maioria integra a correspondência do autor, principalmente com escritores a quem ele admirava (SANCHES NETO, 2012, p. 254).

Essa presença de elementos “não-ficcionais” na obra de Dalton parece enfraquecer a ideia de que a obra lhe é suficiente. Pode ser que, como ele afirma, só a obra tenha valor, mas tanto Dalton como Elena, distanciados das plataformas típicas do escritor moderno para expor seus pontos de vista, como feiras literárias, palestras e mesas-redondas, bate-papos e entrevistas *tête -a-tête*, buscaram outras

formas de expor publicamente seu pensamento literário e, até mesmo – no caso de Dalton, mas, sobretudo, de Elena – justificar sua opção pela ausência.

Pode-se aproximar essas cartas sobre literatura escritas por Dalton e Ferrante dos textos escritos por um grupo de autores modernos denominados por Leyla Perrone-Moisés de “escritores-críticos”, os quais, paralelamente à escrita ficcional, buscaram esclarecer sua própria atividade, não apenas como forma de orientar o leitor, mas de estabelecer critérios para nortear a própria escrita. Tal como esses autores, como Ezra Pound, T. S. Eliot, Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Italo Calvino e Philippe Sollers, eles produzem uma reflexão livre, não acadêmica, sobre literatura, sobretudo a sua própria, que confirma e cria valores, a exemplo do que escreve Perrone-Moisés:

Enquanto a crítica literária institucional, na sua vertente universitária, tornou-se cada vez mais analítica (com pretensões a ciência) e cada vez menos judicativa, a crítica dos escritores lida diretamente com os valores e exerce, sem pudores, a faculdade de julgar (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 11).

Dalton faz isso nos limites de seus contos, mantendo-se fiel à declaração “nada a dizer fora dos livros”. Já a autora italiana decidiu, desde o princípio, que estabeleceria uma interlocução exclusivamente por escrito com jornalistas e leitores, atendo-se a responder (ou não, se achar por bem) as respostas enviadas. Aqui, outro parêntese que revela mais um ponto de contato entre os dois autores: a escolha da escrita como único modo de comunicação com o público é justificada por Elena Ferrante por sua dificuldade em ser direta e objetiva: “[...] procuro ideias correndo atrás das palavras e preciso de muitíssimas frases – verdadeiros circunlóquios demasiadamente confusos – para chegar a uma resposta” (FERRANTE, 2017, p. 43), escreve a autora que, em vários momentos de *Frantumaglia*, afirma escrever sempre, todos os dias, mas publicar muito pouco. Dalton Trevisan, que em seu trabalho com a linguagem persegue a síntese e o silêncio, sabe do que ela está falando. Tímido, arisco com intelectuais e jornalistas, também elegeu a escrita como único recurso expressivo. Segue, talvez, seu próprio lema: “Escreva primeiro, arrependa-se depois – e você sempre se arrepende” (TREVISAN, 2013b, p. 125). Ao menos, tem a certeza de que, por escrito, a palavra certa foi mil vezes pensada, seguindo “o fio furtivo da pulga que costura o pelo

negro do cachorro”, metáfora que ele utiliza para falar do tortuoso e trabalhoso processo da escrita literária (TREVISAN, 2013b, p. 121).

A opção pela ausência acaba por se tornar presença constante sobre a qual os dois autores são instados a se manifestar. Em “Quem tem medo do vampiro?”, espécie de autorretrato em terceira pessoa, Dalton Trevisan faz isso ironizando aqueles que consideram a sua escolha pela reclusão apenas uma artimanha para chamar atenção sobre si mesmo:

Um mérito não se lhe pode negar: o da promoção delirante. Faz de tímido, não quer o rosto no jornal – e sempre o jornal a publicá-lo. Nunca deu entrevista e quanta já foi divulgada, com fotos e tudo? Negar o retrato é uma secreta forma de vaidade, a outra face do cabotino (TREVISAN, 2013a, p. 44).

Já em “Cartinha a um velho poeta”, ataca justamente a vaidade, a necessidade de aparecer de escritores que considera medíocres:

O nome na boca da fama, festa de autógrafo, entrevista, eis o prêmio que honra e consola. Sem falar no prefácio, menos que barão assinalado você não é; nas orelhas as séries de elogios delirantes; o retrato na quarta capa, bigodeira e dentinho de ouro. Leio aqui e ali, disposto a gostar. Em vão [...] (TREVISAN, 2013a, p. 24).

Mais trabalho tem Elena Ferrante, já que aceitou estabelecer uma conexão por escrito com seus leitores e com a imprensa, sendo obrigada a defender tantas vezes o direito de se manter desconhecida que a questão acabou se tornando um ponto nevrálgico do pensamento literário expresso em *Frantumaglia*. Dentre as justificativas à própria ausência que a autora ofereceu ao longo dos anos, de modo resumido, ela escreve que não deseja comprometer o equilíbrio de sua vida privada adicionando-lhe novos equilíbrios que incluem sua vida pública; que deseja manter o lugar da escrita como um recanto escondido, sem vigilâncias, urgências; que afirma não ter a “coragem física” necessária para se expor publicamente e nutre “um desejo um pouco neurótico de intangibilidade”; que prefere não adentrar, junto com os seus livros, no circuito das mercadorias; que escreve para se libertar do livro, não para permanecer prisioneira dele; que não deseja que seu sucesso pessoal seja medido pelo sucesso da página escrita; que suas escolhas criativas dependem de sua opção por se

manter desconhecida como autora empírica, pois reelabora experiências reais vividas por pessoas conhecidas.

Problematizar a si mesma na escrita, conta Ferrante, levou-a a redimensionar esse espaço criativo totalmente anômalo no qual se abrigou, valorizando-o e fazendo com que desejasse preservar, mais do que nunca, a ausência estrutural do autor. A ponto de ser taxativa e ameaçar não publicar mais se tiver que revelar a própria identidade. Afinal, como escreve,

Não é pouco escrever sabendo que é possível orquestrar para os leitores não apenas uma história, personagens, sentimentos, paisagens, mas a própria figura de autora, a mais verdadeira porque é feita apenas de escrita, de pura exploração técnica de uma possibilidade. É por isso que eu permaneço sendo Ferrante ou não publico mais” (FERRANTE, 2017, p. 266).

Dalton Trevisan também estabeleceu, pela ausência, um espaço de liberdade no qual criou a própria figura de autor, “feita apenas de escrita”, nos dizeres de Elena Ferrante. Para isso, desapegou-se, pouco a pouco, dos vínculos de amizade, até mesmo com as pessoas mais próximas a ele, conforme escreveu o então amigo Temístocles Linhares, em 04 de outubro de 1982:

Cada vez mais isolado, ele não procura ninguém, a não ser conhecidos eventuais, mas não de seu nível intelectual. Não só as suas personagens que são neuróticas e mesmo monstruosas. Assim, agora só resta a Dalton escrever a sua autobiografia. Ele próprio, quer me parecer, seria a sua maior personagem (LINHARES, 2002, s/n).

Considerações finais

Nos dois autores estudados, a obsessão pela identidade anônima assume, portanto, uma função literária. Para eles, com mais intensidade do que para outros escritores, “escrever exige clandestinidade” (“*écrire a besoin de clandestinité*”), conforme os dizeres de Roland Barthes em apresentação ao Collège de France, em 1978 (BARTHES, 1978, p. 37). O “vampiro solitário” precisa comportar-se como tal para se mover pelas ruas, pelos bares, enfim, em meio a pessoas cujas histórias são matéria para sua ficção, conforme “a lógica realista de sua literatura” (SANCHES NETO, 2012, p. 252). É como ele mesmo escreve em

“O escritor”: “Me fiz de bêbado entre os bêbados, para ganhar os bêbados./ Me fiz tudo para todos, para por todos os meios chegar a entender um só – ai de mim!” (TREVISAN, 2013a, p. 102).

Se, no início, causar sofrimento às pessoas que ama ao transformar suas histórias em matéria ficcional era uma questão que a impedia de se revelar, em 2015, Elena já não sente mais a necessidade de protegê-las. “O único pacto é que eu não faça nada que as deixe envergonhadas” (FERRANTE, p. 379). Esse talvez seja o pacto que Dalton tenha se recusado a fazer, preferindo pagar o preço da solidão para contar suas histórias seguindo fielmente os métodos do vampiro de almas, escritor-personagem em que se transformou. “Escorpião de bote armado, eis o contista.” (TREVISAN, 2013a, p. 62). Talvez porque, ao contrário de Elena, o autor vive inteiramente de sua escrita, ao passo que a autora afirma não querer deixar de lado aspectos que considera tão ou mais importantes do que escrever – seu trabalho como tradutora e professora e a tranquilidade da vida em família.

Ambos, no entanto, mantêm-se afastados da cena pública literária também como um modo de preservar toda a potência criadora da “voz anônima”, aquela que, como afirma Umberto Eco, inicia e termina uma história, e que pode receber qualquer nome: Elena Ferrante, Dalton Trevisan ou qualquer outro que o leitor lhe quiser atribuir, preservando-se assim, a relação leitor-livro de qualquer ruído alheio à leitura. É como escreve a autora italiana, que só soube quem era Gustave Flaubert, o autor de *Madame Bovary*, muitos anos após ter lido o livro. “[...] Mais nova, eu não conhecia nomes de escritores – cada livro se escrevia sozinho, começava e acabava, me apaixonava ou não, me fazia chorar ou me fazia rir.” (FERRANTE, 2017, p. 210).

No entanto, o jogo de presença-ausência desses autores no interior de suas obras, quando nos deparamos com textos metaliterários, confessionais e até mesmo com cartas reais trocadas com amigos escritores, no caso de Dalton, e com jornalistas, leitores e editores, no caso de Elena, embaralha as fronteiras não apenas entre autobiografia e ficção, mas entre gêneros literários. Raquel Illescas Bueno (2020) escreve que a presença das cartas amplia ainda mais o largo espectro das produções fronteiriças entre diversos gêneros textuais dos quais Dalton Trevisan se apropria, como o *haikai* e os contos breves, reafirmando a sua ousadia, “uma vez que as possibilidades de leitura se multiplicam caso o leitor esteja consciente desses

rearranjos, ou caso seja capaz de reconhecer aspectos autobiográficos” (BUENO, 2020, p. 306).

Em carta escrita ao amigo e escritor Otto Lara Resende, o próprio Dalton define a arte literária: o que “se espera de todo bom e vero escritor” é “o *strip-tease* do coraçãozinho esfolado e ainda pulsante” (TREVISAN, 2010, p. 236).

É justamente isso que encontramos nos melhores contos deste livro [*Desgracida*], que ainda tem o valor adicional de apresentar fragmentos de uma espécie de autobiografia, como queria Temístocles Linhares. Uma autobiografia, no entanto, intelectual” (SANCHES NETO, 2012, p. 255).

Se Dalton abole as fronteiras do conto, Elena Ferrante, por sua vez, também extrapola os limites do romance ao assinar com o mesmo pseudônimo as cartas contendo entrevistas, crônicas e ensaios autobiográficos e metaliterários, criando, assim, um espaço que complementa os romances como “um livro que acompanha outros livros” (OZZOLA in FERRANTE, 2017, p. 247). Nesse sentido, estaria oferecendo, em *Frantumaglia*, “uma obra que é autobiográfica em afeto, ainda que não o seja, inteiramente, de fato”, transmutando as experiências de vida e os afetos ligados a elas em uma outra história de ficção (SECCHES, 2020, p. 27). Pode-se, portanto, afirmar que esses textos são parte de sua ficção, que extrapola os romances para continuar a se formar em suas cartas a jornalistas e leitores, colunas de jornal e outros textos, nos quais a “autora-personagem” propõe reflexões metaliterárias, inclusive sobre a relação entre ficção e realidade. As cartas de Ferrante são ainda uma contribuição importante ao ensaísmo literário, dialogando e dando novos sentidos, mais contemporâneos, às discussões sobre o estatuto da ficção empreendidas por outros escritores-ensaístas, como Henry James e Robert Louis Stevenson, George Eliot, Clarice Lispector, Virginia Woolf, Elsa Morante, dentre tantos outros.

Referências

- BARTHES, R. *La préparation du roman I e II* – Notes de cours et le séminaires au Collège de France 1978-1979 et 1979-1980. France: Seuil/IMEC, 1978.
- BUENO, R. I. *As cartas do leitor crítico Dalton Trevisan*. O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira, [S.l.], v. 29, n. 1, mar. 2020, p. 305-319.
- DIAS, M. S. Um livro-cidade. *Revista Quatro Cinco Um*. 1 nov. 2017. Disponível em: <https://www.quatrocinco.com.br/br/resenhas/l/um-livro-cidade>. Acesso em: 17 ago. 2020.
- ESTEVES, C. *Nada a dizer fora dos contos: a poética do conto em Dalton Trevisan*. Dissertação de Mestrado. Ponta Grossa: UEPG, 2015.
- FERRANTE, E. *Frantumaglia: os caminhos de uma escritora*. 1. ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.
- LINHARES, T. *Diário de um crítico* – de 1979 a 1982, v. VI. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2002.
- PERRONE-MOISÉS, L. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SANCHES NETO, M. *Dalton Trevisan – Desgracida*. Brasília, Estudos de literatura brasileira contemporânea, n.40, jul./dez. 2012, p. 251.
- SECCHES, F. *Elena Ferrante: uma longa experiência da ausência*. São Paulo: Claraboia, 2020.
- TREVISAN, D. *Até você, Capitu?* Porto Alegre: L&PM, 2013a.
- TREVISAN, D. *Desgracida*. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- TREVISAN, D. *234 – Ministórias*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2013b.
- REBINSKI JR., Luiz. *O (quase) silêncio do vampiro*. Disponível em: <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/O-quase-silencio-do-Vampiro#:~:text=No%20documento%2C%20Dalton%20se%20antecipava,a%20dizer%20fora%20dos%20livros>. Acesso em: 02 out. 2021.

A produção literária de Fontes Ibiapina nos periódicos *Alterosa* e *A Cigarra*: um olhar sobre seu arquivo literário

Lueldo Teixeira Bezerra (UESPI)¹

Introdução

A literatura é um segmento que representa fortemente a cultura brasileira. Os literatos, em labor escriturário, deixam rastros constituídos em documentos que narram o *modus operandi* da trama ficcional. Esses documentos, em primeiro momento, ficam sob a guarda do próprio escritor. Por se tratar de documentos pessoais esboçados em manuscrito, correspondências, diários de bordo, marginálias, entre outros tipos de documentos, o autor tem para si a intimidade que revela o pano de fundo da sua obra, que nos ajuda a compreender o contexto histórico da narrativa. Esses documentos passam a ser, também, fontes primárias para os estudos da História da Literatura.

Há um crescente número de instituições que se dedicam à curadoria de arquivos de escritores no Brasil. Isso resultou no aumento de pesquisas em espaços detentores de documentos de fontes primárias, tais como manuscritos, obras de arte, objetos pessoais, recortes, fotografias, etc. Os arquivos pessoais de escritores agregam evidências valiosas sobre a vida literária de quem um dia registrou, por meio da escrita, fatos e tramas de ficção. Esses documentos devem receber cuidados de quem se propõe a estudar os bastidores de uma vida, uma obra, um *modus operandi*, as relações estabelecidas, enfim.

Assim, o presente estudo busca compreender a produção literária do escritor piauiense João Nonon de Moura Fontes Ibiapina nos periódicos *Alterosa* e *A Cigarra* a partir do seu arquivo pessoal, que se encontra no Núcleo de Estudos em Memória e Acervo – NEMA, pertencente à Universidade Estadual do Piauí - UESPI. Diante de uma produção literária nos periódicos supracitados, surgiu então a necessidade de estudar a circulação dos textos de Fontes Ibiapina fora do estado do Piauí. Para tanto, durante este estudo, considerou-se

1. Graduado em Letras/Português pela (UESPI). Mestrando em Letras no Programa de Pós-Graduação em Letras na (UESPI). Professor de Língua Portuguesa e Literatura na educação básica e no ensino superior.

não apenas a publicação dos contos nas revistas em análise, mas também a correspondência por parte do escritor para os periódicos, que foram publicados no campo “carta aberta”, seção existente dentro das revistas.

Os contos publicados por Fontes Ibiapina nesses dois periódicos trazem questões culturais, memorialísticas, históricas e ficcionais sobre o estado piauiense. Assim, ao ler as publicações nos periódicos *Alterosa* e *A Cigarra*, percebe-se que o escritor fez considerações sobre a forma de viver do homem sertanejo, questões políticas, sobre os usos, os costumes e a linguagem da região nordestina. Afirma-se que Fontes Ibiapina encontrou nas revistas *Alterosa* e *A Cigarra* um meio de divulgar suas produções. Assim, ambas as revistas foram suporte para o escritor empreender sua carreira literária.

A obra literária de Fontes Ibiapina reúne aspectos que contribuem para a formação da identidade e cultura do sertão piauiense, especialmente por enfatizar as desigualdades sociais por meio da ficção que, de certo modo, soa como uma denúncia idealizada por parte do escritor. Toda trajetória literária de Fontes Ibiapina foi resultado de anos a fio de pesquisas, as quais originaram documentos autorais e bibliográficos para uso e construção das tramas de suas obras. Esses documentos – revistas, jornais, agendas, cadernos de anotações, livros com marginais – ajudam a testemunhar o movimento escriturário de Fontes Ibiapina e, atualmente, estão em processo de organização sistemática no NEMA.

As revistas *Alterosa* e *A Cigarra* serviram de suporte para que o escritor Fontes Ibiapina divulgasse seus contos, que eram publicados constantemente nos concursos por ela promovidos. O autor participou como colaborador das duas revistas. Isso foi um incentivo para a carreira literária do escritor piauiense.

A produção literária de Fontes Ibiapina nas revistas *Alterosa* e *A Cigarra* nos mostra que suas obras não foram publicadas apenas dentro do estado do Piauí. Fontes Ibiapina dialogava com outros estados quando estava ainda buscando forças para iniciar sua vida de escritor. Suas publicações nos periódicos citados mostram seu potencial como ficcionista desde suas primeiras tramas.

A pesquisa em arquivo: um olhar sobre os documentos pessoais de Fontes Ibiapina

Ao se deparar com um acervo, o pesquisador logo tem sua mente arrebataada por alguns instantes ao contemplar a variedade de possibilidades de estudo que aqueles documentos lhe possibilitam. Ele, o pesquisador, passa a ter acesso às confidências e segredos, por meio dos registros autorais do escritor. Assim, começa uma grande missão: revelar o que ninguém nunca pôde imaginar. No entanto, analisar, interpretar e descrever esses documentos requer um certo cuidado, visto que, no que tange a uma produção científica, é necessária uma postura profissional e ética por parte do pesquisador.

Definir o que é um acervo literário não é uma tarefa tão simples. Bordini (2003), com base nos vários estudos acerca do acervo literário de Erico Verissimo, prega que espólio e arquivo seriam palavras que definiriam a amplitude do material que estava sendo compilado a partir de suas pesquisas. O material encontrado no acervo de Verissimo vai além de uma herança, como designa a palavra espólio. O acervo poderia abraçar vários documentos de cunho pessoal. Aqui, a expressão “vários documentos” diz respeito não só a questão da quantidade desse material, mas também, principalmente, a diversidade de gêneros textuais que pertencem ao escritor e registram, até mesmo narram, seu labor literário. Esses documentos encontrados não devem ser submetidos a simples classificações, como nos orienta a definição de arquivo.

Foi diante dessa e de outras discussões que se passou a entender que acervo quer

[...] significar um trabalho que não apenas conserva em ordem e cataloga para a consulta documento literários, mas promove a obra e a imagem do escritor, propicia investigações de cunho teórico, crítico e histórico, tanto quanto acolhe mais do que normalmente os arquivos ou espólios literários costumam conter. (BORDINI, 2003, p. 131-132)

Assim, o pesquisador ganha condições de selecionar os textos apropriados à sua pesquisa, empregando recursos metodológicos eficazes, que estimulem a leitura, a transcrição, a compreensão dos textos lidos, bem como a externalização do sentido apreendido pelo investigador.

Para Regina Zilberman, a pesquisa em arquivos propõe que o pesquisador entenda que

o documento de algo não só aponta para um outro, o evento documentado, mas para o que esse evento não diz: “o que faço documenta não só o que sei, mas também o que desconheço”. O documento, embora ateste aquilo que foi documentado, vai além, traz uma margem de significações inesperadas. Por outro lado, o texto não postula para o que afirma a prova da verdade, nem diz apenas o que está nas palavras - não é o avesso do real, uma negação deste, mas um não-espaço onde o real se torna apenas possível - de modo que associar leitura e documento se torna um ato teórico incongruente. (ZILBERMAN, 2004, p. 208)

É necessário compreender que os arquivos literários comportam muito mais do que conjuntos de manuscritos e datilógrafos de obras literárias. Esses locais são detentores de documentos que refletem artefatos não só construídos pela arte da palavra, como Manuel Bandeira denomina a Literatura, mas têm sobre sua custódia manuscritos, obras de arte, objetos pessoais, recortes, fotografias, dentre outros documentos compreendidos como fontes primárias.

A ordem original da construção de um arquivo pessoal é rompida quando seu construtor se aparta definitivamente dos seus documentos. Seu contexto de produção é perdido e, portanto, o “arquivo literário” passa a ser compreendido como uma coleção artificial de documentos literários e não literários que por si só não contextualiza um discurso coerente de sua produção.

Ao realizar uma pesquisa literária, os arquivos pessoais de escritores, ou arquivos literários, recebem a classificação de fontes primárias, pois eles narram informações sobre a vida e as obras de seus titulares. Os arquivos pessoais são apontamentos de pensamentos, ideias e sentimentos dos seus autores. No caso desta pesquisa, do escritor Fontes Ibiapina.

Durante uma carreira literária, o escritor sente a necessidade de arquivar alguns documentos que, futuramente, mostrarão o seu labor literário para os pesquisadores que adentrarem seu arquivo pessoal. É nessa seleção que surge o apagamento da memória testemunhal, que testifica o cognitivo do escritor e o movimento da sua mão ao construir suas tramas de ficção.

A discussão a respeito da memória escrita ou gravada, patrimonial e cultural, ou ainda das comunidades e instituições, está ligada, na

atualidade, às novas funções dos arquivos: conservar informações, conhecimentos e dados do mundo moderno; visto que os arquivos existiam, há bem pouco tempo, pautados nos modelos da Biblioteconomia, com o objetivo de guardarem registro de provas, como quer Delmas (2010, p. 21)

Os arquivos servem para provar. A prova, a necessidade da prova frente à justiça foi, na sociedade ocidental, a primeira razão da conservação para longa duração de determinados documentos escritos: diplomas, merovíngios e carolíngios, atos, títulos etc. Os documentos conservados eram documentos de arquivo porque eram probatórios e não o contrário. Só muito mais tarde é que foram reconhecidos a todo documento de arquivo um caráter de autenticidade e um valor probatório a ser preservados.

Assim, o acervo literário testemunha a lida escriturária de um escritor. É nesse espaço que um pesquisador interessado em conhecer a obra com mais profundidade, consegue compreender de maneira panorâmica o texto literário não só no que diz respeito à questão ficcional, mas também às questões culturais, históricas, filológicas, e o que mais o acervo for capaz de oferecer.

A materialidade discursiva do documento é alterada ao longo do processo de transmissão das informações sobre tais documentos, havendo, ao mesmo tempo, um apagamento e produção de sentidos que (re)orientam a construção de sentido resultante das várias leituras durante infinitos estudos.

A Professora Maria Eunice Moreira afirma que

[...] ao copiar, transformar ou interferir nesses objetos que ocupam um determinado lugar no círculo cultural, ele [o historiador] muda o lugar e o estatuto dessas peças. A história opera, portanto, não com a realidade, mas seu objeto de pesquisa constrói-se, na contemporaneidade, com dados já formalmente construídos. A esses conjuntos em que se articulam o dado e o criado, ou seja, a natureza e a cultura, desenvolve-se a tarefa do historiador (MOREIRA, 2004, p.4).

Moreira explica que a passagem de uma determinada região da cultura para outra mais vasta contrai nos acervos um caráter de transitoriedade, segundo o qual o criado, uma vez constituído, volta a ser dado. Isso quer dizer que, nesse jogo de função, o documento/criado passa a conter informações redigidas/marcadas pelo escritor e

assume o papel de fonte de estudo. Em outras palavras, o resultado da pesquisa sobre determinadas fontes primárias torna-se uma fonte em potencial para futuros pesquisadores, dado que tal estudo passa a ocupar um lugar, que não é fixo, no corpo do arquivo.

A obra literária de Fontes Ibiapina reúne aspectos que contribuem para a formação da identidade e cultura do sertão piauiense, especialmente por enfatizar as desigualdades sociais por meio da ficção que, de certo modo, soa como uma denúncia idealizada por parte do escritor. Toda trajetória literária de Fontes Ibiapina foi resultado de anos a fio de pesquisas, as quais originaram documentos autorais e bibliográficos dos quais fazia uso para a construção das tramas de suas obras. Esses documentos – revistas, jornais, agendas, cadernos de anotações, livros com marginais – ajudam a testemunhar o movimento escriturário de Fontes Ibiapina e, atualmente, estão em processo de organização sistemática no NEMA.

A produção literária de Fontes Ibiapina traz marcas de um regionalismo que caracteriza o sujeito, o espaço, a cultura e a linguagem nordestina. Para tanto, o escritor realizou várias pesquisas que geraram documentos autorais e fortunas críticas que espelham suas obras. Assim, seu arquivo pessoal é problematizado como um construto social que contribui para a constituição da memória, fonte e objeto do conhecimento, arquivos de poder e objetos de trocas simbólicas, de uma sociedade regional do passado.

Configurado como um espaço de memória, o acervo deixa de ser compreendido como um objeto acabado, pois ele traz consigo uma concepção de dualidade: lembrança e esquecimento, passado e presente, fragmentação e totalidade, singularidade e diversidade. Logo,

[...] em seu aspecto ameaçador, um arquivo pode remeter talvez a um excesso ou carência documental, vinculados à dimensão do passado; entretanto, enquanto traçado, projeto, pode conter a ideia de futuro, colocando-nos frente a novas possibilidades de tratamento do arquivo, a novas ordens de leitura e interpretação de seus documentos. (MARQUES, 2011, p. 192)

Ao entendermos que o acervo se relaciona com o passado, defendemos que ele está ligado a traços históricos que inquietaram o próprio escritor, uma vez que ele, o escritor, também é um sujeito histórico e sua literatura integra uma produção cultural que representa determinada época.

Ao adentrarmos no acervo de Fontes Ibiapina, logo percebemos que o escritor acompanhava a fio os acontecimentos do estado do Piauí. Esses acontecimentos vão, desde fatos sociais, a fatos do cotidiano do homem sertanejo em sua lida diária. No acervo aqui estudado, localizamos jornais que narram a disputa política do Piauí. Nesses jornais, percebemos que Fontes Ibiapina é um leitor assíduo dos acontecimentos de seu estado. Alguns jornais se encontram deteriorados por conta do tempo. Alguns apontam marcações feitas à mão que estão quase invisíveis.

As agendas escritas pelo escritor apresentam algumas páginas com anotações incompletas. Nelas, Fontes Ibiapina realizou anotações acerca do seu dia a dia como juiz. Casos judiciais que lhe chamavam a atenção foram registrados em suas anotações, contudo, Fontes, como um profissional ético, nunca revela o nome dos envolvidos. Ao longo das anotações, o próprio autor esclarece que não irá citar nomes, por se tratar de pessoas reais, isto é, não se tratava de suas personagens ficcionais.

O ato de escrever é uma invocação do passado. A escrita memorialística consiste em não “esquecer dos mortos, dos vencidos, não calar, mais uma vez, suas vozes [...]” (GAGNEBIN, 2006, p. 11). Ao escrever, o autor traz à luz suas memórias. É nesse momento que se inicia uma seleção do que de fato será registrado. Essa seleção pode ser involuntária e voluntária. A primeira, porque é humanamente impossível alguém descrever *ipsis litteris* um acontecimento, tal qual ocorreu. Isto implica dizer que ocorre um apagamento daquilo que foge do contexto do momento presente da escrita. Já, o segundo tipo de seleção de memórias corresponde àquilo que o autor quer registrar, ou seja: ele escolhe o que quer trazer à luz e que será gravado em seu texto. Em ambos os casos de seleção de memórias, há o apagamento de algumas reminiscências.

Para Gagnebin (2006), a escrita, por muito tempo, é considerada o rastro mais moroso deixado pelo seu sujeito, isto é, o autor do registro. Tal prova pode perpassar o estágio da vida do escritor, testemunhando posteriormente o labor escriturário do autor, quando transmite uma mensagem, que pelo fato da ausência do seu senhor, passa a conter múltiplas interpretações.

No arquivo pessoal de Fontes Ibiapina, as lacunas produzidas pelos descartes de documentos, aliadas às constantes mudanças de posse do arquivo pessoal do escritor, resultaram em vazios significativos

para os estudiosos de seu arquivo, o que leva a surgir uma incógnita para a interpretação e compreensão da obra ibiapiana.

Os manuscritos da obra de um escritor dialogam diretamente com os esboços e notas, o que resulta no mapeamento detalhado do seu processo criativo. À essas duas classes de documentos (esboços e notas) agrega-se outra classe de documento que corresponde aos materiais gráficos de autoria do escritor, a saber, as ilustrações. As ilustrações em manuscritos são justificadas pelo acréscimo de subsídios gráficos na tentativa de explicar o processo criativo. A crítica genética é uma área de estudos críticos sobre a obra de arte, que busca nos documentos que narram a criação da obra fonte, sobretudo, nesses três grupos de documentos, embora possam também comparar edições de uma obra, revista a posteriori da publicação pelo autor.

Bordini assegura que grande parte dos trabalhos de pesquisa em literatura ainda é “imanentista”, sobretudo porque “fixada no texto em si e quando muito em seus intertextos, voltada para as ‘aventuras da linguagem’, no dizer de Barthes. No polo oposto, é historicista, presa à dialética entre história e obra, de acordo com a cartilha marxista” (BORDINI, 2009, p. 38)

A necessidade de preservação da memória de qualquer nação tramita pelas relações de poder e pela seleção do que se quer lembrar. Desse modo, a noção de arquivo como patrimônio e memória emerge com a imagem de bens públicos nacionais. Partindo desse pressuposto, busca-se pensar os modos e os lugares para se preservar uma memória nacional, bem como a função desempenhada por esses espaços que custodiam não só os arquivos públicos, mas também arquivos privados, dentre eles os pessoais.

Dentro do acervo literário de Fontes Ibiapina, encontramos documentos literários e não literários que narram/registram atos e fatos que demarcam sua produção literária e profissional. Esse documental reflete a sociedade, cultura e linguagem do período de 1921 a 1985 do estado do Piauí.

A biblioteca de Fontes Ibiapina (livros, Revista *Alterosa* e *A Cigarra*) encontra-se no NEMA. Um grupo de pesquisa da Universidade Estadual do Piauí, que está de posse da biblioteca particular do escritor piauiense, para catalogação e digitalização do referido acervo. O contato com o acervo do escritor, no NEMA, possibilitou o conhecimento e análise dos documentos que o compõem, além de uma visão detalhada do acervo relativo à vida e obra de Fontes Ibiapina.

Os documentos servirão como testemunhos da memória cultural do Estado e alimentarão futuras pesquisas no Piauí e em todo o Brasil.

A produção literária de Fontes Ibiapina no periódico *Alterosa*

As revistas *Alterosa* e *A Cigarra* serviram de suporte para que o escritor Fontes Ibiapina divulgasse seus contos, que eram publicados constantemente nos concursos por ela promovidos. O autor participou como colaborador das duas revistas. Isso foi um incentivo para a carreira literária do escritor piauiense.

Diferente de muitos outros autores piauienses, Fontes Ibiapina não quis sair do Estado para divulgar seus trabalhos. Permaneceu no Piauí, produzindo, editando e publicando suas obras.

Em uma de suas entrevistas, Fontes Ibiapina, ao ser interrogado sobre sua produção escrita para as revistas e jornais literários do país, quando concorreu a prêmios, e depois não quis mais nada em matéria de colaboração, responde:

Iniciei essas colaborações participando de concursos de contos nas revistas *Cigarra* e *Alterosa*, em ambas tendo a felicidade de ser premiado várias vezes, o que muito me incentivou na carreira literária. Na *Alterosa*, cheguei a ver laureados dez contos, até que a Comissão do Concurso deliberou não mais aceitar minha concorrência, esclarecendo tratar-se de um escritor já realizado. Além do mais, fui correspondente e colaborador do jornal de Letras e da revista *Sul*, a qual literalmente chegou a marcar época e fez toda uma geração de valores por este Brasilão a fora. Posteriormente, decidi deixar de lado essas atividades para, no setor intelectual, me dedicar exclusivamente às minhas produções, cuja bagagem, a esta altura, já vai bem volumosa. (Arquivo pessoal de Fontes Ibiapina)

Enfim, afirma-se que Fontes Ibiapina encontrou nas revistas *Alterosa* e *A Cigarra* um meio de divulgar suas produções. Assim, ambas as revistas foram suporte para o escritor empreender sua carreira literária.

A revista *Alterosa* é mineira e teve circulação nacional. Foi criada em 1939, pelo jornalista Miranda e Castro e adquirida pelo governador de Minas Gerais, Magalhães Pinto, em 1962. Neste ano, passou por uma ampla reforma sob a orientação do jornalista e escritor Roberto Drummond. Com um novo formato editorial, moderno e objetivo, a revista publicava fotos e reportagens com temas que variavam

de eventos pitorescos de cidades do interior de Minas Gerais a temas relacionados com a política nacional e internacional. *Alterosa* circulou até o fim de 1964, quando foi fechada e seu aparato técnico vendido à Editora Abril.

A partir da reformulação de *O Cruzeiro*, na década de 1940, vê-se um novo formato de editoração de periódicos no país com a introdução do fotojornalismo. No caso das fotorreportagens, como as publicadas por *O Cruzeiro* e também por *Alterosa*, o conjunto de título, texto e legenda direcionavam o olhar do leitor para uma interpretação das fotografias da matéria. *Alterosa* circulou pela primeira vez em 20 de agosto de 1939 e foi pensada como uma revista mensal, ilustrada e publicada pela Sociedade Editora Alterosa Ltda, com sede em Belo Horizonte.

A revista *Alterosa*, nº 315, de outubro de 1959, traz um conto de Fontes Ibiapina. O conto *Tropeiros* foi premiado no concurso Cia. de Seguros Minas-Brasil, promovido pela revista. O conto se encontra disposto em quatro páginas consecutivas, fugindo ao comum da revista, o uso do intervalo, diferindo dos outros dois. Este conto foi premiado com menção honrosa no concurso promovido pela revista.

Quanto ao processo ilustrativo, Moura representa o enredo do conto, por meio de uma imagem de dois homens sentados, ambos têm lenço no pescoço e chapéu. Um deles tem uma faca pendurada no cinto. Eles estão sorrindo. Mais ao fundo, no alpendre, há outro homem, que olha ao longe. O menino entra com a bandeja, enquanto eles conversam. As cores utilizadas pelo ilustrador são o azul escuro, o azul claro, o preto e o branco.

O referido conto narra a história dos tropeiros ou feireiros. O narrador diz que conheceu muitos quando menino. Alguns iam dormir em sua casa. No conto, Fontes Ibiapina narra que

De sexta pra sábado, o alpendre, apesar de grande, ficava atopetado de feireiros. Tanta gente! Tantos cafiotes! Uns traziam cargas, outros com matolões às costas, outros de maca a tiracolo. Chegavam a turvar, e pediam rancho. E se agasalhavam. O alpendre ficava tinindo. O terreiro repleto de cangalhas, surrões de legume, malas, fardos de algodão, não sei mais de quê. Se botavam todos para a feira dos Picos. A maior feira do mundo. (IBIAPINA, 2009, p 61)

Na página 36, o ilustrador retrata uma parte do conto que narra a história das burras. “A burra-da-cabeçada do comboio de São João do

Piauí correu e passou na frente da burra-da-cabeçada do comboio de Barreiro Branco. Mais que depressa a outra fez o mesmo serviço.” E assim por diante, uma ia passando na frente da outra.

A ilustração mostra parcialmente elementos que complementam a narrativa do autor. O percurso percorrido pelos feirantes demarca o espaço que Fontes Ibiapina utilizou como espaço ficcional para sua trama.

Segundo o próprio Fontes Ibiapina, os seus contos publicados na revista *Alterosa* somam uma totalidade de dez textos. No entanto, ainda estamos fazendo uma busca investigativa de tais publicações. Apesar da revista ter sido digitalizada e disponibilizada para consultas on-line no Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH), não conseguimos encontrar todos os contos, uma vez que nem todos os números da revista foram digitalizados.

A produção literária de Fontes Ibiapina no periódico *A Cigarra*

A revista *A Cigarra* foi uma das mais populares revistas brasileiras do século XX. Fundada pelo jornalista Gelásio Pimenta, circulou por mais de 60 anos. Quinzenal, a publicação fazia parte do grupo das revistas de variedades que tanto sucesso fizeram na imprensa brasileira. Suas páginas traziam desde notícias sobre o dia a dia da capital paulistana e do mundo europeu, até curiosidades. A revista divulgava artigos sobre arte, críticas e comentários, poemas, crônicas e contos eram outros atrativos, tudo acompanhado de muitas ilustrações, fotografias e caricaturas.

A publicação foi palco para as destacadas figuras da sociedade paulistana e de cidades do interior de São Paulo, na cobertura de eventos sociais, esportivos e religiosos. Eram comuns as fotos com legendas. Outro ponto forte da publicação eram os anúncios publicitários, produtos diversos eram anunciados em suas páginas.

A princípio, voltada para os diferentes tipos de leitores, *A Cigarra* logo encontrou nas mulheres seu público mais fiel. A importância delas para a publicação era evidente, inclusive, em suas belas capas, onde a figura feminina era constante.

Durante as primeiras décadas do século XX, surge, na cidade de São Paulo, uma grande variedade de publicações, em formatos de jornais e revistas. Em meio a todo esse processo, brota a idealização

de uma nova revista que abordaria assuntos femininos e seria voltada para o entretenimento, com o estilo de vida da elite paulistana: *A Cigarra*. Sua primeira edição circulou em 1914, com uma tiragem de 20.000 exemplares e na sua capa apresentava um perfil de uma jovem. E logo ao lado, no canto esquerdo, havia os versos, em destaque, de uma poesia de Vicente de Carvalho “Menina e Moça”.

A *Cigarra* marcou ainda o início da carreira de vários autores, caricaturistas e ilustradores. Entre eles, grandes nomes da literatura brasileira, como Olavo Bilac, Guilherme de Almeida, Oswald de Andrade e Monteiro Lobato.

Ao que tange às publicações de Fontes Ibiapina na revista *A Cigarra*, estamos ainda na tarefa de investigação, de identificar tais produções. Por se tratar de uma revista que não é tão conhecida dentro do estado do Piauí, há uma certa dificuldade de encontrar os contos publicados. Se não as anotações de Fontes Ibiapina, talvez não saberíamos dessas publicações.

Considerações finais

Um acervo literário testemunha a lida escriturária de um escritor. É nesse espaço que um pesquisador, interessado em conhecer a obra mais a fundo, consegue compreender de maneira panorâmica o texto literário não só no que diz respeito à questão ficcional, mas quanto às questões culturais, históricas, filológicas, e o que mais o acervo for capaz de lhe oferecer. Nesse espaço há o arquivamento da memória no papel ou em qualquer outro suporte que a imortaliza, o que possibilita ao seu autor o direito de não guardar em sua memória, enquanto faculdade mental. Após registrada, é possível realizar, quantas vezes se fizer necessária, a consulta àquilo que foi registrado.

Quando um pesquisador adentra em um arquivo pessoal de um escritor, ele se depara com uma infinita possibilidade de interpretação dos textos encontrados. No entanto, faz-se primeiramente uma desconstrução do texto para depois construí-lo, segundo os rastros deixados pelo autor, novamente considerando as rasuras que são marcas autorais.

A noção de documento, por muito tempo, teve sua compreensão, fundada na ideia de apoio ou garantia e não na função de ensinamento, encontrada na etimologia da palavra. A partir dessa perspectiva, deu-se

ao documento a função de prova material, garantindo à história o domínio de uma narrativa verdadeira, fundada por provas irrefutáveis.

No acervo literário de Fontes Ibiapina, as lacunas produzidas pelos descartes de documentos, aliadas às constantes mudanças de posse do arquivo pessoal do escritor, resultaram em vazios significantes para os estudiosos de seu arquivo, o que leva a surgir uma incógnita para a interpretação e compreensão da obra ibiapiana.

O arquivo pessoal de Fontes Ibiapina contribui solidamente para uma reescrita da História da Literatura Brasil, mais especificamente, a História da Literatura Piauiense. Os documentos que compõem seu arquivo trazem rastros históricos e literários que nos ajudam a compreender não só a obra do autor, mas a realizar estudos nas áreas de literatura, cultura, sociologia, filosofia e, principalmente, história.

A produção literária de Fontes Ibiapina nas revistas *Alterosa* e *A Cigarra* nos mostra que suas obras não foram publicadas apenas dentro do estado do Piauí. Fontes Ibiapina dialogava com outros estados quando estava ainda buscando forças para iniciar sua vida de escritor. Suas publicações nos periódicos citados mostram seu potencial como ficcionista desde suas primeiras tramas.

Devido a falta de alguns exemplares da revista *Alterosa* e *A Cigarra*, este estudo encontra-se ainda em andamento, uma vez que ainda está sendo feito um mapeamento dos textos de Fontes Ibiapina nos dois periódicos supracitados.

Referências

- BORDINI, M. da G. Acervos Sulinos: a fonte documental e o conhecimento literário. In: SOUZA, M. E. de; MIRANDA, W. M. (Org.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 129-139.
- BORDINI, M. da G. Os acervos de escritores sulinos e a memória literária brasileira. *Patrimônio e Memória*, UNESP – FCLAS – CEDAP, v.4, n.2, p. 35-54, jun. 2009.
- AQUIVO PÚBLICO DA CIDADE DE BELO HORIZONTE. *Coleção digitalizada da revista Alterosa*. Disponível: <<http://portalpbh.pbh.gov.br/pbh/ecp/comunidade.do?evTaxonomiaM>> Acesso em: 21/08/2021.
- DELMAS, B. *Arquivos para quê?: textos escolhidos*. Tradução de Danielle Ardaillon. São Paulo: Instituto Fernando Henrique Cardoso, 2010.

- GAGNEBIN, J.-M. *Lembrar, escrever e esquecer*. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- IBIAPINA, F. *Chão de meu Deus*. Teresina: APL; FUNDAC; DETRAN, 2009.
- MARQUES, R. O que resta nos arquivos literários. In: SOUZA, E. M. de; MCKEMMISH, S. Provas de mim: novas considerações. In: TRAVANCAS, I. ROUCHOU, J. HEYMANN, L. (Org.). *Arquivos pessoais: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa*. Rio de Janeiro: FGV. 2013.
- MIRANDA, W. M. Arquivos e memória cultural. In: SOUZA, M. E. de; MIRANDA, W. M. (Org.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 35-42.
- MOREIRA, M. E. *Fontes primárias e história da literatura*. Disponível em <www.pucrs.br/letras/pos/historiadaliteratura/gt>. Acesso em 07. out. 2021.
- ZILBERMAN, R. *As pedras e o arco: fontes primárias, teoria e história da literatura*. Editora UFMG, 2004.

As dobras dos envelopes: romances epistolares do século XX e a representação da realidade

Iara Machado Pinheiro (USP)¹

Introdução: cartas, casas e a forma do romance

Natalia Ginzburg publica seus primeiros contos ainda bem jovem, na década de 1930, e seu primeiro romance, *A estrada que leva à cidade*, é lançado em 1942. Casada com Leone Ginzburg, um importante militante de esquerda e do antifascismo, ela viveu por três anos como internada de guerra no sul do país. Com a queda de Mussolini e a invasão alemã, ela, o marido e os filhos foram para Roma, onde Leone foi capturado pela Gestapo, preso, torturado e assassinado. Alguns retalhos dessas experiências aparecem sob a forma de textos ensaísticos e memorialistas na coletânea *As pequenas virtudes*, de 1962. Ainda que seja fortemente ancorada em vivências, como destaca o crítico literário Domenico Scarpa (2015), a escrita de Ginzburg recorrentemente lava as lembranças da particularidade individual para transformá-las em fragmentos da história de “qualquer um” (SCARPA, 2015).

Existiria uma forma de narrar a própria vida, portanto, que faria parte do esforço de aproximação de uma engrenagem comum da existência, sem deter-se na superfície aparente ou no profundamente íntimo. É uma conformação do particular como parte de algo maior, um modo de encarar a trajetória pessoal pelos laços que a ligam ao entorno e ao próximo. Esse esforço poderia ser articulado com a experiência de amadurecimento concomitante ao fascismo. Em um ensaio de 1943, chamado “Os nossos filhos”, Ginzburg afirma o seguinte sobre a educação das crianças e o mundo sucessor ao regime totalitário:

Se olharmos o passado, podemos constatar facilmente como o egoísmo familiar que mencionei foi a característica principal, talvez até a matriz primária, daqueles anos escuros, privados de qualquer interesse político e de qualquer caridade humana, que se chamam a era

1. Graduada em Comunicação Social (UFRJ) e mestre em Letras (UFRJ). Atualmente é doutoranda em Letras no PPG-LETRA/USP com bolsa da FAPESP.

fascista. É isto que falta em todos nós: o sentido social, ou seja, uma verdadeira coparticipação na vida do próximo. Devamos alcançá-lo e ensiná-lo aos nossos filhos. (GINZBURG *apud* SCARPA, 2014, p. 217)

Sentido social, uma verdadeira coparticipação na vida do próximo: estes deveriam ser os pilares da educação dos filhos daquela geração que foi criada e formada em meio ao “egoísmo familiar”. O ensaio que nomeia a coletânea *As pequenas virtudes* volta ao tema da transmissão de ensinamentos aos filhos, sugerindo que as noções éticas não têm nada de inatas e são elas que devem conduzir a formação subjetiva das crianças. A educação, coloca Ginzburg, é uma atmosfera compartilhada por pais e filhos, e muito do que é assimilado quando se é pequeno está relacionado com a densidade desse ar específico que corre dentro da primeira casa.

Parte da atmosfera que povoava a casa da própria Ginzburg está registrada em seu romance mais bem-sucedido em termos de público e crítica, *Léxico Familiar*, de 1963, um relato sobre o ambiente doméstico da infância e da juventude. A recorrência da casa como objeto de representação na escrita de Ginzburg e o cuidado em seu delineamento levam a crer que as primeiras paredes são encaradas como uma matriz de convívio, uma inscrição de determinado tipo de troca com o outro que terá efeitos determinantes nos futuros encontros do corpo com a rua. É uma noção de política, segundo Scarpa (2014), com raízes apolíticas: uma ideia de civilidade que passa primeiro pelas pequenas maneiras de participar na dinâmica coletiva da existência.

Numa entrevista na ocasião do lançamento do romance *A cidade e a casa*, em 1984, Ginzburg afirma que o recurso epistolar foi a ferramenta encontrada para fugir da primeira pessoa, que estaria se tornando prevalente na literatura do período, e de uma terceira que, por sua vez, estaria ficando impossível; a crise do romance, de acordo com a escritora, seria justamente essa impossibilidade de alcançar a terceira pessoa (GINZBURG, 1997). Em outra entrevista, na década de 1960, Ginzburg explica a opção de experimentar escrever comédias teatrais de modo semelhante: o objetivo era fugir da escolha “entre um ‘eu’ autobiográfico e prepotente e um ‘ele’ nebuloso, distante e frígido” (GINZBURG *apud* PEJA, 2009, p. 125).

Seria possível estabelecer um vínculo entre o caráter inatingível atribuído à terceira pessoa e ensaios de Ginzburg sobre os modos de

vida do período. A sociedade, que “só sabe dizer eu” (GINZBURG, 1997, p. 243), refletida na prevalência da primeira pessoa na arte da narrativa, seria caracterizada também por uma segmentação em termos afetivos. Em “Razões de orgulho”, de 1975, a escritora observa que aquele tempo era marcado pela mediação da própria imagem ou pelo orgulho, ou pelo desprezo. A consequência seria que as noções de dor ou solidão perderiam um referencial comum, já que estariam passando por um processo de atomização:

O orgulho reveste nossa própria imagem, dentro de nós, de uniformes e insígnias, que a separam da comunidade. Em relação ao abatimento, ele também é legítimo somente se episódico e momentâneo. Mas quando se torna uma atitude do espírito, a seu modo, veste a nossa própria imagem com um uniforme, reveste-a com um avental cinza e a induz a caminhar com a cabeça baixa. Trata-se talvez de uma atitude do espírito menos intolerável que o orgulho, porque mais desarmada e mais mansa, e porque os aventais subalternos são bem melhores que as insígnias dos capitães. É, porém, uma atitude equivocada e viciada do espírito, não menos que o orgulho, quando cobre e esmaga nossa existência inteira, no passado, no presente e no futuro. O cinza do abatimento também é um modo de pensar na nossa imagem separada da comunidade. Ora, podemos nos sentir sozinhos e diferentes, no meio da comunidade, mas o desejo de compartilhar o máximo possível o destino comum é alguma coisa pela qual devemos zelar no curso da nossa existência, e é mau sinal se isso cai em desuso. A nossa infelicidade é feita de diversidade e solidão, do desejo de ser como todo mundo, todavia sentimos que tal infelicidade é a melhor substância da pessoa que somos e é uma coisa que não devemos perder nunca. (GINZBURG, 2001, p.44)

A solidão e a sensação de não pertencimento, componentes da condição do homem moderno, perderiam o referencial coletivo já que seriam tomadas pela particularidade individualizante. E “o desejo de compartilhar o máximo possível o destino comum” ficaria comprometido à medida que a forma de nomear a infelicidade passaria por uma fragmentação específica, a depender de quem a enunciasse. Além de interferir na relação de uma pessoa consigo mesma, a noção de próximo seria alterada porque se restringiria ao estritamente semelhante. Nesse sentido, a “prepotência” da primeira pessoa poderia ser entendida como o caráter incontestável da experiência humana particular quando destacada de uma referência comum, enquanto a “frigidez” e a “nebulosidade” da terceira remetem justamente à

impossibilidade de alcançar um valor mais geral, como se as circunstâncias daquele tempo não permitissem o recuo necessário para alcançar um ângulo amplo, além das estreitas fronteiras da individualidade.

O recurso narrativo da missiva, entendido pela escritora como o trânsito entre a primeira e a terceira pessoa (GINZBURG, 1997), foi explorado em três obras: *A família Manzoni* (1983), *Caro Michele* (1973) e *A cidade e a casa* (1984). No primeiro livro, a escritora parte da correspondência de terceiros, isto é, do escritor Alessandro Manzoni e de seus amigos e parentes, para reconstruir a vida cotidiana dessa família. Já os outros dois são narrativas ficcionais, sendo que *Caro Michele* ainda conta com breves aparições de um narrador onisciente e *A cidade e a casa* é todo em cartas. Segundo a definição do crítico literário Cesare Garboli (2013), os dois romances fazem parte do “ciclo romano”, fase de Ginzburg que conta com referências espaciais mais precisas e tematiza a vida em uma grande cidade em um momento em que a família nuclear perde consistência.

Garboli sugere ainda que a prosa tardia de Ginzburg não deveria ser lida pela via da desagregação familiar propriamente dita. O crítico crê que o ponto de partida da escrita da autora é sempre o romance. Dessa maneira, a unidade familiar estaria em ruínas porque a forma romanesca estaria em frangalhos:

Não é preciso ler Natalia Ginzburg como uma romancista de temáticas familiares, mas como uma escritora para quem a vida familiar ocupa tanto espaço porque existe uma ideia de vida da qual o romance é o arquétipo. Para Ginzburg, o romance é um *prius*: é o romance que cria “a cidade e a casa”, não o contrário. A família existe, para Ginzburg, pelo mesmo motivo que os personagens dos romances não podem ser outra coisa que não tecnicamente cúmplices. Do mesmo modo, não é preciso ler a prosa tardia de Ginzburg como uma romancista obsessivamente interessada na dissolução da instituição familiar. É o contrário que é verdade. As famílias se dissolvem, para Ginzburg, porque os romances não são, ou não parecem ser, mais possíveis (...) a ponto que Ginzburg às vezes me parece, mais que uma romancista *tout court*, uma grande “ideóloga do romance”. (GARBOLI *apud* SCARPA, 2018, p. 15)

Em *A ascensão do romance*, Ian Watt (1997) analisa as narrativas epistolares de Samuel Richardson para discutir a consolidação da forma romanesca que, por sua vez, teria um estreito vínculo com a constituição da família nuclear. Pensando no que Garboli propõe a

respeito de Ginzburg, valeria passar pelo sentido atribuído por Watt ao recurso epistolar, para voltar à escritora italiana refletindo sobre como esse elemento fundador da linguagem do romance responde às conjunturas estéticas e históricas da segunda metade do século XX. Se a unidade da família nuclear tem relação com o surgimento do romance, como as crises das formas de convívio e de narrar poderiam ser articuladas nos livros epistolares de Ginzburg?

Família nuclear e consolidação do romance: as correspondências e a intimidade

Watt (1997) delinea o cenário social da Inglaterra do século XVIII com a ideia de que a conformação dos papéis de homens e mulheres burgueses ocorreria concomitantemente ao surgimento do romance. Para tanto, o autor passa pelos processos paulatinos de secularização e de sedimentação do individualismo, responsáveis por delinear a noção moderna de amor, codificada pelo aspecto contratual do casamento. Nesse contexto, a força narrativa dos romances de Richardson estaria na “enorme simplicidade” com que o autor foi capaz de “comprimir tensões presentes na sociedade, entre gêneros, entre classes sociais” (1997, p. 146). A forma epistolar seria um recurso valioso para a construção dessas tensões porque daria vazão para a “vida mental privada e egoísta” (1997, p. 152) e “possibilitaria uma apresentação detalhada de um relacionamento pessoal enriquecida por uma série de contrastes entre o ideal e o real, o aparente e o verdadeiro, o onisciente e o inconsciente” (1997, p. 151). As missivas dariam forma aos sentimentos com uma demora inédita, enquanto indicariam as transformações sociais nas formas de viver por meio do estatuto das relações entre os personagens correspondentes.

O escopo privado das narrativas em carta do século XVIII decorreria de uma solidão muito vinculada à vida nas cidades, onde não havia a consistência dos laços comunitários que caracterizariam a dinâmica do campo. A organização da família nuclear era mais enxuta e articulada ao redor, no entanto era uma articulação muito frágil. Já o fluxo cotidiano deixa de contar com o arrimo das oscilações do tempo da natureza, para ser cindido pela repetição da divisão social do trabalho. O homem da cidade, coloca Watt, percorria locais diferentes e participava de distintos nichos, mas restava a sensação

de não pertencer efetivamente a lugar algum. A solidão, por sua vez, provocaria um tratamento mais extenso dos sentimentos, como uma busca de “segurança emocional”:

A rotina cotidiana não propicia uma rede permanente e confiável de laços sociais, e, como não existe um forte senso de comunidade ou de padrões comuns, surge a necessidade de uma espécie de segurança emocional e compreensão que só pode se encontrar na intimidade de relacionamentos pessoais. (WATT, 1997, p. 161)

As cartas dos romances de Richardson manifestam um jeito subjetivado de narrar, mas também, no regime diegético, de encarar a vida. O tipo de missiva que está em questão é a informal e íntima, fruto de uma transformação do gênero. É o que aponta Brigitte Diaz (2016), em *O gênero epistolar ou o pensamento nômade*, quando indica que no século XVII a carta se afasta da tradição da eloquência para passar a codificar a intimidade, agora “liberta da preocupação de excelência retórica” (2016, p. 17). Ou seja, a carta também responde ao processo gradual de sedimentação do individualismo, assumindo a função de destino para as emoções e os vínculos de amor e amizade.

A estética epistolar seria uma inovação narrativa, para Watt, porque redireciona o eixo convencional de representação. A carta permitiria explorar os sentimentos cotidianos dos personagens com muita expressividade e conseguiria retratar de modo bastante fidedigno o movimento da mente, dando forma aos fluxos de pensamento sem necessariamente filiá-los a ações. Com isso, haveria uma aparente falta de seletividade no conteúdo das cartas trocadas nos enredos, e a inclusão de assuntos prosaicos, redigidos com uma linguagem coloquial e desadornada, teria como efeito a produção de uma forte sensação de verossimilhança:

Na verdade a própria falta de seletividade nos leva a um envolvimento maior com os fatos e sentimentos descritos: temos de colher aspectos importantes do caráter e do comportamento dentre uma multiplicidade de detalhes, assim como na vida real procuramos encontrar um sentido numa série casual de circunstâncias. (WATT, 1997, p.168)

Käte Hamburger (1968) destaca que o tempo verbal da carta não é o passado épico, mas sim o passado próximo, o que soa em consonância com o que Watt chama de “expressão imediata de cada

circunstância” (1997, p. 177). Ou seja, as missivas registram miudezas da rotina, e a temporalidade tende a ancorar-se no curso do cotidiano, o que é reforçado também pelas datas assinaladas no cabeçalho.

Diaz (2016) sugere que a carta provoca, antes de chegar ao destinatário, uma conversa do remetente consigo mesmo, de modo que ultrapassa a finalidade de comunicação. Gérard Genette (2017) comenta esse atributo epistolar segundo seus desdobramentos narrativos: a carta garante certa ambivalência ao papel do remetente, porque quem escreve é tanto o sujeito da ação quanto conteúdo relatado, o que faz da “formulação escritural de si” (DIAZ, 2016) um modo de pensar sobre si mesmo sob o efeito da leitura das próprias palavras. A redação de uma carta, portanto, por si só, é um pequeno acontecimento narrativo, já que o encontro com as palavras escritas e a antecipação da reação do destinatário, por parte do remetente, fornecem tanto a possibilidade de explorar a própria subjetividade quanto geram inúmeros desentendimentos, em razão do hiato de tempo restante entre o autor da missiva e seu interlocutor.

Em suma, a força de representar a realidade nos romances do século XVIII era composta pela atenção aos sentimentos, aos pequenos eventos da rotina e aos dilemas e impasses que surgem nas relações íntimas. Seria possível entender que os acontecimentos responsáveis por movimentar as narrativas passaram por um processo de subjetivação, já que o desenvolvimento dos percalços dos personagens se detinha nas emoções, nos insubmissos caminhos do pensamento e nos desencontros que compunham as relações privadas. A organização social mais ampla, por sua vez, recorrentemente aparecia pela faceta da formalização dos vínculos humanos e no valor atribuído aos ritos, sobretudo o casamento.

Romances epistolares do século XX: hiatos formais e hiatos entre as pessoas

É pela via da irrealização que Geneviève Haroche-Bouzinac, em *Escritas Epistolares* (2016), comenta o uso das cartas em romances, sugerindo sua serventia para contornar barreiras: “Em todas as situações em que se erguem obstáculos entre os indivíduos, barreiras emocionais ou de conflito, a carta conserva sua eficácia afetiva” (2016, p. 213). O termo ‘barreira’ é oportuno para retomar os romances de Ginzburg

e pensar no recurso epistolar num momento em que a estrutura familiar sofre contínuos solavancos.

Em *Caro Michele*, as trocas de correspondências giram em torno de um vazio: o personagem que dá título ao livro é o motor da maior parte das missivas do enredo, no entanto é autor de algumas poucas e apressadas linhas. São duas as remetentes mais prolixas e frequentes: Adriana, a mãe de Michele, e Mara, mãe de um bebê que poderia ser filho do rapaz. Outros dois remetentes em momentos mais pontuais são Angélica, uma das irmãs de Michele, e Osvaldo, um amigo do rapaz e possível amante, como é aludido por outros personagens.

A estrutura fragmentária e as lacunas próprias de romances epistolares mantêm as duas dúvidas, acerca da paternidade do filho de Mara e da natureza da relação entre Michele e Osvaldo, sem respostas claras. Com a partida de Michele da Itália, a maior parte das cartas é endereçada ao jovem. Como a ausência do rapaz provoca encontros secundários entre diferentes segmentos da sua vida, em um segundo momento, Angélica e Mara começam a se corresponder, entre outras trocas pontuais de cartas. No total, a história transcorre por dez meses.

Seria possível separar as correspondências em dois tipos: as mais pragmáticas, que objetivam relatar alguma notícia ou carecem de resposta imediata para resolução de alguma questão; e as cartas que incorporam uma definição presente em *Escritas Epistolares*, “conversa com um ausente” (HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p.11). Como o livro também conta com um narrador onisciente, seria possível estabelecer uma divisão de outra natureza: as cartas são os momentos em que os personagens estão sozinhos e dentro de casa; enquanto nos de narração com a terceira pessoa, existe margem para o convívio e o trânsito pela cidade.

Sobretudo nas cartas de Michele, é possível ver com clareza que não se trata de “uma formulação escritural de si”, ou melhor, não deixa de ser, mas não opera pela escavação da subjetividade, pelo relato dos pensamentos ou pela tentativa de nomear sentimentos. O rapaz diz em algumas ocasiões que não é afeito a falar de si e pede para que não formulem hipóteses a seu respeito, “já que faltariam elementos essenciais” (GINZBURG, 2009, p.119). Adriana e Mara são as remetentes das cartas mais longas, sendo que a primeira costuma relatar memórias, até porque diz que em seus dias atuais não há muito o que contar; já a segunda habitualmente narra as suas peripécias e várias

mudanças, porque, sem emprego e dinheiro, está sempre à procura de uma casa, a cada porta que lhe é fechada. Uma possível interpretação para a maior extensão das cartas dessas personagens é o papel das correspondências nos dois casos, que parece visar encontrar um caminho que ligue ao próximo, e não o de escavar os próprios sentimentos. O adjetivo íntimo não soa adequado, e as cartas se assemelham mais a uma mensagem jogada ao mar do que a confidência a um interlocutor específico.

Uma vez em Villa Borghese brincamos de cabra-cega com vocês no gramado, eu caí no chão e ele limpou a lama do meu vestido com o seu lenço. Enquanto estava inclinado, limpando a lama, eu via a cabeça dele com as longas madeixas pretas e entendi que entre nós dois não existia mais nem sombra de ódio. Foi um momento de felicidade. Era uma felicidade feita de nada, porque eu sabia muito bem que, mesmo sem ódio, minhas relações com o seu pai permaneciam algo vil e miserável. Porém, lembro que o sol estava se pondo, havia belas nuvens vermelhas sobre a cidade e depois de tanto tempo eu estava quase tranquila e quase feliz. (GINZBURG, 2009, p. 48)

O fragmento acima é parte de uma carta de Adriana a Michele, aberta com o relato do velório do pai do jovem. Com acicates de um passado recente, então, a remetente passa por lembranças da vida em comum com o ex-marido e as endereça ao filho, que nunca chega a respondê-la de modo consistente ou atencioso. O silêncio de Michele e a sensação de que ele não lê suas cartas – “Vejo que não lê as minhas cartas, ou então você lê e esquece na hora” (2009, p.50) – não impede Adriana de seguir escrevendo.

A cidade e a casa é composto pelas cartas de um grupo de amigos e seus familiares, sendo que o fluxo das correspondências dura cerca de dois anos e meio. O eixo central do enredo é composto por Giuseppe e Lucrezia, dois amigos que tiveram um relacionamento amoroso anos antes. Giuseppe deixa a Itália e vai para os Estados Unidos porque se diz carente de proteção e busca-na na figura do irmão mais velho. Já Lucrezia desfaz um casamento, vende a casa onde reunia o grupo de amigos e vai morar em Roma. Também aqui seria possível estabelecer uma divisão entre cartas de natureza mais pragmática e outras menos objetivas, sendo que nesse caso são mais raras as que se detêm nas lembranças; as menos objetivas costumam ser relatos das rotinas dos personagens. Neste romance, o telefone aparece

frequentemente diferenciado das cartas, por ser eficiente e útil mas incapaz de comportar o que uma missiva abriga:

Prefiro o telefone às cartas, porém não te disse uma coisa importante quando te telefonei nos últimos tempos. Não disse porque acho mais fácil escrevê-la. O telefone não é feito para dizer coisas importantes que requerem tempo e espaço, é feito para as quinquilharias e para as notícias talvez importantes, mas breves. (1997, p. 47)

Me escreva, porque aqui não tenho com quem conversar, e uma carta tua me faria companhia. (1997, p. 76)

Faz um tempão que não nos escrevemos. Nesses meses, nos falamos por telefone e basta. Mas nos telefonemas internacionais, só se pensa no dinheiro que vai pelo ralo. E assim acaba que não se fala nada. Em uma carta se fala tão mais. (1997, p. 119)

Por meio do tempo distendido da escrita do remetente e da leitura do destinatário, a carta pode fazer companhia e veicula conteúdos que escapam do pragmatismo imediatista de uma ligação telefônica, até por transportar os rastros dos respectivos redatores. Um dos tipos de vestígios é o erro: nos romances de Ginzburg são comuns os momentos em que os remetentes notam alguma inadequação de composição ou lexical enquanto leem as cartas que redigem e, mesmo assim, deixam os desvios registrados, algo como uma rasura por escrito.

Percebo que usei o imperfeito, mas na verdade acho que seu pai está muito mal e que não nos encontraremos mais no Canova toda primeira quinta-feira do mês. (2009, p. 12)

Vejo que escrevi 'tem medo' no presente, sempre esqueço que seu pai morreu. (2009, p. 48)

Deixo aqueles poucos amigos que sempre encontrava na tua casa, Serena, Egisto, Albina, com quem passeava pelo bosque e jogava escopa à noite. Usei o imperfeito, mas foi um erro, porque vocês continuarão passeando e jogando cartas, e o imperfeito se refere somente a mim. (1997, p. 8)

Os dois primeiros trechos são de *Caro Michele* e o terceiro está em *A cidade e a casa*. Nos três casos, os autores das cartas notam a escolha de um tempo verbal muito vinculado à repetição de uma rotina que se quebrou ou está em vias de se quebrar. A correção que sucede o registro da inadequação, portanto, não tem relação com a qualidade da escrita ou lisura gramatical. Os tempos verbais soam deslocados

e chamam a atenção por causa da força do hábito e de alguma dificuldade de deixar perder que transparece na escolha das palavras. É curioso notar como a cisão discursiva marcada por Genette (2017) aparece nas experiências de redator e leitor desses personagens remetentes: é como se o costume perdido ou prestes a se perder saísse naturalmente como escrita e passasse por retratação com a experiência de ler as próprias palavras. As breves reflexões sobre os tempos verbais parecem indicar certo modo de assimilar a passagem do tempo, representando parte da atmosfera de um período instável por meio da hesitação no uso da linguagem.

As bruscas transformações sofridas pela família convencional também se insinuam nesse tipo de rasura por escrito, por causa da fragilidade das ordens cotidianas. Outro aspecto da desagregação da casa nuclear é certo descompasso entre os papéis tradicionais e os laços humanos nos romances. Por um lado, paira uma forte sensação de deriva; por outro, alguns fragmentos de cartas comovem porque, num relance, o remetente parece encontrar uma vivência que, mesmo com as distâncias que mediam as relações entre os personagens, físicas ou intangíveis, pode oferecer a materialidade de um vínculo.

Em *Caro Michele*, Adriana parece conseguir se sentir mãe de Michele ao lembrar-se de um dia comum, quando ela o filho encrenchavam um com o outro.

Lembro que, ao ficar brava e ao protestar com você, senti uma grande alegria. Sabia que meus protestos suscitariam em você um misto de alegria e aborrecimento. Penso agora que esse era um dia feliz. Mas, infelizmente, é raro reconhecer os momentos felizes enquanto estamos passando por eles. Nós os reconhecemos, em geral, à distância do momento. Para mim a felicidade estava em protestar e para você em vasculhar os meus armários. Também devo dizer que perdemos naquele dia um tempo precioso. Poderíamos nos ter sentado e interrogado reciprocamente sobre coisas essenciais. É provável que seríamos menos felizes, ou melhor, seríamos talvez muito infelizes. Porém, eu agora lembrarei esse dia não como um vago dia feliz, e sim como um dia verdadeiro e essencial para mim e para você, destinado a iluminar a sua e a minha pessoa, que sempre trocaram palavras de natureza inferior, jamais palavras claras e necessárias, ao contrário, palavras cinzentas, gentis, flutuantes e inúteis. (GINZBURG, 2009, p. 124)

O filho está longe, são muitas as palavras caladas, as dores por tudo de triste que aconteceu ou por tudo que não foi feito a tempo

e poderia ter transformado uma relação de pouca proximidade. No entanto, existe ao menos a lembrança de um dia “verdadeiro”, quando mãe e filho puderam efetivamente ser mãe e filho sem maiores esforços, com fluência e desatenção, sem qualquer tipo de premeditação. Essa outra possibilidade mencionada por Adriana, de os dois interrogarem-se sobre coisas essenciais, talvez faça referência a um ideal de maternidade e de família que nunca teve lugar na relação com Michele – é por isso que fica a sensação de que a noção de família convencional soa grosseira e distante das reais vicissitudes dos vínculos humanos. A maneira para sentir a consistência do laço que pode ligar os dois personagens é como que deformada e só pode surgir no tempo do relance.

Já em *A cidade e a casa*, uma rara carta de um filho a um pai ausente torna-se um bem raro e precioso, que parece ter uma tênue força de aproximação:

Você me escreve “meu gentil pai” como se eu fosse um padre. De todo modo, fico grato pela tua pequena carta. Você não me escreveu muitas ao longo da vida. Esta daqui será guardada na minha carteira, perto do meu coração, como um bem raro e precioso. (GINZBURG, 1997, p. 83)

A carta perdura também por causa da condição de objeto: pode ser guardada e assumir um inexplicável valor. Esse fragmento indica que o ato de corresponder-se pode ser uma forma de quebrar o silêncio e tentar reconstruir um vínculo fissurado, ainda que haja a mediação de tempo e espaço. Aliás, é precisamente a mediação de tempo e espaço que parece ser o cerne da representação da realidade nos romances epistolares de Ginzburg. A escritora aplica uma forma estética feita de hiatos para narrar o seu tempo, caracterizado pela desestruturação do que até pouco tempo atrás era alicerce sólido; os hiatos próprios dos formatos dão a ver os hiatos que cresceram entre os membros de uma família e entre amigos.

Considerações finais: da intimidade ao convívio

Retomando o excerto de “Os nossos filhos”, os duros anos do fascismo teriam como legado a importância incontornável de ensinar às crianças um modo de existir pautado nos vínculos humanos, diferente

da segregação do ‘egoísmo familiar’, necessário para a sobrevivência em um regime totalitário. Nesse momento concomitante à desagregação do poder centralizado, existira, portanto, um projeto de futuro. Já no fragmento de “Razões de orgulho”, a escritora detecta uma mudança discursiva em curso na década de 1970 com consideráveis efeitos nos modos de um indivíduo enxergar-se e que potencialmente poderia interromper os caminhos que levassem ao próximo. Na ficção contemporânea ao cenário delineado em “Razões de orgulho”, o peso do passado e a sensação de deriva no presente parecem subtrair do equilíbrio do tempo uma abertura para o futuro.

À luz do forte caráter ético da prosa não ficcional de Ginzburg, da prevalência da casa como objeto de representação em seus romances e da duradoura marca do primeiro referencial de convívio na vida posterior, parece viável sugerir que a desagregação da unidade familiar impacta a convivência que extrapola as paredes domésticas. Afinal o ambiente onde “um sentido social” e a “coparticipação na vida do próximo” deveriam ser transmitidos está com os alicerces abalados.

Se olharmos a questão pelo viés proposto por Garboli, ou seja, que a poética de Ginzburg parte sempre da forma romanescas, seria possível chegar a uma interpretação análoga: a prevalência da primeira pessoa no cenário literário da época seria um obstáculo para o convívio, na medida em que o narrador tem a perspectiva limitada em razão do seu particular lugar enunciativo. A forma epistolar, como estatuto intermediário, poderia, então, ser encarada como a subsistente convivência, sendo que, nesse formato, a primeira pessoa é distribuída em pé de igualdade a diversos ‘eus’ que observam os mesmos acontecimentos de posições enunciativas diferentes.

Na mesma entrevista de 1984, Ginzburg define o vínculo entre Giuseppe e Lucrezia como uma relação de amor, a despeito da distância. Vem à mente uma definição de Richardson para a troca epistolar, citada por Watt, as cartas como “o cimento de uma amizade” (WATT, 1997, p.166). No entanto, no tempo de Ginzburg, esse cimento parece mais frágil, como se sua composição tivesse sido adulterada. Até porque as cidades cresceram e ficaram ainda mais impessoais. Também, tanto a nível discursivo quanto em termos narrativos, a noção de propósito se diluiu. O movimento dos personagens em direção a alguma coisa era um dos componentes do realismo como forma proposto por Watt (1997), e as configurações literárias do século XX

progressivamente vão corroendo a coesão da intenção, até o mero estar vivo se tornar algo comparável a uma intriga narrativa.

A sugestão de encontro entre a forma do romance, a linguagem epistolar e a organização da família nuclear pode ser encaminhada com a leitura de que o eixo de representação é deslocado na prosa tardia de Ginzburg. Se a forma em carta se mostrou uma inovação estética, no século XVIII, por causa da possibilidade de subjetivar e interiorizar o desenvolvimento narrativo; nos romances da escritora italiana, os desencontros das correspondências – com seus hiatos de tempo e espaço – parecem oferecer uma fugaz matriz de alteridade e convívio num momento em que a atomização da experiência torna-se particularmente solitária.

Considerando o sentido dado ao formato pela escritora, isto é, um recurso para escapar de uma interiorização que subtraísse um sentido mais profundo da existência como referência, parece viável interpretar que a carta em Ginzburg não opera pela via da intimidade, mas sim pela força de suspender momentaneamente as distâncias físicas e imateriais. Esse aspecto momentâneo é central e produz efeitos ambíguos, possivelmente relacionados com as características do tempo, indicando a indeterminação da casa como estrutura de regulação afetiva, e com elementos próprios da dinâmica epistolar. Haroche-Bouzinac comenta que a carta tem uma força de “compensação”, por criar uma “ilusão de presença” (2016, p. 105), simulando uma proximidade que dura somente o tempo da escrita e da leitura; logo em seguida o silêncio da solidão volta a ressoar.

Assim, apontaria que há um meio do caminho comum à forma e ao conteúdo: as correspondências fornecem uma primeira pessoa fragmentada com parte da perspectiva plural da terceira, enquanto possibilitam um convívio parcialmente realizado, truncado e intervalado pelas distorções de tempo e espaço. Para os personagens de Ginzburg, soa como uma maneira de relatar o isolamento e a desorientação com o contrapeso do comprometimento de responder uma carta recebida, o que permitiria num instante reencontrar a consistência do “cimento” dos vínculos humanos.

Referências

- DIAZ, B. *O gênero epistolar ou o pensamento nômade*. Tradução de Brigitte Hervot e Sandra Ferreira. São Paulo: Edusp, 2016.
- GARBOLI, C. *Prefazione*. In: GINZBURG, Natalia. *Natalia Ginzburg, Opere, volume primo*. Milano: Mondadori, 2013.
- GENETTE, G. Discurso da narrativa. In: *Figuras III*. Tradução de Ana Alencar. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.
- GINZBURG, N. (1973). *Caro Michele*. Torino: Giulio Einaudi editore, 2001.
- GINZBURG, N. *Caro Michele*. Tradução de Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 209.
- GINZBURG, N. (1984). *La città e la casa*. Torino: Giulio Einaudi editore, 1997.
- GINZBURG, N. (1962). *Le piccole virtù*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 2015.
- GINZBURG, N. (1983). *A família Manzoni*. Tradução de Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- HAMBURGER, K. *A lógica da criação literária*. Tradução de Margot P. Malnic. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.
- HAROCHE-BOUZINAC, G. *Escritas epistolares*. Tradução de Ligia Fonseca Ferreira. São Paulo: Edusp, 2016
- SCARPA, D. *L'offerta*. In: GINZBURG, N. *Famiglia*. Torino: Casa Editrice Einaudi, 2018.
- SCARPA, D. *Appunti su un'opera in penombra*. In: GINZBURG, N. *Mai devi domandarmi*. Torino: Casa Editrice Einaudi, 2014.
- SCARPA, D. *Le strade di Natalia Ginzburg*. In: GINZBURG, N. *Le piccole virtù*. Torino: Casa Editrice Einaudi, 2015.
- WATT, I. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildegart Feist. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

Cartas entre escritores: encenações do arquivo

Reinaldo Marques (UFMG)¹

Introdução

Nos últimos anos, a correspondência entre escritoras e escritores tem se constituído em fonte valiosa e riquíssima de inúmeras pesquisas e publicações com repercussões relevantes para o campo dos estudos literários e culturais. Com isso, tais pesquisas e publicações vêm promovendo uma potente ampliação e revitalização da teoria e crítica literárias, com impactos inovadores especialmente no âmbito das críticas genética, textual, biográfica, e no próprio campo dos estudos epistolográficos. Mas, com esta minha intervenção neste livro dedicado a pensar os arquivos literários e a correspondência, pretendo chamar a atenção para um papel menos óbvio, nem por isso menos significativo, desempenhado pelas cartas entre escritoras e escritores. A leitura dessa correspondência permite observar como as cartas costumam funcionar como instância de montagem de seus arquivos pessoais, posto que servem frequentemente para enviar e intercambiar textos, livros, recortes de jornais e periódicos, documentos, informações sobre obras e revistas publicadas, solicitar empréstimos de livros e devolvê-los. Desse modo, essas cartas entre escritores constituem meio privilegiado para se pensar o gesto arquivístico que mobiliza a construção de seus arquivos, explicitando operações de arquivamento por meio das quais arquivam não apenas documentos e papéis diversos, mas também imagens de si mesmos e se erigem como arcontes da memória. Um olhar atento particularmente à correspondência entre escritoras e escritores constitui fonte importante para se elaborar uma arqueologia tanto de seus arquivos pessoais quanto dos arquivos literários.

A propósito do apreço dos escritores por seus papéis e arquivos, é esclarecedora uma entrevista concedida por Carlos Drummond de Andrade (1981) a uma repórter de televisão, em que diz: “Eu gosto muito de meu escritório, meus papéis, arrumar meus arquivos, tenho um

1. Doutor em Literatura Comparada (1993), é docente na UFMG e bolsista do CNPq.

papelório grande, grande que me acompanha pela vida afora”. Essa afirmação do poeta itabirano indicia quer uma íntima convivência entre o sujeito e o espaço onde se realiza o trabalho da escrita, quer a estreita relação entre o escritor e seu arquivo. Parece revelar ainda que arrumar os papéis no arquivo, colocando ordem no “papelório”, constitui tarefa necessária para se exercer o ofício de escritor. Entre o papelório que acompanha o escritor pela vida afora estão certamente os documentos relativos a sua correspondência com outros pares.

Importa salientar, no entanto, que se trata de operações que se dão ainda no âmbito do espaço privado, de uma economia doméstica, antes que os arquivos dos escritores migrem, mais tarde, para uma instituição de guarda pública ou privada, transformando-se em arquivos literários na medida em que submetidos a saberes especializados: arquivologia, biblioteconomia, museologia. Mas, ao dramatizarem na textualidade das cartas a montagem do arquivo, os escritores promovem uma encenação de figuras que o constituem: a coleção, a biblioteca, o álbum, o inventário, o museu. Acionam, desse modo, um pensamento por imagens, de modo a performar um gesto autobiográfico, um desejo de escrita, uma subjetividade autoral. Cabe frisar aqui que, tendo em vista a impossibilidade de totalizar o arquivo, ele só pode ser pensado metonimicamente, por meio dessas figuras do arquivo, cuja figurabilidade pode ser tomada como impressão visual, imagem, configuração, demandando um pensar por imagens.

Para tanto, como demonstração da validade dessas hipóteses, trago alguns exemplos extraídos especialmente da correspondência trocada entre Abgar Renault e Carlos Drummond de Andrade². Aqui é bom ter presente que esse diálogo epistolar situa-se ainda no âmbito do mundo moderno, marcado pelo grafocentrismo, pelo império da escrita especialmente no papel. Bem diverso do cenário contemporâneo, com a correspondência eletrônica, via e-mail, e os arquivos digitais, transformando os arquivos de maneira geral em arquivos de não-coisas.

Mas deixo agora as cartas falarem.

2. A correspondência entre Abgar Renault e Carlos Drummond de Andrade encontra-se depositada na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. Cópias xerográficas dela encontram-se no Acervo de Escritores Mineiros, obtidas em razão de pesquisa a respeito da melancolia presente na poesia tanto de Abgar quanto de Drummond. Toda essa correspondência já se encontra digitada para possível publicação e estamos empenhados na etapa de elaboração das notas.

O arquivo nas cartas

Uma tentativa de explicação do exercício da prática epistolar entre escritores, muitas vezes de modo duradouro, nos levará certamente às particularidades do contrato epistolar. Como observa Geneviève Haroche-Bouzinac (2016), importam aqui a escolha do destinatário, a amizade, a regularidade dos envios. Para Montaigne, um “destinatário forte e amigo” traduz o endereçamento perfeito³. Um tal endereçamento, bem se vê, pressupõe um tipo ideal de destinatário, que nem sempre corresponde aos destinatários reais e suas contigências históricas. Resistindo ao jogo retórico e de sedução contido numa carta, esse interlocutor não deixa de responder a cada envio; contudo, mostra-se à altura do diálogo proposto quando não hesita em divergir ao emitir sua opinião, levando a que suas respostas sejam apreciadas em vez de temidas. Conforme pontua Haroche-Bouzinac (2016), ao não se anular em suas respostas, ele atua como um *alter ego* do epistológrafo, que muitas vezes incorpora a palavra do outro, sem deixar de retornar a si. Ademais, a regularidade da troca de cartas intensifica o sentimento da amizade, produzindo a ilusão do diálogo, da presença, apesar da distância e efetiva ausência dos corpos.

A leitura da correspondência entre nossos escritores modernistas revela um vivo e intenso diálogo epistolar, muito cultivado entre eles. Certamente que o projeto de uma vida literária alimentou essa troca de cartas adubada por afinidades eletivas e mútuos sentimentos de amizade. No caso da correspondência de muitos jovens intelectuais mineiros com Mário de Andrade, sonharam encontrar aquele destinatário ideal, “forte e amigo”, na figura do líder modernista. Mesmo entre eles, o desejo de um endereçamento perfeito se insinua na correspondência de Otto Lara Resende e Fernando Sabino com Murilo Rubião. Em carta de 30 de julho de 1957, enviada de Madri, onde exerce funções diplomáticas à época, Murilo expressa a Otto sua satisfação pelo envio: “A sua carta me encheu de alegria. Ela veio em uma hora boa, justamente quando mais eu necessitava de uma carta amiga. Apesar de fabulosa, Madri é tudo, menos Belo Horizonte”. Se a carta de Murilo frisa o interlocutor amigo, uma carta de Fernando Sabino remetida de Nova York, em 1º de dezembro de 1946, sublinha

3. Conferir especialmente o capítulo “O destinatário ideal” em Haroche-Bouzinac (2016).

o teor dos extravios e suas consequências para a sua boa imagem de correspondente. Diz Sabino: “Escrevi a você há algum tempo e até hoje não recebi resposta. O medo de se extraviar uma carta minha é duplicado, devido à minha reconhecida e um tanto injusta reputação de mau epistológrafo. Diga-me se recebeu: ando saudosos de você”⁴. Nesse medo do extravio subsiste a preocupação com a montagem de uma imagem de si com fortes lastros no imaginário alheio. A fama de “mau epistológrafo” produz uma referência negativa de si capaz de estancar, mais que o fluxo das cartas, o diálogo intelectual e amigo.

Começo trazendo uma carta de Drummond que explicita bem essa ética do diálogo epistolar, que tem, na regularidade dos envios, uma espécie de cláusula pétrea, cuja desobediência afeta a boa imagem dos correspondentes. Os extravios e os silêncios constituem forte entrave ao cumprimento dessa regra, podendo condenar os missivistas ao rol dos “maus epistológrafos”. Tal fama produz uma referência negativa de si capaz de estancar, mais que o fluxo das cartas, o diálogo intelectual e amigo. Isso porque o extravio adensa o silêncio, fonte de profundas inquietações entre os missivistas ao colocar muitas pulgas atrás das orelhas. O que ronda uma carta não respondida, ou extraviada? O silêncio pode significar desinteresse, indiferença, rupturas. No caso de Abgar Renault, ele se mostra profundamente incomodado com uma carta sua sem a devida resposta do seu correspondente. Ressalta isso carta de Drummond a Abgar em viagem ao exterior, datada de 11 de novembro 1946, em que vai direto ao ponto do grave mal-estar entre os epistológrafos:

Soube que você anda magoado com o meu silêncio — e haveria razão para isso, se tal silêncio não fosse apenas, como é, uma traição postal, que a mim me aborreceu muito. Ora, sucede que já lhe escrevi duas cartas — não muito, é verdade, mas foram duas cartas longas, noticiosas e afetuosas, remetidas para a Embaixada, e que é pena se tenham perdido, pois o extravio levou você a supor que eu me houvesse desinteressado do nosso caro viajor. Aqui de longe, continuo dedicando a você um contínuo e amistoso pensamento, preocupado com a sua vida, os seus trabalhos, as suas preocupações. E de resto, você sabe que eu tenho tão poucos amigos que não

4. A correspondência de Murilo Rubião encontra-se no arquivo do escritor, sob a guarda do Acervo de Escritores Mineiros da UFMG. As passagens citadas foram retiradas de: Cabral (2016, p. 173; p. 251), respectivamente.

me posso dar ao luxo de esquecê-los: a alma ficaria seca e erma, desprovida do seu melhor alimento.

Extravios, silêncio, traição postal: eis ocorrências graves que ameaçam o bom convívio epistolar. Quando acontecem, no entanto, podem se constituir em ocasiões propícias para se afirmarem e fortalecerem os laços de amizade, como faz aqui Drummond. Mas quero levantar uma outra suspeita para o mal-estar gerado pelo silêncio epistolar entre os nossos escritores e epistológrafos mineiros. Além da perda de amizades e o fim do estimulante diálogo intelectual, a interrupção das práticas epistolares ameaça também a cumplicidade em torno do arquivo, a formação do arquivo pessoal. As cartas evidenciam que as práticas de arquivamento dos escritores são impulsionadas pela rede de relações de amizade e afinidades literárias tecida pela sociabilidade intelectual. O escritor costuma compartilhar com os colegas de ofício seus interesses e procedimentos para a montagem de seu arquivo pessoal. Valendo-se do serviço postal, por meio do envio de cartas, intercambiam entre si documentos de seus arquivos: livros, revistas, cartas, fotografias, cópias dos originais de seus escritos, textos, informações de maneira geral. Assim, um vai alimentando o arquivo do outro com novos materiais. Em carta datada de 1º de janeiro de 1927 e enviada do Rio de Janeiro, onde residia, Abgar informa a Drummond, ainda morando em Belo Horizonte, o envio de um livro e o atualiza quanto às novidades editoriais, chegadas ao então Distrito Federal:

Recebeste um bilhete meu, em que te dava aviso da remessa do livro do Romains? O livro chegou? Gostaria muito que, se possível, me enviasses de vez em quando o *Diário*. [...] Há lindas cousas aqui, mas não sei se tens ou não. Da *Nouvelle Revue Française* o Garnier recebeu as últimas novidades.

Em resposta datada de 13 de janeiro de 1927, escreve Drummond:

Afinal, Deus lhe pague o belo presente que me fez com o livro do Larbaud (escolhi o Larbaud e dei o Cendrars, honestamente, ao Emílio). Gostei pra burro dos versos dele.

O Romains, infelizmente, não recebi. Parece que no Correio tem alguém querendo entender de metrificação. Vou dar um pulo lá com o seu recibo pra ver se consigo tomar posse do *Petit traité*.

Vê-se quanto um alimenta a biblioteca do outro, em meio aos sobressaltos provocados pelo extravio postal. Pode-se dizer que o arquivo de Drummond tem ascendência sobre seus correspondentes: funciona como espécie de modelo, um arquivo catalizador, monopolizando demandas e envios. Esse engajamento em torno da montagem do arquivo pessoal constitui um traço marcante e comum a esses escritores mineiros, compromisso mais intenso e coercitivo em uns do que em outros.

Na correspondência entre Drummond e Abgar, percebe-se mais claramente o que está em jogo nessa faina de organização de um arquivo pessoal. Eles mostram-se conscientes de que a produção de uma obra literária, a escrita dos textos, depende de uma biblioteca bem fornida, da organização de documentos e papéis — anotações, rascunhos, originais manuscritos ou datiloscritos —, registros da publicação e recepção de seus textos pela crítica em jornais e revistas devidamente recortados e organizados em pastas. Tudo isso levando ao intercâmbio não apenas de informações sobre o mundo e a vida literária, mas dos próprios documentos de seus arquivos, compartilhando-os entre si. Em carta de 23 de abril de 1942, por exemplo, o autor de *A Rosa do Povo* devolve a Abgar um empréstimo de muita valia: “Aí vai o seu dicionário, que me foi de precioso auxílio na minha aventura de tradutor. Acho que devo partir com os herdeiros do Domingos de Azevedo os lucros da tradução...” Trata-se do *Grande Dicionário Francês-Português*, utilizado por Drummond provavelmente em seu trabalho de tradução da obra *Thérèse Desqueyroux*, de François Mauriac, publicada em 1943 sob o título de *Uma Gota de Veneno*.

São inúmeras e comuns entre eles cartas em que agradecem esse tipo de préstimo, o compartilhamento do arquivo. Em missiva de 22 de setembro de 1955, escreve Drummond: “Obrigado pelo artigo do Afonso Ávila que você, leitor exemplar de jornais, e amigo mais exemplar ainda, me enviou”. E, noutra passagem atualiza Abgar quanto a novidades bibliográficas: “Você já tem a *Bibliografia do Machado de Assis*, por J. Galante de Sousa? Se não tem, posso lhe arranjar.” O poeta de Itabira tem consciência de quanto o seu arquivo se beneficia dos envios de Abgar, conforme declara em carta de 11 de dezembro de 1958. Abgar, de sua parte, reitera seu papel de municionador do arquivo drummondiano, em carta de 19 de março de 1959: “Mando-lhe mais alguns recortes para o seu precioso arquivo. Constituem prova de que você está presente sempre, até nos meus silêncios infames.”

Vê-se aqui que, com tais remessas, os correspondentes procuram mitigar as traições postais, os silêncios, ao mesmo tempo em que afirmam a presença constante de um para outro mesmo em tais situações.

A correspondência entre escritores evidencia como a escrita de um novo trabalho ou livro demanda pesquisa e recurso ao arquivo, levando o escritor a recorrer muita vez ao arquivo do interlocutor amigo. É o que deixa ver um trecho de carta de Drummond a Abgar, remetida do Rio de Janeiro em 24 de outubro de 1955, em que se destaca a regularidade dos envios de recortes e um pedido de empréstimo de materiais do arquivo do amigo. Cito o trecho:

Obrigado mais uma vez pelos recortes (como você os manda sempre, cabe a reiteração do agradecimento, que vêm enriquecendo os meus arquivos).

Você contou que possui uma coleção da “Vida de Minas”, e a par do desejo de mergulhar no passado, cada vez mais fundo e constante em mim, fiquei ainda curioso de procurar nela pseudônimos literários para o trabalho que ando fazendo nas horas vagas. Não sei se será praticável você trazer ao Rio os volumes, numa de suas viagens; um de cada vez, por exemplo. Eu folhearia com o devido respeito pela propriedade e lhe restituiria isso logo depois.

Esse constante e profundo “desejo de mergulhar no passado” explicita bem a causa do “mal de arquivo” tão peculiar aos escritores de Minas. Neles, essa potente obsessão com o arquivo se articula sobretudo com a história de uma Minas arcaica, como pré-condição para a compreensão tanto de si mesmos como sujeitos e de sua identidade como escritores, quanto de uma Minas moderna com a qual se confrontam. Uma história que não deixa de ser traumática, marcada por violações, espoliações e repressões, por inconfiências e revoltas; por perdas não apenas de riquezas — ouro, diamantes —, mas também de uma riqueza maior que ouro e diamante metaforizam: a perda de si mesmos incrementada por diásporas e exílios desses intelectuais na própria terra. História e perdas que vazam em suas obras numa atmosfera de intensa melancolia. Por conta delas, em verso lapidar de poema que se refere ao museu, uma figura central do arquivo, dirá o poeta itabirano em “Museu da Inconfidência”, de *Claro Enigma*: “Toda história é remorso.” Trata-se de história que transpira certa sensação de culpa, como remordedura que se repete no trabalho de montagem do arquivo pessoal. Nesse sentido, servindo-me de sugestão de Sue

McKemish (2013, p. 17-43), os arquivos dos escritores mineiros constituem não apenas “provas de *mim*” como também “provas de *nós*”, articulando a identidade pessoal à identidade coletiva.

Mais um exemplo elucidativo da importância seja do arquivo para a escrita de um novo trabalho, seja da utilidade dos envios dos interlocutores amigos, provendo o arquivo alheio de novos materiais, encontra-se em carta de Drummond para Abgar, datada de 28 de março de 1966. No *post-scriptum*, diz-lhe Drummond: “Sabe que seus recortes me têm sido muito úteis no preparo de uma antologia da pedra no caminho? Estou preparando este livreco, espécie de biografia do poema, com o auxílio de um rapaz português, Arnaldo Saraiva, que veio ao Brasil com bolsa de estudos, e já escreveu a introdução.” Com efeito, o amigo tem o hábito de recortar tudo que encontra nos jornais referentes ao famoso poema “Uma pedra no meio do caminho”, citações de seus versos, comentários a favor e contra, expedindo tudo para Drummond. Como mostra carta de Abgar de 10 de maio de 1966, reveladora de suas inclinações ideológicas: “Mandei-lhe mais um recorte sobre a pedra. Recebeu? Era o nosso bravo General Costa e Silva a citar o verso famoso. Só por isso tornei-me ainda mais favorável às eleições indiretas...” Em muito contribui, pois, os envios arquivísticos de Abgar para a publicação do volume *Uma Pedra no Meio do Caminho: Biografia de um Poema*, em 1967, como comemoração dos 40 anos de surgimento do polêmico texto. Envios que merecem a devida atenção e a gratidão por parte de alguém profundamente tocado pela compulsão do arquivo, alguém que, como Drummond, é um “inveterado arquivista” (carta de 04 de julho de 1973), empenhando em montar um “arquivo implacável” (carta de 25 de março de 1963), a que nada escapa. Gratidão explicitada eloquentemente numa correspondência de 18 de junho de 1973 — “Tenho recebido os recortes – quanta coisa que não escapa ao seu “olho clínico” e à sua vigilante boa vontade! Agradeço-lhe muito o trabalho que você toma com isto. E o meu arquivo se desvanece de ter em você um fornecedor de alta categoria...” — e noutra de 02 de julho de 1975: “Seu serviço cordial de recortes continua perfeito. Venho recebendo as notícias e os comentários como se eu fosse assinante do *Lux-Jornal*. E é, realmente, um lux-jornal da amizade, esse que você mantém há tantos anos, em proveito do meu arquivo literário. Obrigado, mais uma vez.”

Já morando no Rio desde 1934, Drummond também possui o hábito de arquivar tudo que sai publicado a respeito de Abgar Renault

ou de sua autoria nos jornais cariocas. Essa prática arquivística comum a ambos revela uma outra motivação para a constituição do arquivo pessoal do escritor. Ela relaciona-se, entre nós, à profissionalização do escritor mediada pela imprensa, no contexto dos meados do século passado. Se, de um lado, os jornais são importante espaço de publicação de seus poemas, à época, conferindo visibilidade à obra e reconhecimento junto ao público leitor, de outro, eles funcionam como instância de transição para a consolidação do mercado editorial do livro e garantem aos escritores um valioso rendimento extra, que vem se somar ao salário de funcionário público. Penso que está por se fazer ainda um estudo mais apurado das relações dos nossos escritores com a imprensa, vendo de que forma ela prepara o terreno e os treina para o ingresso no mercado editorial com suas regras abstratas⁵.

Dotado de uma aguçada consciência profissional e de classe, Drummond atua como uma espécie de procurador de Abgar, colocando poemas do amigo nas páginas dos suplementos dos jornais cariocas e depois cuidando de receber os “caraminguás” e remetê-los, via ordem bancária, ao autor. A cobrança das colaborações depende de um arquivo bem organizado. É o que demonstra a seguinte passagem de uma carta de Drummond a Abgar, de 26 de maio de 1953:

O *Diário* [carioca] pagou os caraminguás devidos por duas colaborações: “Canção oculta”, de 28.XII.1952, e “Para esquecer”, de 8.III.53. Por sinal que anda agora mais generoso, e elevou de 300 a 500 cruzeiros a tarifa de poesia. Em consequência do que, mando-lhe hoje pelo Banco Financial a importância de 800 cruzeiros. Quanto aos poemas anteriores, o pagamento deve ser feito por intermédio de um redator que até novembro do ano passado cuidava do suplemento. Não o procurei, porque será mais prático indicar-lhe a data de publicação dos dois trabalhos, e só tenho a do soneto “Abril” (29.VI.1952); quando saiu o “Retorno de Pasárgada”? (Já vê você que eu recorto todos os seus poemas e os guardo; ponho mesmo as datas respectivas, mas no “Retorno” me esqueci disso). [...] Nunca publique nada de graça, porque é um desaforo: jornais e revistas são empresas mercantis, e se aproveitam do nosso trabalho. Além disso, muitos escritores pobres necessitam desses adminículos (como dizia o nosso caro Arduíno), e se não cobrarmos pelo que

5. Em pequeno ensaio intitulado “Poesia e mercado: o que dizem as cartas”, publicado no *SLMG*, tratei um pouco dessas questões (Cf. MARQUES, 2007, p. 4-8).

publicamos eles terão dificuldade em fazê-lo. Não haverá nisso mercantilização da inteligência e muito menos da poesia, porque o ato da criação literária não ficará afetado. E ganhe seus cobrinhos suplementares, que não são de todo despiendos nesta era de arroz vendido nas joalherias.

O cuidado em arquivar tudo o que sai a respeito do outro na imprensa traduz não apenas a estima mútua, mas também o zelo pelo colega de profissão, cuidando de seus interesses materiais. Em carta enviada de Belo Horizonte em 14/06/1953, Abgar esclarece a dúvida e se comove com o cuidado do amigo prestativo ao arquivar recortes de suas publicações: “O ‘Retorno de Pasárgada’ foi publicado no *Diário Carioca* a 21-9-52. (Fiquei na maior comoção ao verificar que você tem os meus poemas recortados e guardados! Diante disso para que publicar livro? É mais uma razão, e essa definitiva.)” Aqui Abgar refere-se à insistência de Drummond para que ele publique em livro seus poemas que saem nos jornais e nos quais o poeta de *Alguma Poesia* vê inúmeras qualidades. Por conta de seu arquivo implacável, ele ameaçou Abgar algumas vezes de fazer uma edição dos poemas à revelia do amigo.

A essa mesma correspondência, Abgar anexa um recorte de jornal com a notícia do falecimento do conhecido ator de cinema mudo, William Farnum, com o seguinte comentário: “Já que falamos, ambos com espanto, no ano de 1923 (já houve mesmo isso?), junto este pequeno recorte para que você chore comigo as sessões ‘Fox’ do cinema Odeon, em companhia do Alberto, do Mário, às vezes do Milton e do Emílio. Triste coisa é a vida! (mas ainda assim bela e apetecida!)” Além do ambiente cultural do momento, essa passagem traduz tão bem sentimentos contraditórios que conformam a montagem do arquivo pessoal, aliando a uma atmosfera melancólica, de ruminação de perdas, um profundo desejo de curtir a vida.

Literatura e arquivo

A título de conclusão dessas considerações sobre os vínculos entre a carta e o arquivo evidenciados pela correspondência dos escritores, quero sublinhar dois aspectos que me parecem relevantes. Um diz respeito às conexões entre literatura e arquivo; o outro remete à correspondência como espaço de ficcionalização do arquivo por meio

do qual se estrutura um desejo de escrita, a subjetividade do escritor. De fato, o exame da correspondência trocada entre nossos escritores modernistas, de modo particular entre os mineiros, permite evidenciar a existência entre eles de uma profunda e clara consciência de que, sem arquivo, é impossível construir uma obra de arte literária no mundo moderno. Percebe-se neles aquele sentido histórico apontado por T. S. Eliot (1989, p. 37-48) como indispensável para se tornar escritor, que os fazem cientes de que escrever literatura significa dialogar com a tradição literária, com os autores do passado. Tradição antes construída que herdada e diálogo marcado mais por tensões e crispções que por harmonia e submissão, conforme revelam as cartas, e que os inclui de certo modo no âmbito dos escritores-críticos.

A interdependência entre arte e arquivo na cultura moderna mereceu consistente elaboração por parte de Hal Foster em seu livro *Design e Crime (e outras diatribes)* (2016), especialmente no que concerne às conexões entre o museu e as artes plásticas, visuais. Já aí Foster deslindava a emergência do museu, vale dizer: do arquivo, como pré-condição para o desenvolvimento da arte moderna. Argumento que explicita a partir do exame de mudanças relevantes nas relações arquivais promovidas pela prática moderna da arte, o museu de arte e a história da arte, que articulam uma estrutura da memória e uma dialética do olhar marcada pelo jogo entre reificação e renovação (Cf. FOSTER, 2016, p. 81-96). No campo da literatura, o arquivo é a biblioteca, o equivalente do museu nas artes visuais, e caberia pensar de que maneira as práticas literárias, as histórias da literatura e a biblioteca reconfiguram o fazer literário na modernidade. Afinal de contas, o escritor e o artista passam agora a escrever e pintar a partir do que já foi escrito e pintado, valendo-se daquela estrutura da memória. Tanto a argumentação de Foster quanto a que aqui insinuo são tributárias da arguta observação de Michel Foucault no seu “Posfácio a Flaubert” (2006, p. 81, grifo nosso), a propósito de *A Tentação de Santo Antão*, quando anota:

Flaubert é para a biblioteca o que Manet é para o museu. Eles escrevem, eles pintam, em uma relação fundamental com o que foi pintado, com o que foi escrito – ou melhor, com aquilo que da pintura e da escrita permanece perpetuamente aberto. *Sua arte se erige onde se forma o arquivo.* [...] eles fazem emergir um fato essencial em nossa cultura: cada quadro pertence desde então à

superfície quadrilátera da pintura; cada obra literária pertence ao murmúrio infinito do escrito. Flaubert e Manet fizeram existir, na própria arte, os livros e as telas.

Ora, ainda que muitas vezes de maneira deslocada, sob a forma do *post-scriptum*, ou à margem e daí poder se falar de seu caráter oblíquo, essa tematização do arquivo na correspondência de nossos escritores realça de modo claro a montagem de sua biblioteca, bem como a importância de colecionar e de organizar seus documentos e papéis. Para eles, a biblioteca é o arquivo por excelência. Daí o afã com que desenvolvem suas práticas de arquivo, a sociabilidade e cumprimento em torno da montagem de seu arquivo pessoal. Para eles, escrever consiste em apurar os olhos e ouvidos para apreender aquele “murmúrio infinito do escrito” que ressoa na biblioteca pessoal, figura eloquente para eles daquela estrutura da memória.

Por fim, na medida em que o arquivo pessoal é encenado na correspondência dos escritores, as cartas constituem também um espaço de ficcionalização do arquivo. Fazem do arquivo um objeto paradoxal, a um só tempo imaginário, em sua dimensão conceitual, e concreto, um espaço físico na casa — um escritório abrigando biblioteca e arquivos. E, como tal, pertencente à ficção e à realidade. Na forma como o dramatizam na textualidade das cartas, desvelando seus processos de arquivamento, os escritores montam uma imagem do arquivo situado num plano imaginário, mobilizando um pensamento por imagem visível nas figuras que habitam o espaço arquivístico: a biblioteca, o museu, a coleção, o álbum, o inventário. Todavia, essa imagem do arquivo montada nas cartas constitui também uma imagem de si, do escritor, visto que suas práticas arquivais, entre elas as próprias cartas, performam um gesto autobiográfico, por meio das quais se filtra um desejo de escrita, se desenha uma subjetividade autoral.

Finalizo, pois, esta minha exposição convidando as/os colegas pesquisadoras/res de correspondência a estenderem sua curiosidade para essas cartas que encenam a montagem dos arquivos pessoais de escritores e escritoras, empenhando-se na descrição arqueológica e genealógica de seus arquivos. Certamente um tal empenho nos ajudará a pensar os desafios que se colocam para os arquivos literários e o destino da literatura num mundo regido predominantemente pela memória eletrônica, digital.

Referências

- CABRAL, C. *Aos leitores, as cartas: proposta de edição anotada da correspondência de Murilo Rubião com Fernando Sabino, Mário de Andrade e Otto Lara Resende* Tese (Doutorado em Estudos Literários) — Belo Horizonte, UFMG, 2016.
- DRUMMOND, C. D. Entrevista concedida a Leda Nagle, *Jornal Hoje, TV Globo*, em 25 de julho de 1981. Disponível em: <<http://g1.globo.com/jornal-hoje/videos/t/edicoes/v/jornal-hoje-entrevista-com-carlos-drummond-de-andrade-1981/4024190/>>. Acesso em: 17 ago. 2022.
- ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: ELIOT, T. S. *Ensaio*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p.37-48.
- FOSTER, H. *Design e crime (e outras diatribes)*. Tradução de Alcione Cunha da Silveira, Jacques Fux. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.
- FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 3. ed. Rio: Forense-Universitária, 1987.
- HAROUCHE-BOUZINAC, G. *Escritas epistolares*. Tradução de Ligia Fonseca Ferreira. São Paulo: Edusp, 2016.
- MARQUES, R. “Poesia e mercado: o que dizem as cartas”. In: *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, Secretaria de Estado da Cultura, edição especial Acervo de Escritores Mineiros, p. 04–08, jun. 2007.
- MCKEMISH, S. Provas de mim... novas considerações. In: TRAVANCAS, I.; ROUCHOU, J.; HEYMANN, L. (Org.). *Arquivos pessoais: Reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013. p.17–43.

Cecília Meireles e Armando Côrtes-Rodrigues: comentários sobre a criação de *Romanceiro da Inconfidência*

Alina Taís Dário (UFU)¹

“... entristece-me pensarem – quase todos – que o que eu escrevo é uma coisa, e eu e a minha vida somos outras. Isso não é exato”.

(CECÍLIA MEIRELES, 1998)

Preâmbulo sobre diálogos e afetos transatlânticos

As cartas de Cecília Meireles escritas entre os anos 1946 e 1964 destinadas à Armando Côrtes-Rodrigues são fundamentais para refletirmos sobre o valor da correspondência na construção do poético. Ao longo de quase 20 anos de amizade epistolar, foram escritas 246 cartas ativas de Meireles para o poeta português, em que as transcrições deram origem ao livro *A Lição do Poema*. A publicação da obra ocorreu sob a organização de Celestino Sachet somente em Portugal, em 1998, tendo sido editado pelo Instituto Cultural de Ponta Delgada. Enquanto isso, no Brasil, os arquivos da poeta permanecem restritos sob a tutela da família e, portanto, não se tem acesso aos textos de seu correspondente.

Ainda é incerta a origem da amizade entre eles. Em *A Lição do Poema*, há uma breve referência sobre a possibilidade dessa relação ter se iniciado em meados de 1944, após a edição da obra *Poetas Novos de Portugal* (MEIRELES, 1944), com organização e prefácio da brasileira. Côrtes-Rodrigues recebe o exemplar com duas dedicatórias discretas de Meireles². O início do diálogo epistolar não consta na publicação, visto que a primeira carta, datada em 29 de janeiro de 1946, é uma correspondência de resposta ao poeta português. O primeiro e único encontro entre Meireles e Côrtes-Rodrigues, segundo o Arquivo

1. Doutoranda matriculada no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Instituto de Letras e Linguística (ILEEL), Universidade Federal de Uberlândia.
2. Informação extraída da seção “Notas”, de *A Lição do Poema* (SACHET, 1998, p. 237).

Virtual da Geração de Orpheu, da Universidade Nova de Lisboa, ocorreu em novembro de 1951, fato que pode ser confirmado através da carta datada em 19 de dezembro do mesmo ano: “Relembro com saudade os dias passados nos Açores, e os bons amigos que aí encontrei” (MEIRELES, 1998, p. 206). Cecília faz ainda uma série de recomendações e agradecimentos a inúmeros amigos feitos por lá.

É diante deste vasto material que a persona epistolar ceciliana se encontra enuviada pela mesma linguagem empregada em seus poemas e crônicas expondo seus afetos e pensamentos sobre o cotidiano. Celestino Sachet (1998, p. IX) acertadamente escreve que “a linguagem-poema e o texto-poesia da poeta brasileira vão tecendo o existir de uma vida-em-arte”. Para o pesquisador, as “cartas-poema” e os “poemas-carta” escritos durante tanto tempo traduzem em poesia a sensibilidade de uma rotina tornando visível o processo criador de uma das poetas mais importantes da literatura de língua portuguesa.

Cecília Meireles, enquanto uma exímia artista da palavra, operacionaliza na escrita de suas cartas uma transitoriedade entre o discurso literário e o epistolar. Desta forma, percebe-se em seus textos a ficcionalização de vivências e percepções de mundo descrito sob a égide da poesia. Em *Epistolografia e Crítica Genética*, Marcos Antonio de Moraes (2007, p. 31) constata que “o ficcionista e o poeta, ao colocar em marcha, na carta, o seu instrumento cotidiano, a escrita, promove, em muitos momentos, o trânsito entre o discurso literário e o epistolar. A carta torna-se, assim, território da criação”.

Para Silviano Santiago (2006, p. 65), em *Suas Cartas, Nossas Cartas*, o leitor de romance de ficção recebe como um presente as palavras fingidas, à medida que no poema lírico a intenção percorre o arrebatamento do leitor, na carta “é a caligrafia do escritor que monta a ele próprio”. É nessa constante busca de se fazer presente para seu interlocutor que Meireles percorre instâncias de ficcionalização memorialística através de uma linguagem poética.

A acepção adotada neste trabalho para o termo persona epistolar enviesa a conceitualização que Marcos Antonio de Moraes faz em *Orgulho de Jamais Aconselhar: A Epistolografia de Mário de Andrade*:

a desejada “naturalidade” do eu epistolar se via encoberta por uma máscara – a “naturalidade falsa”. Essa segunda natureza, nascida – malgré lui – ao correr da pena, composta por intenções (conscientes

ou inconscientes) e procedimentos discursivos, é a própria persona epistolar (MORAES, 2007, p. 73-74).

Moraes (2007, p. 73) indica que a carta é o espaço de encenação composto pela tensão entre as intenções do autor, as estratégias de escrita e o desejo de expressar naturalidade. Por consequência, a escrita de si constrói uma representação do sujeito e uma encenação. Sendo assim, o discurso epistolar envolve a proeminência de uma máscara na expressão do eu. Meireles compreende tais potencialidades de escrita, tanto que destaca em uma de suas missivas as estratégias de encenação do gênero:

Estou muito feita de sobrenatural, e acho a realidade uma convenção. V., por exemplo, é uma pessoa imaginária, que se vai inventando pelo que me escreve, e pela poesia que faz. Isto me dá muitos retratos seus, que se podem manusear como um baralho de cartas. No meio pode estar a carta mais exata, não a única exata, que nem nós conheceremos nunca. Mas isto, como vê, é um ponto de vista muito particular, que pode não ser o seu. Então, dou-lhe alguns informes, que servirão para me “situar”, nunca para me “definir”. (MEIRELES apud SACHET, 1998, p. 04)

A poeta-missivista elege as experiências, os assuntos e impressões pessoais que serão abordados em seus discursos. É interessante perceber que a articulação da linguagem é predisposta pela presença imaginada do outro que determina a forma de narrar, se aproximando de uma encenação de si.

Outro traço que contribui para a afirmação da encenação é o trato mais íntimo de amizade estabelecido por Meireles a partir da carta XI: “Almanzor: - se não lhe desgosta o nome, vou chama-lo assim de vez em quando”³ (MEIRELES apud SACHET, 1998, p. 12). A correspondente brasileira, ciente do processo de encenação de si e do outro, através da intimidade constituída pelas diversas missivas trocadas, modifica o tratamento com seu interlocutor, selando uma amizade mais próxima.

3. Segundo Sachet (1998, p. 243), o retrato de Armando Côrtes-Rodrigues foi enviado “entre as páginas 8 e 9 de *Em Louvor da Humildade*. Almanzor, nome árabe que significa “invencível”, “vencedor”, foi adotado por vários chefes militares da Península, entre eles, o mais célebre caudilho da Espanha muçulmana”.

Cecília Meireles reconhece que as potencialidades do gênero epistolar podem abarcar em seu discurso uma multiplicidade de assuntos, como a sua intenção em criar diálogos culturais entre Brasil e Portugal, além do interesse sobre a música e o folclore. Pode-se ressaltar também que suas cartas serviram como um testemunho de sua experiência em Ouro Preto e, principalmente, arquivo de criação poética para *Romanceiro da Inconfidência* (MEIRELES, 1989).

É diante destes postulados que este trabalho tem por objetivo analisar as cartas com o testemunho da gênese de *Romanceiro da Inconfidência* (MEIRELES, 1989) para a compreensão do percurso pessoal da poeta, que precede a escrita da obra. Para isto, foi necessário que o recorte de pesquisa se restringisse aos trechos de três cartas, estando elas datadas em 26 de maio 1947, 9 de junho de 1947 e 28 de julho de 1947. Sendo assim, a hipótese norteadora deste trabalho se funda no discurso epistolar como testemunho dos anseios de escrita e como fonte de registro das transformações que ocorreram até a publicação da obra.

Nuances sobre *Romanceiro da Inconfidência*

Pensar sobre a poesia da obra *Romanceiro da Inconfidência* (MEIRELES, 1989) é percorrer sua gênese tecida através dos fios da história, dos textos literários, das personagens, da própria tradição lírica e dos poetas anteriores. Para Cecília Meireles, revisitar literariamente os episódios da Inconfidência Mineira é uma arriscada aventura que promove um interessante diálogo.

Em carta a Armando Côrtes-Rodrigues, datada em 28 de julho de 1947, Meireles não só se ocupa em descrever elementos da paisagem de Ouro Preto, promovendo assim uma ambientação de seu interlocutor, mas também, em que se atenta em demonstrar que toda a tradição da poesia está com ela na busca por honrá-los através de sua escrita, somada a um certo receio para cumprir a tarefa.

A terra, cretada pelas escavações dos mineradores. Córregos tristes, negros, com homens esqueléticos, pelas margens, de batêa em punho sonhando ainda riquezas trazidas na água lamacenta. Pontes soturnas, de pedra; chafarizes em cada esquina, com carrancas melancólicas; em cada elevação, uma igreja, cada qual mais linda

(são umas vinte, sem falar nas capelas). [...] E saber-se que ali viveu Gonzaga, que naquele canto se suicidou Claudio Manuel da Costa; que por aquelas ruas, que parecem calçadas de ferro [...] caminhou o Alvarenga, passou o cônego Toledo, e cavalgou o desgraçado Tiradentes! [...] Oh, Deus, dai-me forças para esta tremenda aventura que se chama fazer uma peça histórica que não seja cretina! A fim de que os meus queridos mártires não sejam martirizados duas vezes! (MEIRELES apud SACHET, 1998, p. 04)

Alfredo Bosi (2007), em “Em torno da poesia de Cecília Meireles”, argumenta que a ênfase de *Romanceiro da Inconfidência* (MEIRELES, 1989) se dá em uma “unidade que abraça todas as diversidades e, de algum modo, as funde”. Para o crítico, é a poesia que congrega as pessoas, sejam elas personagens ou poetas, além das paisagens e ciclos históricos:

A História, como disciplina mestra que é das ciências humanas, está sempre a tecer fios de continuidade, sempre a construir grandes esquemas e preenche-los de sentido. Nosso discurso de pósteros é ambicioso: recusa-se a aceitar o caráter aleatório e disperso dos atos individuais, o enigma que foi o destino de cada uma das sombras que saem dos documentos. Mas é precisamente nesses lances do acaso e nesse enigma que *Romanceiro* se detém. (BOSI, 2007, p. 30)

Se a poesia é uma unidade que abraça e funde tais conteúdos, é a linguagem que permite o encadeamento do drama da Inconfidência e do estado de contemplação poética que desperta as sombras ou reminiscências dos documentos. Cecília Meireles retoma os ciclos históricos pertencentes à história oficial articulando através da linguagem um novo enredo. O devir poético ceciliano se instaurou no momento em que ela captou como material poético uma reminiscência do passado, estabelecendo, assim, novas correspondências. Sobre isso, Benjamin diz que

articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. (BENJAMIN, 1987, p. 224)

Benjamin argumenta que o relampejo é uma oportunidade para que possamos repensar um passado distante através de múltiplas conexões que o presente nos proporciona. Para isso, é necessário que o historiador não rompa apenas com a tradição de uma história dominante, mas também busque meios para que a história não seja construída somente pelos discursos dos vencedores, é necessário garantir aos perdedores sua voz no discurso historiográfico.

Jean Marie Gagnebin (1997, p. 101), em *Em Sete Aulas sobre Linguagem, Memória e História*, reflete sobre o relampejar benjaminiano: “a mesma imagem do relâmpago doador de sentido que floresce e desaparece num instante, essa imagem caracteriza tanto a dimensão mimética da linguagem como a verdadeira experiência histórica”. É imprescindível pensar na relação do passado e do presente através da constituição da linguagem em que seu processo de retomar o tempo histórico é inseparável da ação política do agora. A autora ainda destaca que o resgate do passado no tempo presente não pode ser encarado como uma repetição esvaziada de significado, pois, desta forma, não haveria interpretação do fato histórico e, conseqüentemente, a transformação em que a ação política também opera seria inexistente.

É a partir da função de historiador proposto por Benjamin que se identifica a faceta de historiadora criativa em Cecília Meireles. Obras como *Romanceiro da Inconfidência* (MEIRELES, 1989), *Crônica Trovada da Cidade de Sam Sebastiam* (MEIRELES, 1965) e *Cantata da Cidade do Rio de Janeiro* (MEIRELES, 2001) propõem outras leituras para os fatos do passado pertencentes à história oficial. Meireles pinçou o objeto histórico de seu lugar comum de recepção para estabelecer conexões e fez deles premissa para criação de novos discursos.

Em *Romanceiro da Inconfidência*, por exemplo, são incluídos no enredo inúmeras personagens que não tiveram voz na história oficial, como por exemplo, Chico Rei e Chica da Silva⁴. O mesmo ocorre em *Crônica Trovada* (MEIRELES, 1965), a poeta faz um exercício de reescrever a história de fundação do Rio de Janeiro, tomando a cidade como representação do processo de colonização do Brasil, e, ao

4. O assunto é abordado em alguns trabalhos sobre a poesia de *Romanceiro*. Dentre eles está a dissertação de mestrado apresentada por Adalgimar Gomes Gonçalves (2009), *As Personagens Negras no Romanceiro da Inconfidência: Uma Escritura Inclusiva*, e o artigo de Waldyr Imbrosi (2011), *O Romanceiro da Inconfidência e as vozes de fora da história*.

problematizar o discurso da história oficial, insere ou destaca personagens negligenciadas empregando uma subjetividade frente à história coletiva.

Tratar dessas nuances pertencentes à poesia de Meireles, é reconhecer que elas também comparecem na constituição das cartas que tratam da temática da Inconfidência. A carta aparece como um exercício prévio de ficcionalização da memória, contextualizando historicamente seu interlocutor e, posteriormente, seus leitores, percorrendo os limites entre literatura e testemunho. Vê-se na primeira missiva escrita em 26 de maio de 1947, sobre as primeiras intenções da poeta em escrever algo sobre a Conjuração Mineira:

Estava escrevendo uma Suite do Rei Midas, assunto muito atual, – mas esses encargos de que lhe falei me vieram atrapalhar. E ando com uma ânsia enorme de fazer uma grande peça com elementos históricos sobre a tragédia da Conjuração Mineira, que se passou naquele ambiente fabuloso de Ouro Preto, com todos aqueles poetas condenados à morte, depois degredados para África, e o pobre do Tiradentes enforcado, esquartejado, com a cabeça fincada num poste, as famílias amaldiçoadas até a terceira geração, as casas arrasadas e os terrenos salgados... Tudo isso há 150 anos, e por causa da Liberdade. Que coisa estranha, o ser humano! O Tiradentes foi enforcado aqui, e a data, que é o 21 de abril, sempre foi comemorada. Mas este ano cessaram as comemorações (aliás, durante a Ditadura) e foi o que me chamou a atenção para o fato histórico. Eu pensava que, agora, a Ditadura tendo acabado... E ando nervosa, sabe? Ando com o Tiradentes atrás de mim. Ele me persegue, pede-me que relembre o seu martírio, a sua caminhada por estas ruas, – de alva barbas, como um Cristo, com gente apinhada pelas calçadas e telhados, – até a forca, – sem esperança, proteção, recurso de misericórdia. Que estranha solidão deve ser a de um homem andar assim, ruas e ruas, no meio do povo, sabendo que vai para a morte, ali adiante... É certo que viver é só isso; mas com menos intensidade. E o que deveria ter ouvido! Por onde estaria eu, nessa ocasião, tão bem enrolada em mistérios que não vi estas coisas da Terra, e nasci, mais tarde, em planeta tão cruel?

Oh, Almanzor, V. não pode ver em ponto grande, como nesta cidade, o que é um pequeno grupo de gente pura, que só pensa em arte, afetos, gentilezas – perdido entre bárbaros odiosos, armados até os dentes de preconceitos, ódios, ambições, estupidez... E todos com os capuzes da ignorância descidos até os ombros como o Rei Midas de célebre memória. (Por isso escrevo Suite.). (MEIRELES apud SACHET, 1998, p. 110)

A escrita ceciliana realiza uma espécie de teatralidade ao narrar para Armando Côrtes-Rodrigues o martírio de Tiradentes. Meireles atualiza o fato histórico apresentando sua perspectiva diante dos acontecimentos em tempo presente. Assim, é possível perceber duas situações; sendo que na primeira, a autora volta o seu olhar para o passado, reconstituindo o enforcamento de Tiradentes; e a segunda, em que ela faz uma breve menção à situação do país, citando nominalmente a Ditadura.

É interessante perceber que, mesmo tendo se iniciado como poeta em um reduto de orientação tradicionalista, Meireles irá se posicionar de maneira especialmente antagonista a posicionamentos autoritários em vários momentos de sua história, como Kátia Bezerra (2013) anotou em seu estudo sobre o *Romanceiro da Inconfidência*: “foi perseguida, de maneira mais ou menos velada, durante o governo de Getúlio Vargas. Em suas crônicas nos jornais, Cecília se recusava a compartilhar do tom ufanista e nacionalista de Vargas, a quem denominava ‘O Ditador’”. (BEZERRA, 2013, p. 106-107). A estudiosa também comenta que a reação do Estado Novo contra Meireles se deu ao fechar a escola que ela abria, o Centro de cultura infantil, com a justificativa de possuir um livro “comunista”.

Na poesia, Cecília Meireles exercerá a possibilidade de se posicionar diante dos governos autoritários, relendo, com plena autonomia e liberdade, momentos da história nacional que oprimiram e calaram algumas vozes. Sobre esta chave, os olhares da crítica da obra poética de Cecília Meireles se voltaram principalmente ao *Romanceiro da Inconfidência* (MEIRELES, 1989) e que, segundo Leopoldo Bernucci (2001), apesar de Meireles, em seu texto “Como escrevi o ‘Romanceiro da Inconfidência’” (MEIRELES, 1989), afirmar que sua obra pretendeu apresentar um olhar imparcial sobre aquele momento histórico, percebe-se uma “indignação da voz lírica” (BERNUCCI, 2001, p. 242), naquilo que o estudioso chama de “justiça poética”. Em outras palavras: a literatura acabou por realizar justiça a alguns personagens históricos que sofreram os avessos de regimes totalitários.

Retomando a questão da teatralidade epistolar, o recurso é favorecido pela linguagem. Meireles enumera uma série de elementos de ambientação e marcas temporais aproximando o leitor da cena, isso faz com que seja quase possível reconstituir o percurso de Tiradentes. Em tempo passado, ela narra o martírio do inconfidente e, logo adiante, ao mudar o tempo da narração para o presente, estabelece

novamente um vínculo com a teatralidade ao tratar de seu drama pessoal acerca da inquietude para escrever sobre o Mártir. Observa-se que a efervescência da escrita não tem origem no âmago da poeta, ela vem de um terceiro, é o espírito de Tiradentes que consome seus pensamentos, é a ele que sua poesia precisa dar voz.

Dentre tantas angústias apresentadas por Cecília Meireles na carta à Armando Côrtes-Rodrigues, pode-se destacar uma que aparecerá de forma recorrente em outras cartas, em outros textos e, posteriormente, reelaborada poeticamente em *Romanceiro da Inconfidência* (MEIRELES, 1989), que se trata do percurso de Tiradentes até o local de seu enforcamento: “Que estranha solidão deve ser a de um homem andar assim, ruas e ruas, no meio do povo, sabendo que vai para a morte, ali adiante” (MEIRELES apud SACHET, 1998, p. 110). Dessas cartas, interessa aqui, sobretudo, a produção poética que resulta desses diálogos. A seguir, o “Romance LX ou do Caminho da Força”, apresenta tal recorrência:

Os militares, o clero,
os meirinhos, os fidalgos
que o conheciam das ruas,
das igrejas e do teatro,
das lojas dos mercadores
e até da sala do Paço;
[...]
e aqueles que foram doentes
e que ele havia curado
— agora estão vendo ao longe,
de longe escutando o passo
do Alferes que vai à força,
[...]
Tudo leva nos seus olhos,
nos seus olhos espantados,
para o imenso cadafalso,
onde morrerá sozinho
por todos os condenados. (MEIRELES, 1989, p. 200-201)

Posteriormente à primeira publicação de *Romanceiro da Inconfidência* (MEIRELES, 1989), Cecília Meireles, em uma conferência na cidade de Ouro Preto, em 1955, parece reelaborar o discurso da carta, reconhecendo mais uma vez estar impressionada com a espetacularização da morte de Tiradentes e sobre todas as pessoas que precisavam que seu drama fosse contado:

Quando, há cerca de 15 anos, cheguei pela primeira vez a Ouro Preto, o Gênio que a protege descerrou, como num teatro, o véu das recordações que, mais do que sua bruma, envolve estas montanhas e estas casas –, e todo o presente emudeceu, como plateia humilde, e os antigos atores tomaram suas posições no palco. [...] Na procissão dos vivos caminhava uma procissão de fantasmas: pelas esquinas estavam rostos obscuros de furriéis, carapinas, boticários, sacristães, costureiras, escravos – e pelas sacadas debruçavam-se aias, crianças, como povo aéreo, a levitar sobre o peso e a densidade do cortejo que serpenteava pelas ladeiras. [...] Deixei Ouro Preto – e seguiram comigo todos esses fantasmas. (MEIRELES, 1989, p. 13 e 15)

Em outra carta à Armando Côrtes-Rodrigues, datada em 9 de junho de 1947, Meireles relata uma visita ao Museu Histórico e confessa o possível título para seu livro sobre a Inconfidência:

Ontem fui ao Museu Histórico, à procura de ambiente para minha peça sobre a Inconfidência, e encontrei lá os paus da força do Tiradentes. Parece que são de pau brasil. É horrroso, porque a cor da madeira dá a impressão de estar impregnada de sangue recente, de sangue vivo. Ando consternada, com as costas carregando as culpas de todos os réus, – e as suas inocências, também. E acontece pesarem estas muito mais. [...]

Estou num duro regime de trabalho, já li sete volumes de interrogatórios e sequestros, correspondência oficial, etc. sobre a Inconfidência, – e agora estou fixando tudo, porque quero trabalhar com as próprias palavras das personagens. Embora eu queira fazer não um drama histórico, mas um drama universal: o drama da condenação justa e injusta. Creio mesmo que a peça se chamará “Os condenados”. (MEIRELES apud SACHET, 1998, p. 113)

O “drama da condenação” margeia as cartas para Armando Côrtes-Rodrigues. É interessante perceber que as inquietações da poeta em relação ao tema não invadem somente os textos enviados para o amigo açoriano. Em um estudo⁵ sobre as missivas de Meireles à Isa-

5. No dia 9 de junho de 1947, Cecília Meireles escreveu (pelo menos) duas cartas com o mesmo teor narrativo à diferentes destinatários sobre o drama da Inconfidência. O estudo “Cecília Meireles e Isabel do Prado: A Construção de o *Romanceiro Da Inconfidência*” (SAMPAIO, 2015) traz trechos de algumas dessas passagens sobre a obra de Meireles: “Talvez a peça sobre a Inconfidência se chame “Os condenados”– com o duplo sentido de serem réus daquela história e representarem os réus eternos, com e sem culpa, destinados a

bel do Prado, Claudia Dias Sampaio (2015) pôde observar que os textos refletem sumariamente o estado de espírito ceciliano diante do martírio de Tiradentes. Além da “expressão da dificuldade que foi para a poeta em mover-se no tema da Inconfidência” (SAMPAIO, 2015, p. 251), percebe-se que Meireles escreve e reescreve à diferentes destinatários sobre o tema e, desta forma, estabelece um exercício de ficcionalização e reficcionalização da história em suas missivas até a elaboração poética final em *Romanceiro da Inconfidência* (MEIRELES, 1989). Vê-se no trecho seguinte da “Fala Inicial” da obra:

Não posso mover meus passos
 por esse atroz labirinto
 de esquecimento e cegueira
 em que amores e ódios vão:
 – pois sinto bater os sinos,
 percebo o roçar das rezas,
 vejo o arrepio da morte,
 à voz da condenação (MEIRELES, 1989, p. 200-201)

O procedimento de pesquisa adotado por Meireles para *Romanceiro da Inconfidência* (MEIRELES, 1989) vem acompanhado do dedicado trabalho com verso que é inspirado pela tradição oral das poesias portuguesa e espanhola. A poeta se concentra no processo de escrita da obra por quase 10 anos e, mesmo que o plano inicial tenha sofrido alterações durante o percurso, é notável que tenha se mantido o desejo de dar voz aos eternos réus, sejam eles com ou sem culpa, mas que, de certa forma, retornaram através dos documentos históricos e literários para permanecerem no encaixo de Cecília, onde ganhariam uma voz.

degredos e mortes por uma arquitetura sombria que ninguém deslinda. Ontem fui ao Museu Histórico e vi os restos da força de Tiradentes. Aquilo deve ser pau Brasil, não sei: parece toda impregnada de sangue: é horrível!” (MEIRELES apud SAMPAIO, 2015, p. 251).

Referências

- BENJAMIN, W. Teses sobre o conceito de história. In: Obras escolhidas. Vol. 1. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BERNUCCI, L. M. Justiça poética na épica latino-americana moderna. *Revista USP*, n. 50, p. 238-246, 2001. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.voi50p238-246. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/35288>. Acesso em: 14 out. 2021.
- BEZERRA, K. da C. Romanceiro da Inconfidência: a construção de uma biografia em falso. *O Eixo e A Roda: Revista de Literatura Brasileira*, v. 22, n. 2, p. 105-120, dez. 2013. ISSN 2358-9787. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_e_a_roda/article/view/5384/4788. Acesso em: 13 out. 2021. doi: <http://dx.doi.org/10.17851/2358-9787.22.2.105-120>.
- BOSI, A. Em torno da poesia de Cecília Meireles. GOUVÊA, Leila Vilas Boas. (Org.). *Ensaios sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2007.
- CRONOLOGIA DE ARMANDO CÔRTEZ-RODRIGUES. In: *Modernismo* – Arquivo Virtual da Geração de Orpheu. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2021. Disponível em: <https://modernismo.pt/index.php/armando-cortes-rodrigues>. Acesso em: 13 de out. 2021.
- GAGNEBIN, J. M. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- GONCALVES, A. G. *As personagens negras no Romanceiro da Inconfidência: uma escritura inclusiva*. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: 2009.
- IMBROISI, W. R. A literatura reescrevendo história: as vozes excluídas em Romanceiro da Inconfidência. *Crátulo: Revista de Estudos Linguísticos e Literários*, UNIPAM, (4):156-173, 2011.
- MEIRELES, C. Cantata da cidade do Rio de Janeiro. In: *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- MEIRELES, C. Como escrevi o “Romanceiro da Inconfidência”. *Romanceiro da Inconfidência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- MEIRELES, C. *Crônica trovada da cidade de Sam Sebastiam*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1965.

- MEIRELES, C. *Poetas novos de Portugal*. Rio de Janeiro: Dois mundos, 1944.
- MEIRELES, C. *Romanceiro da Inconfidência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- MORAES, M. A. de. Epistolografia e crítica genética. *Ciência e Cultura*, São Paulo, v. 59, n. 1, p. 30-32, mar. 2007. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252007000100015&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 13 out. 2021.
- MORAES, M. A. *Orgulho de jamais aconselhar: a epistolografia de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Fapesp, 2007.
- SACHET, C. (Org.). *A lição do poema: cartas de Cecília Meireles a Armando Côrtes-Rodrigues*. Ponta Delgada: Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1998.
- SAMPAIO, C. D. Cecília Meireles e Isabel do Prado: a construção de O Romanceiro da Inconfidência. *Revista da Anpoll*, [S. l.], v. 1, n. 38, p. 245-255, 2015. DOI: 10.18309/anp.v1i38.852. Disponível em: <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/852>. Acesso em: 13 out. 2021.
- SANTIAGO, S. Suas cartas, nossas cartas. In: *Ora (direis) puxar conversa!*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 59-95.

Interfaces entre epistolografia e ensaísmo crítico literário em Italo Calvino

Alessandra Camila Santi Guarda (Unioeste)¹

Lourdes Kaminski Alves (Unioeste)²

Introdução

Italo Calvino destacou-se como autor multifacetado que buscou pensar o livro e o mundo em crise, o que se observa tanto na produção ensaística, como em sua produção literária. Escreveu contos, romances, ensaios, crítica de cinema e teatro, relatos de viagens e manteve expressiva correspondência com escritores, intelectuais e tradutores de diferentes nacionalidades, a exemplo de *Lettere 1940-1985*.

Desde seu primeiro livro, *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947), a obra de Calvino tem atraído diversos estudos, devido ao potencial estético de formulações conceituais caras aos estudos literários na atualidade. Pensar o que configura o contemporâneo foi para Calvino uma constante, a exemplo das conferências, *Lezioni americane – Sei*

1. Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Orientanda da Profa. Dra. Lourdes Kaminski Alves. Membro do grupo de pesquisa Confluências da Ficção, História e Memória na Literatura e nas Diversas Linguagens e do Núcleo de Estudos Comparados e Pesquisas em Literatura, Cultura, História e Memória na América Latina (NuECP).
2. Doutora em Literatura Comparada e Teoria Literária pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – Unesp. Pós-doutorado em Letras: Cultura e Contemporaneidade pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio (PUC-Rio (2010). Pós-doutorado em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), (2014). Docente do curso de graduação e da pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná, desde 1989, onde se aposentou como Professor Associado em dezembro de 2018. Atualmente, permanece como pesquisador Sênior PQ-CNPq, atuando na pós-graduação da mesma instituição em atividades de ensino, pesquisa e extensão. Coordenadora do grupo de pesquisa Confluências da Ficção, História e Memória na Literatura e nas Diversas Linguagens e do Núcleo de Estudos Comparados e Pesquisas em Literatura, Cultura, História e Memória na América Latina (NuECP).

proposte per il prossimo millennio (1988), nas quais Calvino identifica atributos norteadores não só para a produção literária, mas também para uma vida mais autêntica na conformação de um novo tempo.

Considerando-se a relevância destas produções, estudos que coloquem em cotejamento o pensamento reflexivo do autor, a partir de sua correspondência (arquivos literários) e de sua escrita ensaística podem contribuir para ampliar a compreensão acerca das relações entre literatura, memória e vida social.

Desta perspectiva, este texto intenta elencar formulações conceituais acerca do literário que permeiam a correspondência do escritor, mais especificamente *Lettere 1940-1985*, em cotejamento com os pressupostos estéticos apresentados nas conferências de 1988, a fim de refletir sobre possíveis aproximações que se dão entre estes textos e verificar a emergência de um pensamento crítico sobre as categorias de autor, leitor, memória coletiva e literatura no século XXI.

Entendemos *Lettere 1940-1985* como potencial arquivo para estudos de memória e testemunho no gênero epistolar. Tanto a correspondência de Calvino, quanto sua produção ensaística corroboram com a visão deste, como um sujeito plenamente engajado nas tensões que permeiam a contemporaneidade.

As cartas de Calvino

Italo Calvino é um escritor multifacetado que buscou, durante toda a sua trajetória, pensar o livro e o mundo, seja através de sua ensaística, seja por meio da ficção e da vasta correspondência, parte da qual, se tem acesso hoje como fonte de pesquisa.

Calvino não se deteve em um só gênero: escreveu contos, romances, ensaios, críticas de cinema e teatro, relatos de viagens etc. Foi escritor, crítico, ensaísta, editor, curador, libretista. Dentre suas obras mais estudadas figura o livro de contos *Le città invisibili* (1972), junto de *Le cosmicomiche* (1965) e a trilogia *I Nostri Antenati* (1960), além de clássicos da crítica como *Perché leggere i classici* (1991) e *Lezioni americane* (1993b). Ao longo dos mais de setenta anos que se passaram desde que seu primeiro livro foi lançado, *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947), muitos foram os estudos que se desenvolveram sobre as obras, uma vez que Calvino se estabeleceu, reconhecidamente, enquanto literato e ensaísta.

Suas obras se constituem em rico acervo, a partir do qual é possível refletir sobre categorias estéticas e filosóficas que ampliam a compreensão do leitor acerca da literatura e de outras linguagens artísticas do espaço-tempo do autor. Especialmente, destacam-se de sua produção literária e ensaística textos que apresentam formulações conceituais caras aos estudos literários na contemporaneidade.

Ao ler boa parte da obra de Calvino, observamos que pensar o que configura o contemporâneo foi para o autor uma constante, exemplo bastante conhecido são as conferências reunidas em *Seis propostas para o próximo milênio* (1990). Para além desse conhecido texto, ressaltamos que os ensaios reunidos nos livros *Assunto encerrado* (2009), *Coleção de areia* (2010), *Mundo escrito e mundo não escrito* (2015) e também a correspondência do autor, *Italo Calvino Lettere 1940-1985* (2000), contemplam o desejo de pensar categorias estéticas e por que não dizer, éticas, para a escrita literária do milênio que se anunciava.

Em pesquisa realizada durante o mestrado intitulada *Uma viagem com Calvino: passeios entre literatura, crítica e ensaística* (2020), foi possível estudar o modo como a atuação crítica e criativa de Italo Calvino no campo das humanidades se mostra contemporânea nos termos propostos por Giorgio Agamben (2009). As considerações até aqui balizam pontos de partida para a pesquisa de doutoramento, em andamento, a qual tem como proposta compreender quais formulações sobre o literário permeiam a correspondência do escritor e como tais formulações corroboram com sua visão como um contemporâneo, nos termos de Giorgio Agamben (2009). Trata-se, portanto, de um estudo das formulações conceituais literárias presentes na correspondência de Italo Calvino, reunida na obra *Italo Calvino Lettere 1940-1985* (2000). Do conjunto da correspondência serão selecionadas cartas, nas quais Calvino se atem a refletir sobre concepções de literatura, sobre o papel da crítica literária e sobre e o estatuto do leitor na virada do milênio. Acreditamos que este recorte se potencializa, na medida em que nos permite compreender a dimensão de uma memória expandida do individual para uma memória coletiva.

Em consulta por nós realizada em repositórios de pesquisa da CAPES, busca focada em epistolografia, destacamos interesse considerável pelo estudo da correspondência de Calvino, o que corrobora as afirmações de Galvão e Gotlib no prefácio de *Prezado senhor, Prezada senhora: Estudos sobre cartas* (2000), ao comentarem sobre a escassez que pensavam existir de estudos sobre cartas, na conversa informal

que deu origem ao livro. Os participantes acreditavam nessa hipótese, mas ela foi rapidamente derrubada quando as organizadoras se puseram a montar a obra, pois descobriram que os leitores de cartas com trabalhos já consolidados eram muito mais numerosos do que supunham.

Os arquivos literários e as correspondências de escritores se apresentam como lugares de pensamento e debate para se problematizar a memória cultural, a historiografia, a crítica e a teoria literária em contextos sociais e históricos de abrangência de suas obras. É já reconhecida uma tradição historiográfica, sobretudo, fora do país, vinculada à pesquisa com arquivos e correspondências de escritores, bem como das implicações dessas pesquisas no campo dos estudos literários e, tangencialmente, para o traçado da cultura intelectual contemporânea aos escritores e suas produções. Os ensaios e a escrita epistolar de Italo Calvino nos abrem para pensar as relações entre literatura e sociedade, literatura e humanidades, literatura e pensamento crítico.

Lettere 1940-1985

O epistolário de Calvino reunido por Luca Baranelli compreende o período entre 29 de julho de 1940 a 5 de setembro de 1985, reunindo, cerca de 1000 cartas destinadas à família, amigos, colegas e a correspondentes intelectuais. Na introdução da referida obra, Claudio Milanini escolhe um trecho de uma entrevista de Calvino de 1984 ao *New York Times Book Review* que sinaliza o tom da leitura das cartas: perguntam ao autor que personagem literário ele gostaria de ser, e a resposta de Calvino é

Vorrei essere Mercurio. Delle sue qualità ammiro soprattutto la leggerezza, in un mondo pieno di brutalità, la fantasia sognante – come poeta della Regina Mab – e al tempo stesso la saggezza, la voce della ragione in mezzo agli odii fanatici fra Capuleti e Montecchi. Egli si attiene al vecchio codice della cavalleria a prezzo della vita forse solo per ragioni di stile, eppure è un uomo moderno, scettico e ironico: un Don Chisciotte che sa benissimo che cosa sono i sogni e che cos'è la realtà, e li vive entrambi a occhi aperti. (CALVINO, 2000, p. 11)³

3. “Eu gostaria de ser Mercurio. De suas qualidades admiro sobretudo a leveza, em um mundo cheio de brutalidade, a fantasia sonhadora – como poeta

Milanini explica que essas palavras, porque nos oferecem a imagem de um eu conscientemente dividido, inclinado à busca de um equilíbrio sempre ameaçado por impulsos divergentes, constituem a melhor provisão para quem se aventura pelas páginas de um volume que reúne cartas escritas ao longo de quase meio século, muito diferentes umas das outras em consistência e tom. Há cartas a familiares, cartas a amigos, cartas inervadas por reflexões que se desenvolvem em plena autonomia, cartas-ensaio, cartas abertas escritas desde o início para serem publicadas e também cartas confidenciais não destinadas à publicação, mas que escritas em grande parte com a convicção (ou pelo menos com suspeita) de que, provavelmente, um dia seriam publicadas por um curador póstumo, como deixam intuir algumas referências brincalhonas contidas na correspondência com Eugenio Scalfari⁴. Isso pode ser corroborado, segundo Milanini, por uma carta a Antonio Faeti de agosto de 1973, em que Calvino ilustra detalhadamente o esquema de uma obra que jamais teria completado (*Il motel dei destini incrociati*) para que dela ficasse um rastro.

Milanini acena para a importância do material reunido no epistolário ao comentar que

Questo epistolario variegato, stratificato, per molti versi labirintico, fornisce una somma di notizie che potranno essere utilizzate dagli studiosi per ricostruire con maggior precisione molte fasi importanti della storia culturale e civile del Novecento. Ma l'interesse primario risiede senza dubbio nel fatto che esso da testimonianza di uno straordinario itinerario individuale: ci permette di seguire passo dopo passo – da un punto di vista differente ma complementare rispetto a quello delle opere di fiction o propriamente saggistiche – il cammino intellettuale e psicologico di uno scrittore che non ha mai cessato di interrogarsi sulla

da Rainha Mab – e ao mesmo tempo a sabedoria, a voz da razão em meio aos ódios fanáticos entre Capuletos e Montecchios. Ele segue o antigo código de cavalaria à custa da vida, talvez apenas por razões de estilo, mas é um homem moderno, cético e irônico: um Dom Quixote que sabe muito bem o que são os sonhos e o que é a realidade, e os vive ambos de olhos abertos” (Tradução nossa).

4. Eugenio Scalfari foi uma figura importante na juventude de Calvino, pois foi um colega de liceu com o qual o autor manteve correspondência pessoal e intelectual mesmo após se mudar para longe do amigo. Scalfari foi também quem o inspirou politicamente, despertando uma espécie de antifascismo ainda clandestino que culminou em Calvino se juntando à resistência posteriormente.

propria identità e sul proprio rapporto col mondo, e che ha continuato a studiare per tutta la vita. (MILANINI apud CALVINO, 2000, p. 12)⁵

É evidente que, como constata Milanini, epistolários são por natureza descontínuos e fragmentários, todavia precisamos nos atentar também ao fato por ele assinalado de que estamos em face de um autor que sempre teve uma relação complexa, difícil e contraditória com a autobiografia e o autobiografismo. Seria, portanto, absurdo querer extrair um retrato completo e definitivo da obra, teremos que nos contentar com esclarecimentos parciais e aproveitar a admoestação que se destaca em uma carta a Gian Carlo Ferretti, de outubro de 1965, na qual Calvino afirma que a biografia, mesmo que pública, permanece uma coisa interna.

Em sua introdução, portanto, Milanini se concentra em algumas das imagens de Calvino que podem ser extraídas do epistolário, colocando-as no pano de fundo daquele processo perene de formação, investigação e aprofundamento que distinguiu a história de seu autor: sem qualquer pretensão de captar segredos existenciais, sem ceder à tentação de reconduzir a uma figura unitária a experiência humana e artística de quem sempre considerou como objetivos provisórios as próprias descobertas, as convicções gradativamente amadurecidas, os sucessos alcançados.

Abordaremos, brevemente, dada a natureza deste texto, o caminho que faz Milanini pelas cartas reunidas, com particular interesse para momentos que tratam das reflexões de Calvino sobre a literatura e o leitor.

Começando por 1940, as primeiras imagens da obra remontam aos anos da guerra, com um apanhado de cartas em que Calvino se

5. “Esse epistolário diversificado e estratificado, por muitos versos labiríntico, fornece uma soma de informações que pode ser usada por estudiosos para reconstruir com maior precisão muitas fases importantes da história cultural e vil do século xx. Mas o interesse primordial reside, sem dúvida, no fato de testemunhar um itinerário individual extraordinário: permite-nos seguir passo a passo – de um ponto de vista diferente, mas complementar em relação ao das obras ficcionais ou ensaísticas – o caminho intelectual e psicológico de um escritor que nunca deixou de questionar-se sobre sua própria identidade e sua relação com o mundo, e que continuou a estudar ao longo de toda a sua vida” (Tradução nossa).

dirige aos pais com ar de filho obediente que aceitou o destino profissional para o qual a tradição familiar o empurra. Nesse início, o estilo é principalmente analítico, visando a precisão, sem demonstração de afeto: uma pequena crônica, entrelaçada com pedidos modestos e relatos precisos. Milanini ressalta que o vínculo afetivo com o pai e a mãe é, em profundidade, muito forte, e não diferente daquele que em *Il Barone rampante* une Cosme, apesar da rebelião, a seus entes queridos.

Observa-se nessa época, também, o lamento de saudades por sua terra natal e um senso do desenraizamento sentido nas grandes cidades: Calvino diz viver lá uma vida temporária, uma sensação de quem está de passagem. Milanini sublinha que o caráter internacional de Sanremo, e o fato de Calvino ter sido educado por pais que sempre tiveram relações com cientistas de terras longínquas, mostram-se antídotos fracos, anulados por uma sensibilidade acima da média. Devemos lembrar, porém, da dureza dos tempos, da violência fascista, questões das quais o jovem escritor fala com comedimento, contrapondo os pequenos e grandes dramas da existência privada e coletiva a um autocontrole que se reflete em uma escrita, predominantemente, referencial.

Uma parte importante da correspondência da época diz respeito às cartas que troca com Eugenio Scalfari, continuando discussões iniciadas entre os bancos do colégio, marcadas por uma relação irreverente, plena de gracejos, mas não rasa. Calvino, muitas vezes auto-depreciativo ou ferozmente autocrítico, oscila, no que diz respeito à sua vocação literária, entre momentos de entusiasmo e momentos de desânimo. Nessas cartas, ele parece determinado a afirmar-se como autor de textos teatrais, ora inclinado a se dedicar à ficção, ora novamente inclinado a favorecer a atividade dramatúrgica, para depois, em carta de novembro de 1942, dizer “*non mi piace sentirmi chiamare ‘scrittore di teatro’*. *Scrittore va bene, ma poi scrivo quel che mi pare*” (CALVINO, 2000, p. 97)⁶. Deve-se compreender, portanto, por que consideramos tais cartas a Scalfari tão relevantes, isto é, nelas se sublinham as primeiras reflexões de Calvino sobre a própria atividade literária.

Em 1945, começam os relatos sobre sua colaboração em periódicos com textos ligados à experiência *partigiana* e à guerra, culminando

6. “Não gosto de me ouvir sendo chamado ‘escritor de teatro’. Escritor tudo bem, mas então escrevo o que me apetece” (Tradução nossa).

na escrita de seu primeiro romance, *Il sentiero dei nidi di ragno*. Dessa época figura, também, o início de sua atuação na editora Einaudi. Em 1946, vemos um Calvino lamentando dificuldades em escrever, em meio a uma crise criativa, plenamente ciente de que a literatura não nasce da inspiração, mas do extenuante e minucioso trabalho do escritor, de sua inteligência e do questionamento da realidade. É também desse ano uma carta que mostra sua mudança de posicionamento para com a literatura e o mundo: Calvino se sente, após a guerra, cidadão do mundo e critica quem ainda se ancora no que Milanini chama de uma concepção aristocrática da literatura.

Em cartas de 1959, Calvino reflete sobre a literatura e o leitor: defende que a boa literatura pode tirar uma inspiração preciosa da tradição oral, do folhetim e da produção comercial; declara que o leitor não deve se reconhecer imediatamente na obra, mas tirar dela estímulos para um questionamento inquietante, pois não há impulso sem tensão, atrito, contraste; levanta objeções contra a representação neutra e banal dos personagens burgueses, etc.

Para Milanini, a *Resistenza* criou premissas para que se desenvolvesse, pela primeira vez em muito tempo no cenário italiano, uma nova relação entre o escritor e a sociedade. Nesse viés, vemos outra mudança de posicionamento de Calvino enquanto literato, pois o autor defende a liberdade dos artistas, mas, agora, acompanhada de uma moralidade que implica um exercício de autocontrole, porque a arte existe para os outros e por meio dos outros. Tais reflexões continuam a se desdobrar nas páginas subsequentes, apontando para as mais diversas nuances da atuação de Calvino, suas estratégias de escrita, sua ensaística, sua preocupação social, a escrita como forma de dar sentido ao mundo, a visão de si e de suas obras em uma perspectiva descontínua e plural, e sua já mencionada difícil relação com o autobiografismo. Trata-se, enfim, de um rico material com potencial de pesquisa infundável, do qual vamos nos aproximando com a devida calma e profundidade no decorrer da pesquisa.

Importa mencionar, ainda neste texto, a seção chamada por Luca Baranelli de *Avvertenza*, na qual ele explica o processo de organização da obra, demonstrando satisfação na possibilidade de que essa coleção de cartas de Calvino fosse apreciada pela qualidade dos textos e pelo prazer da leitura, mas também possa servir a estudiosos e a leitores mais fiéis, tanto como matéria-prima de uma possível biografia intelectual, quanto como fonte de evidências e testes de hipóteses

críticas. O organizador salienta que se trata de uma porcentagem modesta das cartas escritas por Calvino, mas que, ainda assim, de número significativo. Seu objetivo foi o de construir um livro para além de uma simples antologia de belas páginas epistolares, com vistas a uma coleção dotada da massa crítica suficiente para valorizar a qualidade e a variedade dos textos.

Baranelli afirma que o longo trabalho de identificação e busca de correspondentes, de encontrar as cartas e de selecionar os textos a serem publicados acabou quase que naturalmente compondo, graças à simples sucessão cronológica, o que pode parecer, e em parte é, uma escolha de temas relevantes, dos quais ele enuncia os mais evidentes:

la formazione culturale e morale, che si compie durante la guerra, la Resistenza e l'immediato dopoguerra, e che possiamo seguire da vicino sia nelle missive ai genitori sia nello straordinario capitolo giovanile costituito dalle lettere all'amico Eugenio Scalfari; l'impegno attivo nel Pci per oltre un decennio; il distacco dal partito, ma non dalle motivazioni profonde della politica, nel quadro di un interesse costante ai fatti, ai problemi e ai mutamenti della società; il lavoro editoriale durato più di trent'anni; e infine il progressivo riconoscersi e atteggiarsi come scrittore e letterato che s'interroga, si commenta e si mette in questione, e interroga – discutendo sulla letteratura, il proprio lavoro, i propri libri e i libri degli altri – amici, autori, letterati, critici, editori. (BARANELLI *apud* CALVINO, 2000, p. 75)⁷

Calvino foi um epistológrafo extremamente fecundo ao menos até os anos 60 e, assim como normalmente ocorre com epistolários, são muitas as cartas que não foi possível encontrar e examinar. Estas Baranelli acredita representarem algumas centenas. Ele ainda explica um pouco de seu processo de escolha, descrevendo como foram

7. “a formação cultural e moral, que se realiza durante a guerra, a Resistência e o imediato pós-guerra, e que podemos acompanhar de perto tanto nas cartas aos pais como no extraordinário capítulo da juventude consistindo nas cartas ao amigo Eugenio Scalfari; engajamento ativo no PCI por mais de uma década; o distanciamento do partido, mas não das motivações profundas da política, no quadro de um interesse constante pelos fatos, pelos problemas e mudanças da sociedade; o trabalho editorial que durou mais de trinta anos; e o progressivo reconhecer-se e apresentar-se como um escritor e literato que se interroga, se comenta e se coloca em questão, e interroga – discutindo sobre a literatura, o próprio trabalho, os próprios livros e os livros dos outros – amigos, autores, literatos, críticos, editores.” (Tradução nossa).

deixadas de fora – além das inúmeras cartas não preservadas, perdidas ou não encontradas, esquecidas e, em alguns casos, até destruídas pelos destinatários – as de correspondentes não identificados ou não rastreáveis, as que dizem respeito a fatos e pessoas da vida privada, as de correspondentes não mais interessados em acontecimentos distantes, pouco motivados a procurar cartas esquecidas, ou contrários a publicá-las, bem como as enviadas a jornais, revistas, associações, organizações e círculos político-culturais que desapareceram sem deixar vestígios de seus arquivos.

Baranelli salienta que as cartas escolhidas, com exceção de casos muito raros assinalados, foram publicadas na íntegra. Apenas raramente o respeito e sigilo para com pessoas nomeadas por Calvino o fizeram omitir algumas palavras. Das cartas omitidas o organizador recuperou, algumas vezes, em notas de rodapé, frases ou parágrafos que lhe pareciam de várias maneiras congruentes ou relevantes. Seu critério fundamental de escolha foi o de incluir, de um lado, cartas que lhe pareceram significativas de variadas formas e, de outro, cartas dirigidas, sobretudo, a críticos e revisores, que servem para iluminar momentos e aspectos do trabalho criativo.

O organizador nota que não são poucas as cartas em que Calvino, especialmente em sua juventude, fala sobre seu trabalho diretamente, sem hesitações e cautelas. Mas também depois, nos anos de sua plena maturidade como escritor, quando pensa sobre seus livros de uma forma mais diplomática e matizada, e parece aceitar definições e hipóteses críticas não totalmente compartilhadas – ou quando ele, deliberadamente, desvia do interlocutor, ou responde de maneira lacônica ou reticente – as cartas de autorreflexão e autocomentário são quase sempre interessantes.

Considerações em devir

Há sem dúvida, um volume de cartas escritas por Calvino que espera por leituras que posam somar-se ao reduzido número de estudos sobre a epistolografia do autor e sobre a irradiação dos temas centrais de sua reflexão.

Tal como observado neste texto, devido à grandiosidade da atuação crítica e criativa de Calvino, entendemos, pela relevância do tema, que é imperativo que o estudemos com mais profundidade,

englobando também a extensa correspondência do autor, *Italo Calvino Lettere 1940-1985* (2000), que contempla o desejo do autor de pensar categorias estéticas e filosóficas no campo dos estudos literários, considerando o homem contemporâneo e suas formas de expressão, de experiência e de captura do tempo e do espaço, um tema de importância fundamental para se pensar o cenário das humanidades na contemporaneidade.

Aqui esboçamos o interesse pela correspondência de Calvino, compreendemos que um recorte das cartas nos permite pensar o modo como Calvino utilizou, por vezes destas escritas, como ocasião para ensaiar descrições e imagens que se encontram na sua produção ensaística e ficcional. Salientamos, também, o caráter imprescindível dos diálogos epistolares de Calvino com outros intelectuais de seu tempo, não só do ponto de vista da resistência ao próprio isolamento, mas na afirmação de sua consciência literária particular. Intelectuais que tiveram importante papel tanto na singularização de suas formulações conceituais, quanto na mediação entre Calvino e o mundo literário e mesmo editorial.

Desta forma, compreendendo-se a relevância da produção ensaística e literária de Italo Calvino, na contemporaneidade, estudos que coloquem em cotejamento o pensamento reflexivo do autor – seja a partir da produção ficcional, seja a partir dos textos de crítica literária e cultural, seja de sua correspondência (arquivos literários) – contribuem para a compreensão das relações entre literatura, contemporaneidade e memória; literatura e outros campos do saber; literatura, pensamento crítico e humanismos.

Referências

- AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Santa Catarina: Argos, 2009.
- AGAMBEN, G. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BARENGHI, M. *Calvino*. Bologna: il Mulino, 2009.
- BARENGHI, M. *Italo Calvino, le linee e i margini*. Bologna: il Mulino, 2007.
- CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

- CALVINO, I. *Por que ler os Clássicos?*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993a.
- CALVINO, I. *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Oscar Mondadori, 1993b.
- CALVINO, I. *Il visconte dimezzato*. Milano: Oscar Mondadori, 2002.
- CALVINO, I. *Os nossos antepassados*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2014.
- CALVINO, I. *Italo Calvino: Lettere 1940-1985*. Milano: Mondadori, 2000.
- CALVINO, I. *Coleção de areia*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CALVINO, I. *Mundo escrito e mundo não escrito – artigos, conferências e entrevistas*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- CALVINO, I. *Assunto encerrado – discursos sobre literatura e sociedade*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CALVINO, I. Eremita em Paris. In: CALVINO, Italo. *Eremita em Paris: páginas autobiográficas*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 182-190.
- CAMARGO, J. L. *I libri degli altri: panorama literário italiano no pós-guerra nas cartas de Italo Calvino*. 2018. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, Assis, 2018.
- GALVÃO, W. N; GOTLIB, N. B. (orgs.). *Prezado senhor, Prezada senhora: Estudos sobre cartas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- GUARDA, A. C. S. *Uma Viagem com Calvino: Passeios Entre Literatura, Crítica e Ensaística*. 2020. 93 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, PR. Disponível em: <<http://tede.unioeste.br/handle/tede/4829>> Acesso em: 10 set 2021.

Isto (não) é uma carta de Dalton Trevisan

Katherine Funke (UFSC)¹

Introdução

Autora de um volume de cartas editado postumamente por seu viúvo, John Middleton Murry, um *best-seller* imediato desde seu lançamento, em 1928, a escritora Katherine Mansfield é a destinatária aludida em uma carta Dalton Trevisan, pulicada em 1947 e republicada em 1948 com duas pequenas alterações, incluindo o título “Carta a Catarina”. Mas será que se pode chamar isto de carta? É preciso lembrar que a destinatária faleceu em 9 de janeiro de 1923, mais de dois antes do nascimento do remetente, a 14 de junho de 1925. Além disso, percebe-se que este material analisado, embora guarde a aparência gráfica de carta, se autodesnuda enquanto ficção, em um gesto ficcional que Iser (2017) denomina ato de fingir.

Este artigo verifica como Trevisan parodia as cartas, os diários e os contos de Mansfield e os recria o que (não) é uma carta. Já ali o curitibano traduz Mansfield ao seu modo: tradução cafajuste, procedimento que, conforme Wolff (2010) se tornaria sua marca, mas ainda estava firmando nos anos 1940. Depois, se confirma ao longo de sua carreira, até a publicação mais recente, *O beijo na nuca* (2014).

“I live to write”

A versão original, publicada na revista *Joaquim* (n. 14, 1947, p. 10), sob o aspecto gráfico de uma carta, traz o título “My darling Katherine (Mansfield):”, o título, na verdade, já coincide com a primeira linha do texto.

E já é uma primeira linha estranha a qualquer outra primeira linha de qualquer outra carta: pois o sobrenome entre parênteses indica a suspensão da condição do nome profissional de Katherine Mansfield – um pseudônimo onde o prenome é uma variação de Kathleen,

1. Mestre e doutoranda em Literatura pela UFSC.

seu nome de batismo, repete o sobrenome da mãe, Mansfield, e exclui o do pai, Beauchamp.

A suspensão do sobrenome pelo remetente indica, no conjunto, a supressão mesma do nome completo e a história que ele carrega em si – a vida profissional de Katherine Mansfield. Disso, deixa sobrar apenas a “my darling Katherine”, esta que é abordada desde a primeira linha não como escritora mas, portanto, como a “queridinha” do remetente.

Essa darling sem mãe nem profissão, no entanto, se verá no parágrafo seguinte que tem pai: pois será então chamada pelo sobrenome do pai, atrelado à condição ainda solteira de “miss”. Com estes pequenos detalhes, o ficcionista já cria uma história paralela à da escritora que optou justamente por ocultar em sua vida adulta o sobrenome do pai banqueiro, representante da alta sociedade da Nova Zelândia, e suspender ou considerar cancelável sua opção pelo sobrenome da mãe, aquela que havia incentivado a pequena Kass a, desde cedo, enviar seus pequenos contos a jornais e a pensar de modo bastante sério em seu projeto de vida: “I live to write”, dizia ela aos 9 anos de idade, conforme Mantz (1933).

E quem é este que diz “my”? Temos uma pista a mais com a nomeação da *darling*: o pronome possessivo e o tratamento por *my darling* proporcionam a ideia de uma proximidade afetiva com alguém que se chama Katherine. Por um momento, não se sabe se essa intimidade encenada é irônica ou simples afirmação de um desejo por aquela que depois se nomeia. Mas a adição do nome para definir a “darling” possuída, seguido do sobrenome entre parêntesis, faz o sentido irônico, fingido desta frase-título de abertura continuar a se fazer.

A assinatura da missiva aparece também de modo *sui generis*: “(a) Dalton Trevisan”. A presença deste pequeno, mas ruidoso “(a)” abre caminho para interpretações sobre a real natureza desta suposta carta. O que seria este sinal? Tanto pode indicar um endereçamento (para) Dalton Trevisan (a carta como um fichário preenchido a ser retomado em um grande arquivo futuro); se tomado como advérbio de modo, “ao modo de”, a preposição “a” se torna um indicativo de que aquilo que se leu foi escrito *ao modo de* quem assina, isto é: o leitor fica sabendo que é chef, o autor do que acaba de saborear – não uma encenação da intimidade, mas uma devoração do mito, conforme diria Jesi (2010), sutilmente autoafirmada, delicadamente profanadora tanto da forma da carta quanto da sua função primordial.

Endereçamento ambíguo

O ruído provocado pela assinatura na linha final da “carta” provoca de imediato a reação de uma segunda leitura do mesmo texto, uma leitura mais atenta. Desta vez, se perceberá então que os verbos, colocados sempre na terceira pessoa do singular, tanto falam com/para a interlocutora, quanto de/a partir d’ela. Essa ambiguidade no endereçamento – *falar com* ao mesmo tempo em que *se fala de* – já acontece desde o primeiro parágrafo. Com ele, já se pode fazer um exercício de leitura crítica experimentando colocar diante destes verbos tanto “você” quanto “ela”. Dos dois modos, funciona.

No que se esperaria mais convencionalmente de uma carta, ficaria: “amada miss Beauchamp, [você] que *tinha* um pulmão pleurítico como Betsy, a cavadora de ouro, [você que] *fugiu* em cima de um barquinho da Nova Zelândia, [você que fugiu] *enxovalhando* as honradas cãs do Papá, [você que foi] *casada* por alguns dias com um e [você que ficou] *dormindo* na casa de outro – bravo, miss Beauchamp!”

Entretanto, se usarmos o “ela” o trecho fica igualmente coerente: “amada miss Beauchamp, [ela] que *tinha* um pulmão pleurítico como Betsy, a cavadora de ouro, [ela que] *fugiu* em cima de um barquinho da Nova Zelândia, [ela que fugiu] *enxovalhando* as honradas cãs do Papá, [ela que foi] *casada* por alguns dias com um e [você que ficou] *dormindo* na casa de outro – bravo, miss Beauchamp!”

Do experimento se percebe que este primeiro parágrafo ainda não define o texto como carta ou não. O fato de terminar falando aplaudindo (“bravo”) a “miss Beauchamp” que teria desonrado a família e as cãs (cabelos brancos) do pai fugindo de casa para ser uma “cavadora de ouro” – isto é, uma atriz aventureira interessada em arranjar um bom casamento e dar o golpe do baú – , não necessariamente indica que se fala *com ela*.

A referência à “cavadora de ouro” remete provavelmente a *The Gold Diggers*, peça escrita em 1919, encenada mais de 280 vezes na Broadway nos anos 1920 e que se tornou um filme do cinema mudo em 1923. Ganhou algumas refilmagens, sendo a de 1933 a mais famosa, nomeada ao Oscar de melhor Som. O enredo se baseia na desconfiança, por parte de uma família de banqueiros de Nova York, sobre as intenções de uma atriz de musicais (uma “cavadora de ouro”) em relação a um dos herdeiros do banco que, por sua vez, é também excelente compositor, cantor e ator. Contudo, o “ouro” para a atriz

apaixonada, Betsie, estava no talento do amado; ela nem sabia que ele era herdeiro de um grande banco de Nova York.

Aí se percebe uma inversão que começa a definir este que escreve para a “my darling Katherine”: filha de um banqueiro neozelandês muito bem sucedido, Mansfield estava mais para herdeira do ouro do que para cavadora. A associação invertida se combina com outros elementos alterados da biografia de Mansfield. Ela foi de fato muito amada quando criança, mas não fugiu de casa.

Pelo contrário: seu pai concordou com seu pedido de ir morar em Londres, arranjou para ela um lugar para morar, pagou a passagem de navio e ainda concedeu a ela uma mesada, não muito gorda, que garantia um início de vida profissional sem grandes preocupações. Além disso, Mansfield ainda não tinha tuberculose em 1910, quando saiu de sua terra natal, Wellington, na Nova Zelândia, para voltar a morar em Londres, onde havia estudado dos 15 aos 18 anos de idade. Seus pulmões pleuríticos só se anunciariam doentes em 1917.

A essa altura, já podemos pensar que o que este nome que assina a carta aplaude, então, parece ser mais a história paralela que conta – e menos a biografia de Katherine Mansfield. A ambiguidade de suas intenções ganha mais tensão se confrontarmos as duas últimas informações com os dados biográficos da autora de *The garden party* (1922).

De fato, segundo Tomalin (2010) e Meyers (2002), ela se casou com um homem já grávida de outro, dez meses após ter chegado em Londres para ser artista, com a mesada do pai. Mas houve um aborto espontâneo e jamais chegou a pesar como dado biográfico relevante em relação à obra produzida pela escritora². O fato de ter valorizado a gravidez simultânea ao casamento com um outro homem (de quem

2. Curiosamente, outro dado biográfico frequentemente citado ao se falar de Katherine Mansfield foi completamente ignorado pelo ficcionista de Curitiba: o de que ela era bissexual desde a infância. Na mesma época em que casou com um grávida de outro, Mansfield foi enviada pela mãe, já grávida, para o interior da Alemanha, para encontrar a “cura” para a homossexualidade, conforme Tomalin (2010). A mãe de Mansfield teria então, na ocasião, conversado com o marido da filha sobre esta questão, considerada a causa da não-consumação do casamento; a partir daí, se chegou à conclusão pelo divórcio. Conforme Tomalin (2010) e conforme Meyers (2002), foi neste período alemão que Mansfield contraiu gonorréia de um namorado russo. A gonorréia é uma doença venérea para a qual ainda não havia tratamento na época e que determinou uma piora constante na saúde da escritora, fazendo que quando a tuberculose, também ainda sem tratamento eficaz, se instalasse de modo devastador a partir de 1917.

ela logo se separou) no texto de Dalton Trevisan pode provocar um efeito de confirmação da realidade e gerar uma dúvida sobre o caráter ficcional ou histórico do que se diz.

Toda a sequência inicial do texto utiliza dados que dão a ilusão de terem sido simplesmente colhidos nas cartas, nos contos e nos diários de Mansfield. Mas esses dados não são usados como dados informativos, e sim como dados lúdicos, indicativos de um jogo. Um jogo ficcional complexo, porque são dados que jogam com a obra da escritora, aludem e brincam.

Por exemplo, neste trecho: “Bebia capilé no elegante garden-party da coroação do Rei Eduardo, dear, oh dear, depois tomava carraSPANAS infernais no quarto, sentindo-se absolutamente só, corpo inconsuTIL de taxi-girl e com lírica franjinha na testa, up lá lá!” (TREVISAN, 1947, p. 10).

Quem bebia capilé? Aqui, de novo, cabe tanto “ela” quanto “você”. Só se sabe que se trata ainda de Katherine (Mansfield), a darling chamada de minha por este sujeito que escreve a suposta carta. Mas de onde veio a ideia de que “bebia capilé no elegante garden-party da coroação do Rei Eduardo”?

The garden party é o título do terceiro livro de Mansfield e também de um conto homônimo, um dos seus mais famosos. Contudo, nele não há nem capilé, nem coroação de Rei Eduardo. O que se tem como referência mais provável para este parágrafo é uma carta escrita por Mansfield em Paris no verão de 1913: “*Last night Mrs. G. and I had a glass of dandelion wine, and over it I heard how Mrs. Brown petticoat had dropped off in the hurdle race “King Edward”’s Coronation time. Such goings on!*” (MANSFIELD, 1934, p. 8)

O que se bebia na cena contada na carta era *dandelion wine*, ou seja, “vinho de dente-de-leão”, uma fermentação artesanal de coloração amarelada feita a partir de flores da espécie *a Taraxacum officinale*. Não havia, portanto, capilé, originalmente uma bebida de origem portuguesa feita a partir de uma avenca da espécie *Adiantum capillus-veneris*. No Brasil, capilé passou a designar também o nome de um suco feito a partir de um xarope açucarado, bastante industrializado, geralmente oferecido a crianças.

Na carta parodiada por Dalton Trevisan, Mansfield fala em “King Edward”’s Coronation time” para se referir a uma corrida de obstáculos batizada com este nome onde, pelo que se narra, a anágua (petticoat) da Sra. Brown (a vizinha de Mansfield em Paris) havia caído

certa vez. História ridícula, *ready-made* para um escritor vampiresco à caça de cenas para um besteiário das misérias humanas, mas que aparentemente nada tem a ver com o conto *The garden party*, que gira em torno de diferenças sociais e da tomada de consciência, por parte de uma criança, da morte de um vizinho.

A presença do “capilé”, bebida não-alcóolica e que lembra ao brasileiro o gosto da infância, provoca no entanto uma referência ao que se passa em *The garden party*, quando as crianças, em especial a protagonista do conto, Laura, são admitidas na cozinha para ver a preparação das comidas em todos os seus detalhes, incluindo, por exemplo, bandeirinhas para nomear os sanduíches. Então a imagem da “amada miss Beauchamp” se confunde com a de Laura por um momento, e a cena se torna a de uma criança bebendo capilé na “elegante” Inglaterra, depois de ter fugido da Nova Zelândia “num barquinho”.

Mas essa criança teria também o terrível hábito de “tomar carraSPANas infernais no quarto”, isto é, beber muito, sozinha em Paris, “sentindo-se absolutamente só, corpo inconsútil de taxi-girl e com lírica franjinha na testa, up lá lá!”. Aqui Dalton Trevisan parodia uma outra carta de Mansfield, da mesma época, em que descreve a bebedeira solitária de uma amiga, Beatrice Hastings.

O “corpo inconsútil”, por sua vez, seria um “corpo inteiriço”, um corpo sem costuras, inteiro, de “taxi-girl”, isto é, de jovem que dança com clientes por dinheiro, nos chamados “taxi-dancings”, as “taxi-girls”, ou “dançarinas de aluguel”, surgiram nos anos 1920 eram comuns no Brasil dos anos 1940; duraram até os anos 1970, conforme Matarazzo (2018).

Aqui não há qualquer relação com a obra de Mansfield, que não trata de dançarinas de aluguel em nenhum de seus 88 contos, nem fala delas em cartas e diários. O que se faz demais aproximado com fatos da realidade, aqui, é uma menção ao aspecto físico da escritora. Sua “franjinha”, parte do cabelo que cobre a testa, de fato figura nas fotos de Mansfield. Ao ser classificada de “lírica” na fabulação, indica que traria para sua figura, aos olhos do suposto remetente da carta, algo de sentimental, romântico ou musical.

Já a expressão “up lá lá” aparece e se confirmará, ao longo das décadas seguintes de produção literária de Dalton Trevisan, como expressão recorrente de ironia. Não era habitual na escrita de Katherine Mansfield. Note-se que faz uma espécie de eco ao “bravo, Miss Beauchamp” que fechou o parágrafo inicial, ainda no sentido de

sordidamente aplaudir as peripécias da Amada Miss Beauchamp no país do Rei Eduardo.

Mas também tem algo de animalesco, como as palavras que se diz ao cavalo para tomar uma certa direção ou velocidade. Este efeito de animalidade se desdobra em um atropelamento galopante de informações nos dois parágrafos seguintes, que misturam dados parodiados das cartas de Mansfield, outra vez e cada vez mais, com a ficção em processo de construção pela máscara que assina (a) Dalton Trevisan.

O parágrafo seguinte também faz um eco com o primeiro, que começa com “amada”: este se inicia com “amava” e também termina com “amava”. Aqui, esta “amada”, que “amava segurar pintarroxos entre as mãos”, escrevia cartas para dizer coisas corriqueiras (o que tinha almoçado) ao marido (de quem não gostava, “realy” [sic]), enquanto amava um terceiro (“oh! de bigodes retorcidos”) e “errava pelas estalagens malditas”.

Amava segurar pintarroxos entre as mãos, soltá-los pela janela aberta... Saco de ossos retorcido sobre a fronha da cama, escrevendo cartas ao marido distante (nunca gostou dele, realy) [sic], para contar que almoçou presunto, pãezinhos frescos, vinho, charuto e uma laranja, nada boa por sinal e errando pelas estalagens malditas, enquanto amava um pontilhão (oh! de bigodes retorcidos), do carro do rei. (TREVISAN, 1947, p. 10)

De fato, Mansfield “errava” por “estalagens malditas”, isto é, quartinhos de pensão, pousadas, hotéis baratos o suficiente para que pudesse pagar por eles. Só no ano em que ficou no interior da Alemanha, teve quatro endereços, um deles uma espécie de quarto de empregada na casa da família do carteiro, sempre em busca de economizar um pouco mais, pois não ainda fontes de renda além da mesada do pai, e conseguir mais privacidade para escrever o que depois seria seu primeiro livro, *In a german pension* (1911). Em seus 14 anos na Europa, a errante Katherine Mansfield teve ao todo 70 endereços, segundo Morrow (1993).

Magra mais que um garfo, de cachecol ao pescoço, oh Jack, sozinha em Paris, sem homem para amar e pedindo, a ingratos amigos, cigarros, chocolate e uma garrafa de uísque, três vezes abençoado. Triste, sabes Kathy? tão triste, ao lado da cancela, esperando um velhinho carteiro – e esta carta que não chegou. (TREVISAN, 1947, p. 10)

Estes dois parágrafos recombina elementos distorcidos de três cartas seguidas escritas por Mansfield em março de 1915. Primeiro, a de 11 de março 1915 em que Mansfield agradece a um amigo, Koteliansky, por ter enviado um pacote exatamente com cigarros, chocolate e uma garrafa de uísque, de presente para ela (MANSFIELD, 1934, p.13). Foi uma surpresa; sem ela ter pedido. Koteliansky, além disso, não podia ser chamado de ingrato. Na realidade, foi um amigo fiel até o final da vida e fez o possível, oito anos depois, para conseguir chegar a tempo do seu enterro.

Esta carta figura logo na terceira página da edição do volume de cartas – apenas cinco páginas depois daquela que pode ter inspirado a cena do capilé durante a coroação do Rei Eduardo.

Também de março de 1915, do dia 19, uma carta para o marido proporciona elementos para a paródia do parágrafo seguinte: *“I have just had déjéneur – a large bowl of hot milk and a small rather inferior orange”* (idem, ibidem). Aí está a tal “laranja, nada boa por sinal”. Logo na sequência a esta, surge uma carta enviada uma semana depois, que pode ter fornecido ao ficcionista brasileiro a referência ao fato de que ela esperava a resposta a esta mesma carta, que nem sempre chegavam.

Aliás, a angustiante espera pelas cartas do marido marcou toda a trajetória de Mansfield e pode ser lida, conforme Stead (1977), como um dos principais temas de seu volume de cartas publicado em 1928. São esperas emblemáticas como esta furiosa mensagem de 20 março de 1915: *“I don’t know what do you think about yourself but I think you are a little pig of a sneak. Not a letter - not a sign - not a copy of Saturday Westminster – plainly nothing. Why are you so horrid? Or is it the post? I’ll put it down to the post and forgive you, darling.”* (idem, ibid.)

A ironia deste “darling” endereçado por Mansfield a seu marido, deslocada para o texto que estamos analisando, torna também irônica a alusão à espera de Mansfield pelo carteiro. A estratégia narrativa deslocar para o objeto esperado pela Katherine (Mansfield) não a carta do marido, mas a própria carta que se encena, coloca o remete Dalton Trevisan como aquele que seria também amado e esperado pela darling: *“Triste, sabes Kathy? tão triste, ao lado da cancela, esperando um velhinho carteiro – e esta carta que não chegou.”* (TREVISAN, 1947, p. 10).

Mas esta encenação chega a ser burlesca. De fato, a carta *não poderia chegar*: mesmo se fosse enviada, não haveria do outro lado quem a recebesse. A destinatária da missiva faleceu dois anos antes de

Trevisan nascer. Então, com este trecho, o projeto ficcional do material é desnudado. A partir deste parágrafo passamos a ter certeza de que isto que lemos não é uma carta. É o resultado de um gesto criativo que retirou da carta apenas a forma habitual para que seja possível fazer outra coisa – uma fabulação.

Isto retira essas duas produções do que pode ser considerado a produção epistolar propriamente dita de Dalton Trevisan, ou seja, as cartas a Otto Lara Resende, a Murilo Rubião e a Pedro Nava, material publicado em 2010, no volume *Desgracida*, e a partir desta data repetidas em outros títulos de Trevisan, como a antologia *Até você, Capitu?*, repetição que é bastante comum em sua obra. Estas cartas, muito ricas em informação sobre o crítico literário e leitor Dalton Trevisan, também revelam algo sobre o procedimento de sua máquina ficcional, como neste trecho da carta a Otto Lara Resende de 06 de abril de 1987, ao comentar o uso de metáforas: “Com perdão da imagem, não é o que se espera de todo bom e vero escritor – o strip-tease do coraçozinho esfolado e ainda pulsante? a exibição de uma perfeita *fleur-de-rose* espiritual ao público (ai, não, distraído?)” (TREVISAN, 2010, p. 236).

À moda do chef

A versão do conto “My darling Katherine (Mansfield):” publicada no ano seguinte em *Sete anos de pastor* substituiu a assinatura da carta por um simples “D.” em itálico. Esta foi a única modificação, além da inclusão do título “Carta a Catarina”, o que confirma a intenção do autor em criar o efeito de carta. Mas uma carta duas vezes autoafirmada não seria, portanto, outra coisa? O conto original publicado na *Joaquim* termina assim:

Poor Kathy, feia mas tão linda, faltou-lhe na vida (essa mágoa matou-a) um coronel da Índia como eu, bravo moço de óculos que, morta ainda, lhe beija com delírio as mãos de onde nascem, entre risos gaios, petúnias.

(a) Dalton Trevisan.

Neste parágrafo final (TREVISAN, 1947, p. 10), chama atenção o narrador vampiresco e farsesco, este “bravo moço de óculos” que é

também um coronel da Índia e beija a morta entre “risos gaios”, isto é, entre risos alegres, joviais, festivos. Dessas mãos nascem petúncias: o corpo da “Pobre Kathy” está no caixão. Mas, vejamos, essa mulher “feia mas tão linda” estava então “morta ainda”. Depois do beijo entre risos gaios, ela já não estaria mais morta? Estaria então, já de novo viva? Ou pelo menos morta-viva, vampirizada?

O corpo de Katherine (Mansfield), sem direito a sobrenome ou honra, depois de ser culpado de tantas aventuras, é encenado morto no caixão, entre flores, onde merece a piedade de um último beijo apaixonado. Quando pensamos em Dalton como “vampiro”, esse beijo ao cadáver pode ter o caráter de devolver-lhe a vida e, mais, finalmente dar a ela a imortalidade. Mas é preciso sempre lembrar que a máscara do vampiro só veio depois, em 1964, com o livro *O vampiro de Curitiba*.

Em 1947, entre as demais produções publicadas na revista *Joaquim*, esta máscara vampiresca ainda estava em formação. Preparava o que depois apresentaria em *Novelas nada exemplares* (1959) – título, que aliás, parodia a obra de Miguel de Cervantes *Novelas exemplares* – um modo de “falar cafajeste” e de praticar uma “tradução cafajeste” de outras obras, conforme Woff (2010; 2018; 2019) que mais tarde deságua e reaparece com força em *O beijo na nuca* (2014), o livro mais recente de Dalton Trevisan.

Nestes contos, portanto, Trevisan pratica um ato de fingir, como diria Iser (2017). Seleciona elementos que, recombinados, são tratados como se fossem uma outra realidade – uma carta – mas, a um certo ponto, são autodesnudados pela própria ficção. Os dados que busca na obra de Katherine Mansfield e conferem certa verossimilhança aos escritos são traduzidos de forma cafajeste. Portanto, os dados informativos foram tratados como dados lúdicos, neste jogo onde se olha, à maneira de Dalton Trevisan, para esta Katherine (Mansfield) encenada.

Aqui temos um detalhe a mais a comentar. O que seria esta assinatura *sui generis*? Um endereçamento do conteúdo do relato, para Dalton Trevisan, e não para Katherine Mansfield? Ou uma sinalização gráfica de outra ordem? Qual seria? Pode-se agora pensar que Katherine Mansfield, como qualquer mito a ser acessado, passou pela máquina mitológica de que fala Furio Jesi. Afinal, “também o que está morto e se parece com um morto não é lá muito comestível”:

O modelo “máquina mitológica” (...) é uma receita útil para tornar os materiais mitológicos agradavelmente mortos, pulverizados pela cor da vida, esplendidamente comestíveis. É preciso acrescentar, de fato, que se o que está vivo frequentemente não é muito comestível para nós, também o que está morto e aparece exatamente como morto não é muito apetitoso. A “máquina mitológica” é a receita para preparar materiais mitológicos a fim de que apareçam sobre a mesa científica bem mortos, mas também muito apetitosos. (JESI, 2011, s/p).

Com este “(a)” entre parênteses, o que parece ser uma assinatura tanto poderia ser visto como um endereçamento de si a si, do autor do texto para um si mesmo futuro, ou quem sabe este misterioso “(a)” poderia ser entendido como uma pista que nos deixa pensar em Dalton como chef que prepara o mito de Katherine Mansfield, como se prepassse os camarões de Jesi, para ser – literariamente – comida?

Neste caso, qual o estilo do chef no preparo? Que sabor o chef Dalton Trevisan quer deixar? Seria o de uma confissão amanteigada de que aquele homem que escreve, por trás da máscara, se revela leitor de Katherine Mansfield? Seria, portanto, a informação de que este escritor brasileiro simplesmente adora aquela escritora em especial e, com essas palavras, a ela oferece uma adoração, em devoção? Não se pode confirmar essa tese: pois não há, fora da obra já publicada, outras informações disponibilizadas por Dalton Trevisan (como livros de memórias, autobiografias ou entrevistas, depoimentos, ensaios).

O gesto aparente de escrever uma carta *para* Katherine Mansfield pode ser lido, portanto, como pretexto para escrever *sobre* ela, ou mesmo *a partir* dela (da paródia das correspondências da autora), o que torna Trevisan autor de uma nova Katherine Mansfield. Não sua destinatária, mas uma personagem, nesse exercício ainda muito livre de quem, em 1947, ainda estava descobrindo o seu próprio modo de (se) escrever. E como já diria o Paulo Leminski que também escreveria contos (o *Gozo fabuloso*), nos anos 1980: “Com a morte de Rosa e Clarice Lispector, Dalton faz, com certeza, a melhor prosa da ficção do Brasil, a mais ágil, mais malandra, mais louca.”³

3. Idem, *ibidem*.

Referências

- ISER, W. *O fictício e o imaginário (Perspectivas de uma antropologia literária)*, trad. Johannes Kretschmer, 2ª ed., Rio de Janeiro: UERJ, 2017.
- JESI, F. *Gastronomia mitológica*, trad. Vinícius Nicastro Honesko. *Sopro*. Boletim político-cultural. n. 52. Desterro, junho/2011, s/p.
- LEMINSKI, P. *Disparates do Duarte*. Curitiba, *Nicolau*, v. I, n.4 outubro de 1987, p. 10.
- LEMINSKI, P. *Gozo fabuloso*. São Paulo: DBA, 2004.
- MANSFIELD, K. *Complete Works of Katherine Mansfield*. London: Delphi Classics 2012. [recurso digital].
- MANSFIELD, K. *Letters*. Hamburg: Albatross, 1934.
- MANSFIELD, K. *The letters and journals of Katherine Mansfield. A selection*, edited by C. K. Stead. NY/London: Penguin Books, 1977.
- MANTZ, R. E.; MURRY, J. M. *The life of Katherine Mansfield*. London: Constable & Company, Limited, 1933. In: *Delphi Complete works of Katherine Mansfield*, p. 2.911-3.528 [digital source].
- MATARAZZO, T. *Taxi Dancings*. São Paulo: Matarazzo, 2018.
- MORROW, P. *Katherine Mansfield's Fiction*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press, 1993.
- TREVISAN, D. *Até você, Capitu?* Porto Alegre: L&PM, 2013.
- TREVISAN, D. *Desgracida*. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- TREVISAN, D. *Falar cafajeste: De Manuel Bandeira e Dalton Trevisan via Joaquim Pedro de Andrade*. *Revista Letras*, UFPR, Curitiba, v. 82, p. 167-177, set/dez 2010.
- TREVISAN, D. *Joaquim BANDEIRA: jogos onomásticos e nova gnômia de manuel bandeira a dalton trevisan via joaquim pedro de andrade ii*. *Boletim de Pesquisa Nelic*, UFSC, v. 19, n. 30, p. 25-38, 2019.
- TREVISAN, D. *Mistérios de Curitiba*. 4a. ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 1979.
- TREVISAN, D. *My darling Katherine (Mansfield):*. Curitiba, *Joaquim*, n. 14, 1947, p. 10.
- TREVISAN, D. *Novelas nada exemplares*. São Paulo: José Olympio, 1959.
- TREVISAN, D. *O beijo na nuca*. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- TREVISAN, D. *O Vampiro de Curitiba*. Rio de Janeiro: Record, 1991.
- TREVISAN, D. *Sete anos de pastor*. Curitiba: Edições Joaquim, 1948.
- WOLFF, J. H. *Poética da República de Curitiba, "Laranja azeda", "Saugo estéril", "Vergonha eterna": Dalton Trevisan meia-oito*. *Crítica Cultural*, Palhoça, SC, v. 13, n. 1, p. 47-57, jan./jun. 2018.

Esto no es un afiche: repercusiones estéticas e históricas de la escritura epistolar en Andrés Caicedo

Gustavo Osorio Agredo (UFSC) ¹

En una carta que data del día 31 de diciembre de 1972 en Cali Colombia, el escritor colombiano Andrés Caicedo intenta dar respuesta a una pregunta formulada a través de una correspondencia con su amigo Henry Holguín, ante el interrogante que este último le hace sobre la aparición de un afiche publicitario que apareció pegado en diferentes paredes de la ciudad, en ese mes del año; en el cual se rechaza la participación de tres orquestas nacionales de música tropical; acusadas de tener un sonido conservador, que irían a presentarse en el principal festival de la ciudad: La Feria de Cali. En contraposición, el afiche reclama la presencia de Richie Ray y Bobby Cruz, asume también el compromiso libertario de Puerto Rico y el sentimiento afrocubano frente a la colonización Estadunidense, los músicos mencionados, son dos jóvenes puertorriqueños que para la época fueron considerados precursores de la música salsa. La carta como pretexto literario, va a permitirnos entender la irrupción de las fronteras disciplinares y de género, subyacentes en la producción de la escritura epistolar caicediana. A su vez el cartel como objeto artístico, *Ready Made*² en el sentido Duchampiano; aparece en diversos escenarios de su obra: en la novela; *Que viva la música!* (Caicedo, 1977) en la carta mencionada, exhibido en museos, sus repercusiones estéticas van más allá de un primer momento, como choque publicitario o como crítica cultural en relación a la inminente emergencia de la música salsa en los años setentas. Deviene también, como lo apunta Angela Gomes de Castro en su libro *Escrita*

1. Graduado en Letras (Unicauca – Colômbia), Mestre em literaturas vernáculas (UFSC) e Doutorando em Literatura (UFSC) bolsista CAPES, é docente de língua estrangeira pelo DLLE UFSC .
2. *Ready Made*, es el nombre que hace referencia a la principal estrategia de hacer artístico de Marcel Duchamp, una manifestación radical de romper con la artesanía de la operación artística que consiste en apropiarse de lo que ya está hecho y elevarlos a categoría de obra de arte: “O ato de Duchamp arranca o objeto de seu significado e faz do nome um odre vazio”(p.25), de esta forma, una rueda de bicicleta, un orinal, una pala, eran elevado a objetos artísticos. *Marcel Duchamp ou o Castelo da pureza* (1977) de Octavio Paz.

de si, escrita da história (2004): documento histórico de una época, ecos, reverberaciones, sobrevivencias, latencias; que fueron plasmadas en la producción de la escritura epistolar de Andrés Caicedo, constatada en su más reciente libro titulado *Correspondencias 1970-1977* (2020) publicado por la editorial Planeta. La escritura epistolar plasmada en este libro, permite abordarla desde una perspectiva del análisis que permita establecer un paralelo entre la vida y la obra del autor, y también contrastar con la historia, partiendo de que “la escritura de sí” deviene en un juego de subjetividad de la construcción autobiográfica ficcional del “yo” escritor. De la misma forma, esta perspectiva nos permite analizar el discurrir creativo del autor frente al cual oscila su obra apartir de: Afiche publicitario, elemento propio de la literatura, escritura epistolar, crítica cultural y musical, objeto artístico, para finalmente tornarse un juego de “correspondências” entre géneros artístico-literarios.

De esta forma, el contenido del afiche va a ser incorporado en su totalidad en la novela *¡Que viva la música!* publicada por primera vez en 1977, cinco años después de haber sido mencionado en la carta y de haber aparecido pegado en las paredes de la ciudad. Es decir, el contenido del cartel publicitario que en un primer momento se torno una suerte de manifiesto contracultural, ante la inminente programación de bandas musicales, paso a ser pensado como material de ficción, en este caso como objeto literario de una novela, así se publica, esta vez como material de lenguaje:

EL PUEBLO DE CALI RECHAZA

A Los Graduados, Los Hispanos y demás cultores
del “Sonido Paisa” hecho a la medida de la burguesía
de su vulgaridad.

Porque no se trata de “Sufrir me tocó a mi en esta vida”

SiRno de “Agúzate que te están velando”.

¡¡Viva el sentimiento afrocubano!!

¡¡Viva Puerto Rico Libre!!

RICARDO REY NOS HACE FALTA (CAICEDO, 2015, p.134)

Entonces, se presentan aquí tres niveles de apropiación del afiche, el primero histórico-publicitario, el segundo epistolar y el tercero ficcional, al ser publicado en su novela como material propio de la literatura. En la referencia que Andrés Caicedo hace como resultado de su escritura epistolar, el autor lo presenta de la siguiente manera:

Querido Henry

El afiche por el que tanto te interesas se sacó cuando temíamos un programa como el del año pasado: Hispanos, Graduados, y unos desvincijados y desaireados Melódicos; felizmente, la directiva de la Feria optó por la Salsa (pienso a las señoras consultando con un experto, este les asegura que es lo mejor que recibe el pueblo), y no tuvimos a Ricardo Ray (su venida es cada vez más problemática, objetan faltas a la moral, supongo. Ahora está en Puerto Rico y especula mucho con esto, dice que sólo actuará en la isla y en Suramérica, pero no se le ve). Pero sí a Nelson y sus estrellas, que es uno de los sones que con más gusto baila el caleño, Piper Pimienta Díaz y una orquesta con músicos de Buenaventura y algunos de los que han grabado con Fruko, y a Ismael Miranda, antiguo cantante de Harlow, uno de los más activos “producers” y muy buen pianista, un toque recio y como insistido, dice Ismael que piensa retirarse y poner “una oficina”; Ismael trajo una agrupación de 2 trompetas, 1 trombón, guitarra acústica que suena muchísimo, piano o piano eléctrico, tumbadora y timbales y batería y un bajo; cuando los trompetistas hacen pausa, tocan la carrasca y los palitos, todos músicos muy jóvenes, con excepción de “Chocolate” el primer trompeta; la mejor tradición del Son Montuno, del versado ágil y picante y de “valor humano”. (CAICEDO, 2020a, p.118)

En un primer momento, el autor de la carta se sitúa en la imagen del afiche; construye su discurso a partir de una explicación de lo que “aparentemente” significó la aparición de dicho cartel publicitario, sus repercusiones en la ciudad de Cali, su “recepción”. Este “poster” posee una cierta característica de manifiesto crítico y contestatario, ante la inminente programación de algunas bandas colombianas tropicales; acusadas de tocar un sonido conservador y oriundas de una región de Colombia, ajena a la geografía de la ciudad de Cali, como lo es Antioquia; en plena época de los años setenta del siglo XX. En contraposición lo que propone la epístola es una perspectiva reivindicatoria de un tipo de “estilo musical” o de un “género musical” ese sí, a todas luces pertinente a los ojos del autor: el baluarte cultural y artístico que representa la emergencia de un género musical de raíces afro-caribeñas como lo es La Salsa. La misiva no sólo toma posición respecto a la predilección por dicha música, sino que también establece una caracterización propia de las agrupaciones modernas; es decir establece un papel como una crítica musical; a su vez que establece una plena solidaridad con el sentimiento afro-cubano y toma partido a favor del país de Puerto

Rico, respecto a la injerencia Estadunidense y en pro de la independencia de la isla caribeña.

Se rechaza el llamado “Sonido paisa” por su conformismo, traducido en el mínimo alcance del motivo o la estampa tratada (teniendo en cuenta que ellos componen partiendo de la letra), el lenguaje vulgar, de chiste que anima las fiestas, y una forma de acompañamiento vocal que a la burguesía le gusta porque en su sonsonete, les imparte como una posibilidad de deslizarse, y el sentimiento al que más aspiran es como una teórica nostalgia del campo o de una reunión perfecta, con abundante aguardientoski y empleados públicos de corbata. (CAICEDO, 2020a, 119)

En este sentido, es posible entender que la carta, además de tener una pretensión informativa, empieza a develar, no sólo un carácter como función explicativa de lo que constituyó el afiche como apuesta o manifiesto contracultural y de crítica musical, así mismo de una toma de partido no sólo dentro del espectro musical y cultural de la música de raíces afro-caribeñas y con fuerte resonancia en el imaginario identitario de América Latina, sino además una solidaridad política, contra la colonización de los Estados Unidos hacia Cuba y Puerto Rico. Este conjunto de significados y bifurcaciones, de despliegue de múltiples sentidos, que se desdoblán ante nuestros ojos; esto es: el afiche, mencionado en una carta, en la cual aparecen una mención directa como crítica musical y toma de posición política, a su vez incorporado en la novela; todo este juego constelacional de sentidos, va a permitirnos pensar también en otra posibilidad: como juego de creación auto-ficcional.

Vale la pena, hacer un paréntesis aquí para traer a colación, los postulados teóricos de Ángela Gomes de Castro, quien en su libro *Escrita de si, escrita da historia* (2004), sugiere que toda producción de escritura epistolar, ampara un sutil juego de “correspondencias” que cobran una gran relevancia a la hora de pensar en aquello que suele llamarse de escritura epistolar, entendidas como una aspiración por abarcar un conjunto diversificado de acciones, que parten de la relación intrínseca e íntima del autor, es decir como pretensión autobiográfica de producción escritural, que se insinúa auto-ficcional, pasando como una constitución consciente de un quehacer de memoria de sí.

Essas práticas de produção de si podem ser entendidas como englobando um diversificado conjunto de ações, desde aquelas mais diretamente ligadas à escrita de si propriamente dita -como é o caso das autobiografias e dos diários-; até a da constituição de uma memória de si, realizada pelo conhecimento de objetos materiais, com o sem a intenção de resultar em coleções. É o caso das fotografias, dos cartões-postais e de uma série de objetos do cotidiano, que passam a povoar e a transformar o espaço privado da casa, do escritório etc. Em um “teatro da memória”. Um espaço que dá crescente destaque à guarda de registros que materializem a história do indivíduo e de os grupos a que pertence. Em todos esses exemplos do que se pode considerar atos biográficos, os indivíduos e os grupos evidenciam a relevância de dotar um mundo que os rodeia de significados especiais, relacionados com suas próprias vidas, que de forma alguma precisam ter qualquer característica excepcional para serem dignas de ser lembradas. (GOMES, 2004, p.11)

En este sentido, las correspondencias del escritor colombiano Andrés Caicedo, cobran una profunda significación, dentro de la comprensión no sólo de su obra literaria y de la relación con la vida de este autor; sino también como vestigio histórico, como documento que pese a presentar una carga de subjetividad, representa un valor como testimonio fidedigno y solido de una época. También cabe decirlo de su producción literaria. Es importante señalar que dichas cartas fueron publicadas casi 50 años después de su muerte. Vienen a tornarse documentos, archivos que sirven como “complemento de verosimilitud” y apuestan a tener un diálogo *a posteriori* con su obra. Es ese “teatro de la memoria” que viene a manifestarse como pura potencia creativa en forma de “escritura epistolar”. La escritura autobiográfica se torna así en pura pulsión vital, un juego de relaciones: de “correspondencias” con aquello que se conoce como “obra” y por tanto como complemento de aprehensión de un determinado momento de la historia, como vestigio histórico.

As práticas de escrita de si podem evidenciar, assim, com muita clareza, como uma trajetória individual tem um percurso que se altera ao longo do tempo, que decorre por sucessão. Também pode mostrar como o mesmo período da vida de uma pessoa pode ser “descomposto” em tempos com ritmos diversos: um tempo de casa, um tempo do trabalho etc. E esse indivíduo, que postula uma identidade para si e busca registrar sua vida, não é mais apenas o “grande” homem, isto é, o homem público, o herói, a quem se

autorizava deixar sua memória pela excepcionalidade de seus feitos. Na medida em que a sociedade moderna passou a reconhecer o valor de todo indivíduo e que disponibilizou instrumentos que permitem o registro de sua identidade, como é o caso da difusão do saber ler, escrever e fotografar, abriu espaço para a legitimidade do desejo de registro da memória do homem “anônimo”, do indivíduo “comum”, cuja vida é composta por acontecimentos cotidianos, mas não menos fundamentais a partir da ótica da produção de si. (GOMES, 2004, p.13)

Este punto de vista se conecta muy bien con la lectura que sobre las “Correspondencias” de Caicedo interesa destacar. Una producción de textos que podríamos denominar de “autobiográficos” o escritos de sí; plenamente conscientes y proyectados para ser publicados, las copias en carboncillo de las cartas de Caicedo, fueron meticulosamente coleccionadas, organizadas en folders y conservadas después de su muerte por orientaciones propias del autor pensando que en algún momento pudieran ver la luz. Retomemos la misiva con la cual iniciamos este texto, para intentar indagar de que manera esta producción de escritos epistolares, deambula entre los diversos géneros artísticos y literarios que emergen en su “correspondencia”. Tal vez en este instante sea pertinente traer a colación los presupuestos teóricos de Derridá en su texto: *La ley del género* (1980) en donde nos dice que:

No mezclar los géneros.

No mezclaré los géneros.

Repito: no mezclaré los géneros. No lo haré.

Ahora supongamos: abandono lo dicho a su suerte, libero sus virtualidades aleatorias y lo dejo librado a la escucha de ustedes, a lo que sé que de ello queda y que ustedes pondrán en movimiento para engendrar (sin que yo me quede atrás para responder) efectos de toda especie. (DERRIDA, 1980, 1)

De este modo, Derridá anticipa, cierta ambigüedad que me interesa rescatar, esto es la intersección, el entrecruzar, la bifurcación que deviene la producción literaria y artística a la hora de pensar los “géneros” artísticos y literarios posibles de ser . Derridá (1980) presenta la cuestión propiamente dicha de “la ley de género”, como una suerte de sentencia ambigua de no mezclar los géneros; en la afirmación “No mezclar los géneros” y en su aparente vehemencia

de las tres primeras líneas, está implícito un llamado a la violación de tal prohibición, que se coloca de manifiesto en la posibilidad de librar la cuestión de la ley del género a su suerte, liberado merced a sus “virtualidades aleatorias” que, según las escuchas de los lectores, una vez colocado en movimiento los sedimentos de tal escucha, “engendren efectos de toda especie”. En seguida, el autor sitúa esta afirmación como un “acto de habla”, según la escucha de los otros, e introduce su propia voz al hablar (la del escritor del texto) de “mi habla”, haciendo que esto genere varias interpretaciones que oscilan entre dos géneros de hipótesis:

A partir del momento que se escucha la palabra “género”, desde que aparece, desde que se le intenta pensar, se dibuja un límite, la norma y lo prohibido no se hacen esperar: “Hay que”, “No hay que”, dice el “género”, la palabra “género”, la figura, la voz o la ley del género. Y eso puede decirse del género en todos los géneros, ya se trate de una determinación genérica o general de lo que se llama la “naturaleza”. La *physis* (por ejemplo, un género viviente o el género humano, un género de lo que es en general), o ya se trate de una tipología llamada no-natural y dependiente de órdenes o de leyes que en un momento dado se ha creído opuestas a la *physis* según los valores de *tejne*, *thesis* de *nómos* (por ejemplo un género artístico, poético o literario). Pero todo el enigma del género se sostiene, tal vez más cerca de este límite entre los dos géneros del género que no son ni separables ni inseparables: pareja irregular de lo uno sin lo otro, en el que cada uno se cita regularmente a comparecer en la figura del otro, diciendo simultánea e indiscerniblemente “yo” y “nosotros”. (DERRIDÁ, 1980, p.3)

No obstante, aunque la palabra género, lleve implícita el imperativo que trae consigo la ley del género, es también implícita, cierta transgresión de los límites establecidos, en tal prohibición “Hay que” o del interdicto “No hay que”; inclusive tratándose del género de lo que se llama a “naturaleza”. La “*physis*”, esto es, la naturaleza o manera de ser de una cosa, o ya sea de una tipología no-natural, que obedecen a leyes supuestamente contrarias a la “*physis*” según los valores de *tejne*, *thesis* e *nómos*, Derridá los ejemplifica con un género artístico, poético y literario, para después señalar que el enigma del género se sustenta, en los límites entre los dos géneros del género, lo que los hace que no sean ni separables ni inseparables, donde cada cual dependa del otro, y donde “La ley del género” se presente como diciendo sin ser discernido “yo” e “nosotros”; donde “yo” sería

el género y “nosotros” los géneros. “La ley del género” afirma que no se debe mezclar los géneros, ni arriesgarse a la impureza, “Y si se mezclan, por accidente o por trasgresión, por error o por falta, entonces eso debe confirmar entonces, ya que se habla de “mezcla”, la pureza esencial de su identidad. Esa pureza pertenece al axioma típico es una ley de la ley del género”. (DERRIDA, 1980, p.3).

Por otra parte, pensar de que manera las cartas de Caicedo y su juego de “correspondencias” pueden llegar a ser entendidas dentro de la propuesta de Derridá respecto a la ley del género. Cabe resaltar aquí que los escritos “epistolares” de Caicedo, desde el preciso momento en que son leídos como parte de un género epistolar, desde que se lee el título “correspondencias” ya está implícita una provocación a transgredir las fronteras de lo literario, lo epistolar, lo prosaico, lo artístico, lo crítico, lo cultural, lo musical y hasta lo cinematográfico es decir que hay una invitación, un desafío al lector a quebrantar la ley de los géneros. Esto es posible de rastrear en una carta, fechada en Cali, el 18 de septiembre de 1975; donde le escribe a Miguel Marias, crítico de cine y colaborador de la revista de crítica cinematográfica fundada y dirigida por Andrés Caicedo llamada “Ojo al cine”. En un primer momento el autor de la carta empieza su misiva respetando el formato del género epistolar; sin embargo ya en la tercera línea se hacen manifiestas las posibilidades críticas y literarias, al hacer referencia que en su correspondencia han tratado temas de películas de Hollywood, a su vez, de manera sutil también se coloca él mismo como personaje digno de ser narrado, en una apuesta a situarse en terrenos de la “Autobiografía” haciendo apelo a una “autoficción” de su vida:

Querido Miguel:

No voy a comenzar pidiéndote disculpas por mi tardanza en escribirte: de hecho no las merezco. Tu última carta (acompañada de *Lancelot*, *Chinatown* y *El contrato de Marsella*) está fechada en julio 20, pero llegó a mis manos el 27 de agosto. No porque haya demorado tanto en el correo (aunque si creo que se demoró más de lo normal: Ramiro Arbeláez la fue recibiendo el 4 de agosto), sino por que yo no estaba en esta ciudad: como buen personaje houstoniano fui obligado a recluirme en las montañas, y no por razones políticas como pensarás en primera impresión sino románticas, de amor loco y persecución paternal, y en fin, yo no quería terminar mi vida incrustado en bala disparada por mano ajena, así que resolví

cambiar de clima, enfilarme por la Carretera al Mar y asentarme en una casita de un amigo en el sitio más alto de los Farallones de Cali, porción de la inmensa cordillera Occidental colombiana, desde donde todas las mañanas, en un día despejado uno puede ver el mar. (CAICEDO, 2020b, p. 307)

En consecuencia, la carta deambula entre características propias del género epistolar, hace mención a algunas críticas de cine y menciona las vicisitudes por las cuales atraviesa la correspondencia mutua. Más adelante Caicedo va a situarse él mismo dentro del “relato” de lo que esta contando en la carta, y lo hace a través de un meta-relato, colocándose a si mismo como un “personaje houstoniano” haciendo referencia al actor y director de cine Jhon Huston, es decir que fabula sobre su vida, es consciente del “yo” escritor y de su roll “autofigurante”, así como en un filme, recrea escenarios que ha frecuentado, en este caso como episodio, de auto ficción de su propia vida. Además del juego autobiográfico posible de percibir en el tono de la misiva, es factible también, apuntar el juego de “correspondencias” entre los géneros mencionados anteriormente en el texto “La ley del género: de Derridá:

Lo único que me molesta de tu crítica a *Billy The Kid* en *Ojo al cine* N. 2 es cuando aseguras que el L.P. de Dylan “es el más importante de la música moderna desde *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* de The Beatles”... ¡Miguelito, por favor! Yo amo la música de este *Billy The Kid*, muchas veces amanezco con ellas en la cabeza, pero me parece que todo mundo sabe que el mejor L.P. en la historia digamos del rock’n roll (porque en eso van tus términos), es *Let It Bleed*, de The Rolling Stones, seguido de los lados Uno, Dos y Cuatro de *Exile On Main Street*, de The Rolling Stones, y en tercer lugar *The Rolling Stones Now!* de 1965, eso es como haber vivido en la época de Mozart o Bach o Beethoven y tener oportunidad de escuchar sus composiciones a la semana de creadas. (CAICEDO, 2020b, p.311)

Por lo tanto, el género epistolar aparece como una tentativa, una provocación de infringir los linderos entre géneros, es así como en la carta se presenta un ejercicio crítico, acerca de la crítica, esto es una meta-crítica, sobre el filme *Billy The Kid* de Miguel Marias y publicada en la revista *Ojo al cine* (1975) número 2. El comentario que sobre la banda sonora de la película, la canción de Bob Dylan, mencionada en la carta, pondrá de manifiesto no sólo su predilección por los Rolling Stones por encima de The Beatles, sino que también

desborda la carta como género epistolar y lo transforma en un juego de correspondencias que devienen: carta, crítica cinematográfica y musical, autobiografía literaria, crítica contracultural, además de expresar su punto de vista al comparar la música de los Stones y la posibilidad de oírlos con la oportunidad de haber vivido durante la época de músicos como Mozart, Bach o Beethoven y tener el privilegio de oírlos a semanas de haber sido creadas. El “yo” escritor-crítico se hace plausible de ser leído, en la medida en que su punto de vista sienta una toma de posición, una elección estética de plena adhesión por cierto artista, por cierta banda musical, en este caso la de The Rolling Stones, también lo hace en la primera carta sobre el afiche, escrita tres años antes de la segunda, cuando hace la siguiente afirmación:

Que es anti-imperialista la salsa, y marcada por una clase, no lo dudo; yo he producido una conmoción en un apartamento en donde hay reunidas varias personas lindas en torno a por lo menos 300 discos de Rock, poniendo “Que bella es la navidad”: que de pronto la música suene en español los golpeó tanto que me tuve que ir al rato, fustigado por la animosidad que de allí en adelante me dispensaron. El Rock pone nervioso, La Salsa, invariablemente, relaja. Hay argumentos como este: “La música muy buena, la letra pésima”. Lo cierto es que son músicos bilingües, clavados entre dos culturas: o la libertad de Puerto Rico o la (momentánea) falta de moneda; de vez en cuando son ingenuos en las letras, y hasta irresponsables, y en todo caso siempre tímidos y desajustados con su lenguaje, y todavía no calculan sus posibilidades. Pero hay versos que aún en su repetición tienen mucho humos y mucha miseria. “Cuánto me da caballero- dice Ismael Miranda, señalando al público- por esta bomba”. O la rutilante manifestación de principios en “ Esta angustia que me dice, Agúzate que te están velando”. (CAICEDO, 2020a, p.120)

Una vez más, la cuestión de La ley de género, se hace presente en la primera carta de 1972, al poner en el papel las diferencias entre dos géneros musicales contemporáneos como lo son el surgimiento y desarrollo de la música Rock y de La Salsa: “El Rock pone nervioso, La Salsa invariablemente, relaja”. Vale la pena subrayar la emergencia de la música Salsa, como fenómeno histórico, de raíces afrocaribeñas y de profundo arraigo en el imaginario popular del barrio Latino-americano, proveniente de clase de proletariados y sub empleados que en su mayoría habían emigrado del campo a las ciudades, desde San Juan de Puerto Rico, ciudad de Panamá,

Cali en Colombia o Lima en Perú, el fenómeno de la Salsa acuñó pertenencia por la identidad de las barriadas populares y una plena simpatía por las causas anti-imperialistas, muy en boga en los años setentas que describe la misiva. A su vez la migración latina a los Estados Unidos en busca de mejores oportunidades económicas, va a ser marcante en la emergencia de La música Salsa; paradójicamente la Salsa aparece por primera vez en Nueva York, sus principales artífices son músicos caribeños y suramericanos. Es así como emerge la música salsa, como un género popular afro-caribeño surgido en Harlem, mas conocido como el barrio latino de Nueva York, a mediados de los años sesentas. Que en principio, tuvo como base géneros de matrices afro cubanas (Son, Guaracha, guaguancó, danzón) con contribuciones de los géneros populares y folclóricos de Puerto Rico (La plena y La bomba) y de otras influencias provenientes de pueblos del caribe como lo fueron la cumbia Colombiana, la murga de Panamá, México con el Mambo y el Chachachá. Simultáneamente, algunos elementos sonoros provenientes del Jazz afro-norte americano. Este forzoso encuentro en el exilio es trascendental al momento de pensar La Salsa, ligado al relato de la miseria y el suburbio. Miguel Rondón en su texto *El libro de la Salsa* (1979) dibuja el contexto que en que surgió el Son en Cuba que es el sonido matriz de la Salsa:

El repertorio es disperso, por igual se canta lo viejo o lo nuevo, por igual se hace alusión a cierta rabia social que a esa eterna mulata sabrosa que se ha paseado imponente y feliz por toda la música popular del Caribe. Sin embargo, en medio de toda esta amplitud, ya había un carácter único que identificaba al son: su espíritu marginal, su fuerte toque en el arrabal, su perceptible sentido de barrio. (RONDÓN, 1980, p. 36)

En su historia, la salsa se ha desarrollado en su territorio natural y común a un tipo de público y a un lenguaje particular: el ciudadano del barrio popular, latino-americano. Es curioso pensar, como un género tan diverso culturalmente y con tantos matices afro caribeños y latino-americanos, halla surgido en los Estados Unidos, en una ciudad tan contradictoria y cosmopolita como lo es Nueva York. Tratando de dar una respuesta a esta enigmática cuestión, tal vez sea apropiado citar a Silviano Santiago, con su texto *O cosmopolitismo do pobre*, en el cual da cuenta de los procesos de migración y

éxodo de campesinos pobres hacia las grandes ciudades de la era pos-industrial de finales del siglo XIX y principios del XX:

Para o camponês miserável e voluntarioso, assim como para os operários desempregados no mundo urbano, a desigualdade social na pátria vem propondo um *salto* para o mundo milionário e transnacional. Salto meio que enigmático na aparência, mas concreto na realidade. Esse salto é impulsionado pela falta de opção pela melhoria econômica e social na própria aldeia, e muitas vezes, nos pequenos centros urbanos do próprio país [...] Os desempregados do mundo se unem em Paris, Londres, Roma, Nova Iorque e São Paulo. (SANTIAGO, 2008, p.52)

Este, resulta ser el escenario al cual se ve enfrentado Ismael Miranda nacido en Aguada, Puerto Rico, en el seno de una familia humilde con quien siendo aún niño migró a Nueva York, procurando mejores condiciones económicas. Su realidad en la ciudad, a la que consideraba un lugar esplendido, fue decepcionante, al ver los edificios y las calles de la parte latina descuidados y llenos de basura. Tal como describe Caicedo a Ismael Miranda en su carta: “Pero hay versos que aún en su repetición tienen mucho humos y mucha miseria. “Cuánto me da caballero- dice Ismael Miranda, señalando al público- por esta bomba”.(Caicedo, 2020, p.120). Miguel Rondón va a afirmar algo semejante en su libro *El libro de la Salsa*:

Sin embargo[...] la propia imagen de Miranda, esa misma adolescencia , su perceptible inexperiencia a la hora de enfrentar el canto caribe, su condición intrínseca de marginal, su inconfundible sello de ciudadano de barrio latino en Nueva York, ya servían como elementos de suficiente fuerza para identificarlo a él, y a toda la música que él representara, como productos indiscutibles de la realidad urbana que determinaba la salsa. (RONDÓN, 1980, p.90)

El “género” de la música Salsa coincide con una estrategia mercantil de crear un sello discográfico llamado *Fania all Stars* responsable del surgimiento de la Salsa. En 1968 un productor Italo- norteamericano, llamado Jerry Masucci decide crear el sello discográfico *Fania records*, y juntar así a los principales músicos afro-caribeños, reunidos bajo en el nombre de La *fania all strars* -músicos que en su mayoría, tenían una misma trayectoria que Miranda, esto es, eran inmigrantes pobres que habían dejado sus países en América Latina

en búsqueda de un porvenir económico, que no era posible encontrar en sus respectivas tierras de origen. Las desgracia y la pobreza, habría de juntar a un grupo de talentosos músicos, cada uno de ellos, proveniente de un lugar diferente de Sur América, cada uno aportando sus propias especias, sus condimentos: había nacido la salsa:

La salsa nace en los barrios latinos de Nueva York. Ahí los jóvenes que viven al vaivén de la cultura popular internacional, oyendo música de rock, recibiendo todos los valores que difunde la publicidad americana, moviéndose con desespero entre la autenticidad y el desarraigo, comenzaron a utilizar la salsa como la única manifestación capaz de cantar sus vivencias cotidianas. Ese barrio incrustado en el centro de la capital cultural de nuestro tiempo, funciona como un mundo cerrado, un mundo que se reviste de claves y modos propios que de alguna manera son enfrentados a toda la avalancha que viene del exterior. Los latinos de Nueva York vienen del Caribe, básicamente de Puerto Rico, aunque ya en los años 60 empezó a acentuarse la migración de dominicanos, panameños, colombianos y cubanos. Todos ellos forman una sola comunidad, una comunidad hermanada por una raíz cultural que es común e idéntica en todos estos pueblos. La música que produce el barrio latino de Nueva York, por lo tanto es una música netamente caribeña, y el son, que desde las primeras décadas del siglo ya había logrado identificar y caracterizar a toda la región, es su expresión. (RONDÓN, 1980, p.30)

Este retrato del éxodo, afín a la mayoría de músicos caribeños, quienes habían incorporado en sus países de origen, ritmos venidos junto con la diáspora africana, que se fueron tornando autóctonos, en la medida en que dichos ritmos como el son cubano, mezclaba percusión africana, junto con los vientos de las trompetas y una serie de cantores antillanos, herederos de las voces de cantores provenientes del África, se abrieron paso en la gran metrópolis Neoyorquina. El origen común del relato de estos artistas, generalmente fue el mismo: la pobreza y el talento. Esta suerte de cosmopolitismo de la desigualdad va ser abordado por Silviano Santiago en su libro *O Cosmopolitismo do pobre*:

Está criada uma nova e até então desconhecida forma de *desigualdade* social, que não pode ser compreendida o âmbito legal de um único estado-nação, nem pelas relações oficiais entre governos nacionais, já que a razão econômica que convoca os novos pobres

para a metrópole pós moderna é transnacional e, na maioria dos casos, também é clandestina. O fluxo dos seus novos habitantes é determinado em grande parte pela necessidade de recrutar os desprivilegiados do mundo que estejam dispostos a fazer os chamados serviços do lar e de limpeza e aceitem transgredir as leis nacionais estabelecidas pelos serviços de migração. São predeterminados pela necessidade e pelo lucro pós-moderno [...] ““Os funcionários altamente qualificados das seções executivas, como as das finanças, vêem seus salários crescerem escandalosamente ao mesmo tempo em que as remunerações dos que limpam os escritórios ou tiram as fotocópias estagnam ou afundam de vez””. (SANTIAGO, 2008, p.51)

Consecuentemente, aquella forma de desigualdad a la que se refiere Silviano Santiago, plantea el desborde de las fronteras del estado-nación y propone la metrópolis pos moderna transnacional como epicentro de un encuentro histórico de migraciones por razones económicas y por situaciones de pobreza, los nuevos habitantes de la gran ciudad están dispuestos a hacer las labores de servicio de limpieza de hogares y a la vez con una injusta remuneración laboral de explotación, producto de la situación de ilegalidad de estas personas. Este panorama de exclusión no es ajeno para Andrés Caicedo, que es plenamente consciente de esta realidad histórica; vale la pena recordar que él mismo viajó a California en 1973, intentando venderle un guion de cine a Roger Corman y aunque no viajo en condición de inmigrante exiliado, también padeció las dificultades de legalidad migratoria y de precariedad económica que atraviesan los latinos en Estados Unidos.

En las cartas presentadas en este trabajo, se refleja una cierta solidaridad implícita en la consciencia de los habitantes de un espectro del mundo conocido como América Latina, se refuerza una identidad latinoamericana, en un momento histórico de colonización Estadunidense a países en vía de desarrollo, ya sea en la carta de 1972 en la que se hace referencia al afiche en cuestión y donde se adhiere una postura de rechazo a la injerencia colonial de U.S.A frente a Puerto Rico y Cuba, reivindicando también el género musical de La Salsa, como elemento propio de la cultura y de la resistencia Latinoamericana. Esta desigualdad social propia de nuestra sociedad moderna y contemporánea, crea una solidaridad, una consciencia del individuo moderno, que a través de ese ser individual, libre y consciente, ese “yo moderno”, en este caso la vida individual de Andrés Caicedo, hasta ahora desconocida, se torna,

como dice Ángela de Castro Gomes, (2008) “materia digna de ser narrada como historia que puede sobrevivir en la memoria de sí y de los otros”. La idea de que una vida vaya paralela con la historia es precisamente la acepción moderna de lo que hoy se considera como escritura autobiográfica:

As sociedades modernas, nessa acepção, são individualistas por que se consagram tendo por base um contrato político-social que reconhece todos os indivíduos como livres e iguais, postulando sua autonomia e abrindo campo para um novo tipo de interesse sobre esse “eu moderno”. Uma idéia que confere à vida individual uma importância até então desconhecida, tornando-a matéria digna de ser narrada como uma história que pode sobreviver na memória de si e dos outros. É esse o sentido da feliz observação de Levillain quando assinala que, se o ato de escrever sobre vidas é muito antigo, a ideia de que a vida é uma historia é bem mais recente. É esse o fundamento que esta na base do que se considera a escrita biográfica e autobiográfica. (GOMES, 2004, p.12)

En última instancia, los escritos de sí, o escritura autobiográfica en las correspondencias de Andrés Caicedo pueden ser entendidos como una manera de plena consciencia del remitente de que sus cartas, una vez muerto el escritor, vendrían a tornarse como baluarte creativo de la “obra” del autor, en donde también figura el transcurrir, el relato de su propia vida, en el cual aparece retratada la figuración del “yo escritor” que deviene en “escritor personaje” de sus gustos personales, de su erudición intelectual, de su capacidad crítica estética de entender el cine; de lo buen escritor, esto con total intención por desbordar los géneros y de esta forma perpetuarse en el tiempo:

La verdad es que no me encuentro precisamente en mi mejor consciencia y disposición crítica- yo creo que ésta se dio en los 3 años anteriores a mi debut en *Hablemos de cine* N 65, cuando hacía la crítica diaria y larga semanal para el horrible diario *Occidente*, y cuando redactaba el material a repartir en el Cine Club, con algunas buenas cosas sobre Wilder, Aldrich, Chabrol, Hitchcock y algún otro, hasta ahora solamente en difusión mimeografiada. Además hace mucho que pasé mi etapa de “cartista extenso”: a Isaac llegué a asombrarlo (como tú a mi con algunas cartas de de 15 o 20 páginas: recién ahora, y estimulado por tu ejemplo, es que renuevo

el género epistolar, en donde se puede encontrar, después de mi muerte, algo de lo mejor que he escrito. (CAICEDO, 2020b, p.321)

En conclusión, pensar en hacer una adecuada lectura sobre la producción de escritura epistolar de un escritor como Andrés Caicedo, implica realizar una arriesgada apuesta receptiva e interpretativa; en primer lugar reconocer el baluarte literario que configura el archivo epistolar de dicho autor; la lectura de las cartas, exige por parte del lector contemporáneo entender la distancia temporal y sobre todo entender cada carta, como un objeto artístico, así como el afiche mencionado, pretende dar cuenta de la capacidad inmanente que tiene la literatura y la producción de escritura epistolar; permear las fronteras de los géneros artísticos-literarios, para constituirse una plena realización del arte: como carta; como imagen; manifiesto contracultural; postura política; crítica musical, cinematográfica y literaria; como fragmento de una novela; como obra de arte exhibida en los museos; como pretexto crítico y como registro histórico del surgimiento de la música salsa; como identidad y conciencia del sentir afro-latino americano y caribeño; para finalmente incorporarse en figura imagética y simbólica de fenómenos identitarios, diaspóricos y fugaces en resistencia. Finalmente para tornarse objetos artísticos; escritura autobiográfica plenamente consciente de estar edificando una “obra” la cual va mas allá en el tiempo y ruptura sus estructuras de los géneros, y se instalan en el imaginario popular, en la memoria de sus lectores que habitan su literatura.

Referencias

- CAICEDO, A. *Correspondencias 1970-1973*. Editorial Planeta Colombiana S.A., Bogotá, 2020a.
- CAICEDO, A. *Correspondencias 1974-1977*. Editorial Planeta Colombiana S.A., Bogotá, 2020b.
- CAICEDO, A. *¡Que viva la música!* Penguin Random House Grupo Editorial, S.A.S. Bogotá, 2015.
- DERRIDA, J. *La ley del género* In: *Teoría y Análisis Literario Catedra “C”*. Glyph, 1980.
- GOMES, A. C., *Escritas de si, escritas da história*. Editora FGV, Rio de Janeiro, 2004.

- PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou a pureza do Castelo*. Editora perspectiva, 1977
- SANTIAGO, S. *O cosmopolitismo do pobre*. Editora UFMS. Belo Horizonte, 2008.
- RONDÓN, M. *El libro de la salsa: Crónica de la música del Caribe urbano*. Editorial arte, Carácas, 1980.

Missivas infantis a Dona Benta e Emília e o artifício da criação da imagem/máscara no gênero carta: imagens de si e do outro

Patrícia Aparecida Beraldo Romano (UNIFESSPA)¹

O mundo de Lobato missivista

Monteiro Lobato foi um missivista contumaz. Dedicou boa parte de sua vida a se corresponder com muitos colegas e tantas personalidades de seu tempo sobre os mais diversos assuntos: literatura, política, petróleo, ferro, livros, escritores e tantos demais temas. O melhor exemplo disso se encontra na correspondência de mais de quarenta anos trocada entre ele e Godofredo Rangel, cujas cartas, dele para o amigo, foram publicadas em livro nos dois volumes de *A Barca de Gleyre* (1944). Também recebeu muitas missivas de seus jovens leitores que gostavam de comentar sobre os livros, sobre as personagens ou mesmo dar palpites sobre determinadas obras que ele, Lobato, poderia ainda escrever. Dentre essas cartas, algumas se destacam por fazerem referência, mais diretamente, às personagens das obras infantis, ou mesmo a elas direcionarem tais cartas como se a personagem, por estar tão presente no cotidiano de leitura dos jovens missivistas, confundisse-se com uma pessoa de carne e osso.

O próprio Lobato ficou admirado com o poder de convencimento que suas personagens exerciam em determinados leitores. Como exemplo, citamos o caso da jovem Wanda Côrtes² que lhe enviou carta pedindo o favor de contatar Dona Benta e entregar-lhe sua missiva. Nela, a jovem pede à avó de Narizinho³ que lhe ensine mais con-

1. Pós-doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH/USP, área de Literatura Infantil e Juvenil, Doutora em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (2017). É docente na UNIFESSPA/campus Marabá, líder do Grupo de Estudos e Pesquisas em Literatura Infantil e Juvenil (GEPLIJ), cadastrado no CNPq/UNIFESSPA, e membro do Grupo de Pesquisa Produções Literárias e Culturais para crianças e jovens (CNPq/USP).
2. Arquivo Raul de Andrada e Silva. Dossiê Monteiro Lobato. Série Correspondência Passiva. Subsérie: cartas infantis. Período 1944-1947. Cx. 1- P 03-26.
3. Na verdade, a missivista se equívoca ao atribuir o estudo da Gramática a Dona Benta, já que quem conduz as crianças ao mundo da Gramática é Quindim, o Rinoceronte.

teúdos de Gramática a fim de que possa ter sucesso em um concurso público. Até o programa do concurso segue anexado à missiva. Em carta enviada a Godofredo Rangel, em 05/03/1945, Lobato diria:

A coitadinha, desesperada com o pedantismo dos programas oficiais, recorre a mim para que peça a Dona Benta que lhe explique o ponto. Ora, como eu não sei gramática, sou obrigado a recorrer a uma e aprender o que ela quer que Dona Benta explique, “regência dos verbos mais frequentes”. Eu devo saber isso muito bem, mas não ligo o nome à pessoa. Antigamente você me resolvia as dúvidas gramaticais, quem sabe se ainda tem ânimo de me explicar isso? Por que se eu for ver na gramática sou até capaz de não achar, de tal modo eu me perco naquele báratro. (LOBATO, 1956b, p. 366)

No mesmo delicado limiar de delimitação entre personagem e pessoa, é possível nos depararmos com outras cartas infantis presentes no acervo Raul de Andrada e Silva, no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), na USP. Elas se destinam à Emília ou mesmo, mais uma vez, à Dona Benta. É o caso do jovem Modesto Marques⁴ que, aos 12 anos, envia sua primeira carta a Lobato destinada à boneca. Ou ainda do menino Moacyrzinho⁵ que, numa linguagem denunciante de sua pouca idade, envia carta a Dona Benta pedindo que ela lhe encaminhasse um pouco do pó do pirlimpimpim. Essas são missivas que interessam, por um lado, porque registram esse limite muito tênue entre realidade e fantasia, algo que foi muito praticado por Lobato em sua obra infantil e que lhe proporcionou bastante sucesso tendo em vista o mundo mágico que ele construiu e onde as crianças, na época, queriam, ao que tudo indica, morar de fato.

Também podem revelar, por um outro lado, uma “máscara” que o emissor veste quando se direciona ao receptor. As crianças e jovens que liam Lobato e com ele se correspondiam eram, alguns ao menos, filhos de pessoas de certo rol de amizade do escritor ou ainda crianças que deixavam relativamente evidente a formação que tinham, geralmente reveladora de estudantes que, possivelmente, também sabiam (conscientes ou não, a depender da idade) que poderiam

4. Arquivo Raul de Andrada e Silva. Dossiê Monteiro Lobato. Série Correspondência Passiva. Subsérie: cartas infantis. Período 1933-1943. Cx. 1- P 02-C37.

5. Arquivo Raul de Andrada e Silva. Dossiê Monteiro Lobato. Série Correspondência Passiva. Subsérie: cartas infantis. Período 1933-1944. Cx. 1- P/2.

se servir desse “mecanismo” de disfarce para convencer o escritor, por exemplo, a colocá-los em seus livros. Se um caso, se outro, se os dois, é também o que o nosso trabalho inicial de pós-doutoramento pretende investigar e esse texto traz alguns dos primeiros questionamentos que norteiam nossa pesquisa.

A epistolografia parecia estar no “sangue” do escritor do Sítio do Picapau Amarelo. Talvez seja dele o conjunto mais significativo de epístolas brasileiras (ou dispute o lugar ao lado de Mário de Andrade, outro incansável epistológrafo): *A Barca de Gleyre*, seguida de diversas outras correspondências esparsas publicadas depois dessa obra (e da morte do autor) entre Monteiro Lobato e outros nomes importantes da literatura e história brasileiras. Para Emerson Tin (2014), em capítulo sobre *A Barca de Gleyre*, na obra *Monteiro Lobato, livro a livro: obra adulta*, “O exercício epistolar pressupõe, em si, o exercício da sociabilidade. Escrever cartas é, o mais das vezes, manter relações de afeto e cordialidade” (2014, p. 309). E Lobato soube, como poucos, executar isso, inclusive com seus jovens leitores já que as correspondências infantis do Dossiê Monteiro Lobato, no IEB, se estendem de 1933 a 1947, havendo correspondente que envia várias cartas ao escritor, cinco, seis ou mesmo nove, conforme consta no site do IEB, em página do Arquivo Raul de Andrada e Silva⁶.

Por ocasião da publicação de *A Barca de Gleyre*, o mestre Antonio Candido escreveu na *Folha da Manhã* um artigo intitulado “Notas de Crítica Literária”, a respeito da correspondência de Lobato com Rangel e finalizou com os seguintes dizeres:

É preciso ler este livro [*A Barca de Gleyre*] para compreender o sr. Monteiro Lobato no dinamismo da sua vida literária -homem complexo e instável, muito moderno para ser passadista, muito ligado à tradição para ser modernista, ponto de encontro de duas épocas e duas mentalidades, símbolo da transição da nossa literatura, exemplo de labor intelectual e de consciência literária. (CANDIDO, 1944 *apud* TIN, 2014, p. 319)

6. Documento disponível no link: <http://200.144.255.59/catalogo_eletronico/consultaAcervosArquivo.asp?Tipo_Acervo_Codigo=&Pagina=7>. Acesso em: 10 set. 2020.

Ainda na mesma obra, Tin recupera o comentário de Sérgio Milliet sobre a publicação de *A Barca de Gleyre*. Segue o último parágrafo da citação de Milliet:

Monteiro Lobato é uma figura definitiva em nossa literatura, e não um equívoco como querem alguns contemporâneos mais hostis à sua maneira. Mas é uma figura que não permanecerá intacta através do tempo como afirmam outros. Passará pelo crivo das revisões impiedosas e ainda encontrará entusiasmos alucinados. Do barulho sairá para as antologias uma dúzia de contos modelares. E mais boa parte de sua literatura infantil que só encontra paralelo nas grandes literaturas infantis internacionais. (MILLIET, 1944 *apud* TIN, 2014, p. 320)

Com isso, tanto Candido quanto Milliet anunciam o que Lobato deixará para a posteridade a partir de seu interesse pela escrita de cartas. Para Vanessa Rocha (2017) em *Por um Protocolo de Leitura do Epistolar*, “a carta estaria próxima da escrita espontânea, verdadeira, ligada ao registro do desfile de ideias e sensações que não passam pelo filtro da reescrita e do olhar pleno de acuidade de seu escritor” (2017, p. 88). A estudiosa acrescenta ainda: “Interessa-nos observar a intenção do remetente ao escrever a carta, pois se, por um lado, estamos envolvidos no caráter ficcional da escrita, por outro, temos o livre-arbítrio de fazer escolhas e definir os contornos do texto que lemos” (ROCHA, 2017, p. 90). Muito disso é possível resgatarmos nas missivas escritas por Lobato ou a ele encaminhadas, como as das crianças.

Monteiro Lobato: o homem e sua arte de escrever cartas

O escritor taubateano dispensa apresentações. É um clássico da literatura brasileira com estudos acadêmicos voltados para todos os múltiplos aspectos de sua vida, seja pessoal, seja profissional, seja literário. Os estudos sobre as obras do autor invadem a tríade autor-obra-público leitor, de Antônio Candido, em *Formação da Literatura Brasileira*, e continuam ainda abertos a diversas novas leituras analíticas em virtude da vastidão de textos e da complexidade de muitos deles. Lobato seria uma espécie de “polígrafo contumaz”.

Um “Furacão na Botocúndia”, como seria intitulado em obra homônima de Carmen Lucia de Azevedo, Marcia Camargos e Vladimir

Sacchetta, publicada em 1997, alcunha que faria jus ao homem que viveu e se correspondeu com tantas pessoas quantas a capacidade leitora permitir imaginar. Nesse extenso estudo, fruto de pesquisas em diversos órgãos públicos e privados, arquivos, museus, bibliotecas, além de outras muitas fontes, é possível rever a figura de Monteiro Lobato com o distanciamento merecido e que a biografia de Edgard Cavalheiro, intitulada *Monteiro Lobato: vida e obra*, publicada no início dos anos 50, não permitia em virtude da proximidade que ambos tiveram em vida. *Monteiro Lobato: Furacão na Botocúndia* apresenta não apenas uma biografia do escritor taubateano, mas acrescenta à leitura imagens dos tempos de Lobato, fotos inéditas da família dele, bem como reprodução de documentos até então nunca publicados.

Nesse longo estudo, todo ele imprescindível para conhecer melhor o escritor em suas múltiplas faces, nosso interesse se volta, em especial, para o capítulo “1931-1948- Militante do Progresso”, em que os autores, além de se debruçarem sobre os anos em que Lobato escrevia e investia seus lucros como escritor na busca por petróleo em solo brasileiro, também mostrarão como essa busca insana o levaria à prisão decretada por Getúlio Vargas. Nesse capítulo, há um espaço para se discutir o Lobato missivista. Intitulado “Despertador do Brasil-Criança”, esse subcapítulo apresenta o homem-escritor que advogava em nome da inteligência do jovem leitor e que com ele se preocupava buscando apresentar-lhe obras infantis que o desafiassem e que lhe renderam o recebimento das centenas de missivas infantis, cujos conteúdos, em boa parte, apontavam a importância de tais livros na formação desses jovens e o prazer com que os liam e aguardavam pelas próximas aventuras da turma do Sítio. Os autores apresentam trechos de diversas missivas infantis que se encontram no acervo do IEB sobre o qual vimos descrevendo até então:

O intenso diálogo, repetido também com seu público infantil, gerou um riquíssimo acervo do qual, infelizmente, apenas uma pequena parcela se conservou. O conjunto de cartas localizado no Instituto de Estudos Brasileiros, contudo, é suficiente para dar uma ideia da importância da presença de Lobato na vida dos jovens e de seu sucesso em transmitir noções fundamentais para o aperfeiçoamento de homens e mulheres. (AZEVEDO, CAMARGOS, SACCHETTA, 1997, p. 311)

Outro estudo importante e que resvala nas cartas infantis é a tese de doutorado de Emerson Tin, defendida na Unicamp em 2007. O trabalho intitulado *Em busca do “Lobato das Cartas”: a construção da imagem de Monteiro Lobato diante de seus destinatários* é resultado de uma minuciosa pesquisa sobre as cartas de Monteiro Lobato para seus mais diversos correspondentes. Cada capítulo da tese apresenta uma faceta da vida de Lobato e Tin analisa o processo de construção das *personae* elaboradas pelo missivista em relação a seus destinatários. Partindo do Lobato das cartas familiares, o pesquisador passa a analisar o das cartas enquanto escritor e editor, o das cartas enquanto o escritor que viveu nos EUA, como adido comercial, o das cartas em relação às polêmicas do ferro e do petróleo, chegando ao Lobato das cartas no cárcere e, finalmente, ao das cartas infantis. Vale lembrar que o foco de análise de toda a vasta pesquisa de Tin parte do estudo *de cartas* e não *a partir* das cartas, diferenciação que ele faz questão de deixar explícita e fundamentada logo na introdução da tese. Vejamos:

Diante de inúmeros trabalhos que versam sobre o gênero epistolar, é possível distinguir duas espécies: os estudos *de* cartas e os estudos *a partir de* cartas. Em minha opinião, a distinção é importante e não configura uma discussão ociosa. Isso porque compreender que a maior parte dos estudos que trabalham com cartas são estudos *a partir de* cartas pode explicar por que o gênero epistolar sempre foi considerado secundário e acessório e, via de conseqüência, um gênero menor. Assim, distingo: um estudo *de* cartas terá como objetivo primordial, na minha opinião, o estudo das cartas dentro das regras e características do gênero epistolar (tal como um pesquisador que estude *Dom Casmurro*, por exemplo, estudá-lo dentro das regras e características do gênero romanesco). Ao contrário, um estudo *a partir de* cartas elegerá um objetivo qualquer (por exemplo, um determinado período da história de um país ou da literatura, pontos da biografia de um escritor, práticas de leitura de determinado grupo social) que buscará provar a partir dos dados colhidos nas cartas. (TIN, 2007, p. 7-8, grifos do autor)

Com o isso, o estudioso pretende se debruçar sobre o “discurso epistolar que se revela, entre outros elementos, na adaptação desse discurso ao destinatário” (TIN, 2007, p. 9). No capítulo último dessa tese, intitulado “Monteiro Lobato das crianças”, Tin apresenta missivas-respostas do escritor a seus correspondentes infantis na busca por apresentar as *personae* que Lobato assumia ao se corresponder com seus diversos missivistas. Travou com alguns fortes laços de

confiança a ponto de aceitar sugestões sobre inserção de leitores reais, como em *Circo de Escavallinhos* (1929) e *Caçadas de Pedrinho* (1933), ou ainda aproveitando temáticas sugeridas por outros para serem desenvolvidas em seus textos infantis, como em *A Reforma da Natureza* (1941). Ao analisar o Lobato das cartas infantis, Tin procura mostrar como o próprio escritor colocava lado a lado o mundo da fantasia com o da realidade em suas missivas aos jovens leitores, inclusive, fazendo referência, diversas vezes, às suas personagens como se fossem pessoais reais em vez de ficcionais. Comenta o estudioso a respeito de uma missiva encaminhada por Lobato ao jovem Alarico Silveira Júnior, em 10 de setembro de 1929⁷:

Encontramos novamente aqui a irrupção do universo fantástico na narração da carta, ao afirmar Lobato que a lanterna de pegar sacis lhe “foi dada pelo Aladino da lâmpada maravilhosa”, num processo semelhante ao das suas narrativas para crianças. Ao mesmo tempo, Lobato pede a opinião do menino sobre a futura campanha presidencial e sobre a situação econômica do país, num processo que coloca lado a lado fantasia e realidade, da mesma forma que encontramos em suas narrativas ficcionais. (TIN, 2007, p. 222)

É essa tática de Lobato que advogamos ser um dos motivos que pode levar alguns missivistas a enviarem suas cartas às personagens lobatianas como se, de fato, elas pertencessem ao mundo da realidade e ao da ficção ao mesmo tempo.

A partir de nossa problemática a respeito do papel e da função da correspondência destinada às personagens lobatianas e do consequente comportamento dos missivistas diante da figura dessas destinatárias, nossa hipótese a ser verificada é a de que esses jovens que escrevem cartas a essas personagens, em certos casos, se envolviam de tal maneira com a saga infantil e com essas pessoas ficcionais, que elas pareciam ganhar vida e esses leitores, tendo a possibilidade de escrever para o autor, também pensavam, em alguns casos, que ele poderia encaminhar o texto para as personagens que viviam no Sítio, espaço comum a todos, escritor e personagens. Com isso, possivelmente haveria a elaboração de imagens/“máscaras” por parte desses emissores, tanto em relação a eles mesmos quanto em relação a

7. A carta em questão faz parte das missivas de Lobato reunidas em *Obras Escolhidas* (1969), tomo I, p. 292-293.

seus interlocutores (as personagens). Em outros casos, de emissores jovens e já críticos, acreditamos na possibilidade de que essas máscaras já fossem pensadas, trabalhadas e até articuladas.

Nas cartas, temos vários indícios dessas máscaras, sejam nas informações sobre quem são os missivistas: idade, sexo, onde residem e estudam, seja na preocupação de estarem se dirigindo a personagens com suas marcas de construção, inclusive de comportamentos no interior das narrativas onde permanecem. Esses missivistas criam e articulam essas *personae* possivelmente na esperança de conseguir algo de seu interlocutor ou mesmo de se autoconhecer melhor a partir da “aprendizagem” que adquiriram lendo as narrativas onde residem tais interlocutores. Essas artimanhas dos missivistas podem ter proporcionado ao escritor (ao final, o único receptor, de fato, de todas as cartas) compreender o maior ou menor sucesso de suas personagens, além de contribuir ou não para o êxito de seus textos, possibilitando, inclusive, a alteração de atitudes e comportamentos dessas personagens nos escritos posteriores ou em novas edições, como as obras completas dos textos infantis publicados em 1946.

Muitas dessas imagens podem ter sido motivadas pela presença, em várias obras, da figura real dos leitores. Segundo Eliane Debus (2004), em seu minucioso estudo *Monteiro Lobato e o leitor, esse conhecido*:

Se [Lobato] não podia trazer ao universo do Picapau Amarelo todos os seus leitores de carne e osso, ao menos selecionou uma parcela para que, com isso cumprisse o desejo de tantas e tantas crianças que deixavam expresso em bilhetes, cartas e pedidos particulares o sentimento de morar naquele espaço imaginário. (2004, p. 169)

Dentro dessa possibilidade, o mundo do maravilhoso parece se misturar ao do real já que aparece registrado em algumas missivas, inclusive, esse pedido, de muitos jovens, ao escritor, de que eles fossem inseridos nos próximos textos infantis, solicitação essa que se repetia em várias correspondências. Como o autor fez isso com algumas crianças, pode ser mais um motivo para que o pequeno/jovem leitor pudesse crer na possibilidade de “morar” dentro das narrativas, como o próprio Lobato desejava e explicitou em carta a Rangel de 7 de maio de 1923: “Ainda acabo fazendo livros onde nossas crianças possam morar” (LOBATO, 1956b, p. 193).

O desejo dos missivistas de participar das aventuras da turma do Sítio parece ser motivado também pela presença de um leitor inventado

por Lobato e colocado no interior de vários livros. Alguns desses leitores fictícios são citados pelas personagens, como em *Dom Quixote das Crianças* (1936). Pela voz de Narizinho, ficamos sabendo que a boneca Emília parece ser a personagem preferida de seu criador:

– Exigente! Você já anda bem famosinha no Brasil inteiro, Emília, de tanto o Lobato contar as suas asneiras. Ele é um enjoado muito grande. Parece que gosta mais de você do que de nós – conta tudo de jeito que as crianças acabam gostando mais de você do que de nós. É só Emília pra cá, Emília pra lá, porque a Emília disse, porque a Emília aconteceu. Fedorenta... (LOBATO, 1957, p. 58, grifo nosso)

Em outras obras, aparece um leitor que também enviou cartas a Lobato, solicitando sua inserção como personagem e conseguiu ser inserido em *O Circo de Escavatinhos* (1929). Nessa obra, antes de compor *Reinações de Narizinho*, em 1931, Lobato insere esse leitor e outros vários como personagens. Em *Geografia de Dona Benta*, de 1935, quando a turminha chega a Macau, encontra crianças portuguesas que reconheceram o pessoal do Sítio porque eram leitoras das histórias. Segundo Debus (2004), tal cena parece ter sido motivada pela carta de um leitor português que vivia na África e desejava imensamente conhecer Lobato de forma presencial, mas estava impossibilitado pela distância. Adquiria os livros do escritor em uma livraria local e eis que Lobato o insere no texto literário. Enfim, ao inventar a presença do leitor fictício nas narrativas ou inserir a presença de um leitor real nelas, o escritor não só atendia aos desejos de muitos de seus jovens missivistas (no segundo caso) como também contribuía para que eles enveredassem pelo mundo da fantasia misturado ao da realidade. Assim, “antecipando a recepção de seus livros, Lobato representa e ‘inventa’ em suas narrativas o leitor em plena atividade leitora ou exercendo os poderes facultados pela leitura” (DEBUS, 2004, p. 151).

Ao responder às cartas de seus leitores, seja como autor, seja como uma das personagens a quem a carta era destinada, Lobato parecia conquistá-los de tal maneira que os fazia desejar não só a continuação da leitura de seus textos como também permanecer dentro desse mundo imaginário por ele criado. Como lembra Roger Chartier (2001), em *Práticas de Leitura*, o sentido de um texto está relacionado à forma material como esse texto foi apresentado a seus leitores originais e de que forma foi lido e interpretado pelos leitores de seu tempo.

Vale ainda acrescentar que ler, na época em que Lobato escrevia e publicava seus textos – quatro primeiras décadas do século XX –, podia ser entendido também como diversão e forma de entretenimento. Assim, comprar ou ganhar livros e lê-los era o que algumas crianças e jovens gostavam de fazer e esse gosto dependia, em grande parte, da família a que pertenciam e da proximidade dela com a leitura, além do valor que a ela atribuíam. Para Lajolo e Zilberman (1998), em *A Formação da Leitura no Brasil*, “é no interior do modelo moderno de família que se intensifica o gosto pela leitura, por consistir numa atividade adequada ao contexto de privacidade próprio à vida doméstica” (1998, p. 15). Por isso, as cartas por nós escolhidas para análise em nossa pesquisa de pós-doutorado podem também revelar em que contexto social viviam esses missivistas, como a leitura lhes era apresentada e qual importância que ela tinha em suas vidas.

É em *Dom Quixote das Crianças*, publicado em 1936, que vemos a possibilidade de pensar que Monteiro Lobato tinha uma proposta de formação leitora que pressupunha um leitor crítico e preocupado com temáticas importantes de seu tempo e nada banais. Haja vista que Dona Benta espera que seus netos leiam, um dia mais tarde, os livros que ela adapta naquele momento. O processo de reconto da personagem avó, dessa forma, pressupõe que os netos amadureçam como leitores e cheguem aos textos originais. Além disso, Lobato se debruçou sobre assuntos pouco convencionais para os jovens leitores, como a Segunda Guerra Mundial, a questão do petróleo, a geografia e a história do mundo, bem como a Aritmética e a tão mal-amada Gramática, tendo sempre as personagens como interlocutores de Dona Benta, do visconde ao rinoceronte Quindim, que apresentam o conhecimento de forma descomplicada (informação presente em cartas de leitores mirins de Lobato). Enfim, parece ter sido um escritor preocupado com o que ofereceria a seu jovem público leitor.

Temos, envolvidos nesse contexto, os jovens leitores e missivistas que se apoderaram de tal forma do conhecimento e de quem com eles o compartilhava, que o mundo da ficção parece se confundir com o da realidade. Nesse sentido, temos desde missivistas crianças a jovens, cuja formação recebeu forte influência desse contexto e se apresenta materializada nos textos que enviavam às personagens lobatianas. A partir dessa constatação, nossa hipótese se expande para a construção, por parte deles, de *personae* (de si mesmos e de seu

interlocutor) e elaboram comportamentos para convencer seus destinatários (Emília e Dona Benta) sobre determinado assunto a partir do que leem nos textos literários de Lobato.

O interessante é que esses missivistas vão de crianças, que pouco dominam a linguagem, como Moacyrzinho de Melo, à sofisticada argumentação do jovem Modesto Marques, em suas seis cartas, a primeira endereçada à Emília, quando contava ele 12 anos, a quarta à Dona Benta, já com 16 anos, e as demais à Lobato. As cartas destinadas às personagens, em articulada linguagem e carregada de argumentos, parecem mostrar como Emília e Dona Benta foram fundamentais na formação dele. A missiva destinada a Dona Benta dialoga com a primeira, endereçada a Emília. Temos conhecimento ainda de outra missiva que se dirige diretamente a Dona Benta, a de Maria Luiza Pereira de Lima, não datada, mas enviada quando a jovem contava 12 anos. Há ainda outra carta destinada a Dona Benta, da missivista Maria Eugênia e uma outra à Emília, de uma leitora que se auto-intitula Pituchinha. Por fim, o missivista Severino Moura também pede ao escritor mais um livro em que Dona Benta dê lições sobre a História do Brasil. Nessa mesma linha, há outras duas cartas. Nosso *corpus* de pesquisa do pós-doutorado se compõe, dessa forma, de seis cartas diretamente enviadas a personagens e três que, indiretamente, pedem que sejam encaminhadas a elas alguma informação.

Quando o carteiro chegou: cartas infantis às personagens de Monteiro Lobato⁸

Nosso estudo pretende apresentar primeiramente as cartas que compõem o acervo Raul de Andrada e Silva. Quantos são os documentos lá disponíveis? Como essas cartas chegaram ao IEB? Como está a qualidade dessas missivas, de forma geral? Quantas apresentam o texto e o envelope preservados? Como são os envelopes? Há selos ou outra particularidade? As missivas são manuscritas ou datilografadas? Qual foi o papel empregado? Qual a cor da tinta, a qualidade dela? Como a escrita ocupa a folha de papel? Usa o verso? Qual é a distância das

8. Parte do texto abaixo está publicado em meu livro *Dona Benta: uma mediadora no mundo da leitura* (2019), editora Appris.

palavras em relação às margens? Há desenhos, rabiscos ou rasuras nas cartas? Além do texto da carta, segue algo junto, como fotografia, cartão, convite ou ainda algum tipo de “presente” para o destinatário? Por que apenas Dona Benta e Emília receberam cartas? Essas são algumas das perguntas que nosso estudo pretende responder.

Embora Emília seja a personagem da saga que talvez mais encante o público infantil e de quem as crianças mais gostam, Dona Benta também tem seus fãs. Lobato sempre recebeu muitas cartas de seus jovens leitores que se preocupavam em comentar sobre os livros, sobre as personagens ou mesmo dar palpites sobre determinadas obras que o escritor poderia escrever. Dentre essas cartas, algumas se destacam por fazerem referência a Dona Benta. A primeira que apresentamos toma essa personagem como destinatária. Todas pertencem ao acervo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP)⁹. Trata-se da missiva da pequena leitora Maria Luiza e é endereçada à “Ilma. Dona Benta Encerrabodes de Oliveira e Família”. Vejamos:

Ilma. Sra.

Dona Benta Encerrabodes de Oliveira e Família. Como vão todos aí?

Como vai a Emília Balaqueira; Narizinho, a sonhadora; Pedrinho, o aventureiro; Visconde, o sábio embolorado; Tia Nastácia, a dona de todos os “credos” e “fazedora” dos mais gostosos bolinhos; Quindim, o inteligente paquiderme africano; Rabicó, o engole espadas (digo espadas de cascas de abóbora) e a senhora que me parece um tanto assustadiça?

Diga a esse [sic] amiguinhos meus (menos Emília) que quando eu puder irei ajudá-los a “aventurar”, (Aventurar, termo que emprego quando quero dizer -fazer aventuras).

Diga ao meu amigo Monteiro Lobato, se ele for aí, que me desculpe a tardança da resposta a sua carta. Pois não tive coragem de pedir-lhe desculpas diretamente na carta que lhe escrevi.

Maria Luiza

3 palavras dedicadas a Emília em deutsch.

9. Carta citada por Raquel Afonso Silva em “Conversa de bastidores: a correspondência entre Monteiro Lobato e seus leitores infantis”, disponível em <www.unicamp.br/iel/monteirolobato/outros/RaquelSilva.pdf> Acesso em 26/05/2015. Arquivo Raul de Andrada e Silva, série correspondência passiva, subsérie cartas infantis 1933-1943, CX1-P02-09.

-du- bist- dum-

von

Maria Luiza¹⁰

Maria Luiza Pereira de Lima, brasileira, nascida em Pelotas, cuja mãe, Marth P. Lima, era francesa, e cujo pai, José Pereira Lima, brasileiro. Ao falar sobre seus pais, na carta de 11/02/1936, informa a Lobato que eles eram todos ateus. Quando escreve a carta acima, sem data, tem 12 anos. Dona Benta, considerada destinatária da carta, parece ganhar vida real e possuir, inclusive, família, lembrada como a turminha toda das aventuras. Além disso, a carta vai endereçada ao Sítio, já que a menina Maria Luiza pede a Dona Benta que avise Lobato, *se ele ao Sítio for* (“for at”), das suas desculpas pela demora da resposta à carta dele. Vemos assim que imaginação e realidade se fundem, bem ao gosto do que Lobato gostava de fazer com seus textos infantis.

Outra carta, também do arquivo do IEB, traz Dona Benta como destinatária. Foi escrita por Modesto Marques, talvez um dos mais interessantes correspondentes do escritor. Morava em Tatuí/SP, e sua primeira carta, datada de 10/12/1941, é endereçada à boneca Emília. Nessa época tinha 12 anos. São mais cinco cartas: segunda, de 28/11/1944, endereçada a Lobato; terceira, de 11/11/1945, também a Lobato; quarta, de 10/12/1945, à Dona Benta; quinta, de 12/12/1945 e sexta, de 17/12/1945, ambas a Lobato. Nas quinta e sexta cartas, diz o garoto a Lobato que lhe escrevera duas cartas, mas não sabia qual enviar. Enviou as duas e pediu ao escritor que lhe devolvesse uma, o que parece não ter ocorrido, já que ambas se encontram no arquivo. O rapaz vê em Lobato seu mentor/tutor de formação e de pensamentos. A carta a seguir é posterior a uma outra escrita, metade em português, metade em inglês. Apresenta quatro páginas manuscritas, com alguns grifos do próprio Modesto. Tinha ele, na época, 16 anos.

10. Ambas as cartas disponíveis no Arquivo Raul de Andrada e Silva/Dossiê Monteiro Lobato/ Série Correspondência Passiva, subsérie Cartas Infantis-Período de 1933-1943, Caixa 1- P02- 08 e 09, respectivamente.

Tatuí, 10 de dezembro de 1945

Dona Benta:

O sr. Monteiro Lobato escreveu-me uma carta em que vinha outra que a senhora lhe escreveu a meu respeito.

A senhora é muito camarada. Diz-me (ou melhor, diz ao sr. Lobato) coisas que se eu fosse menos Emiliano, cairia das nuvens de contente. Mas não. Reconheço que a senhora mentiu (perdão, já explico este termo) mentiu por bondade, mentiu por camaradagem.

Mas, caso a senhora de fato estivesse falando a verdade, ainda mesmo assim faltaria à verdade. Porquê? [sic] Pelo seguinte: não vejo nada de mais na minha maneira de expressar os meus “thoughts”. Acho de menos, pois eu não sou mais muito criança. Acabo de passar para o terceiro ano do colégio, o que equivale pela lei antiga ao segundo ano do pré. De modo que daqui a um ano se Deus quiser (eu gosto desta expressão fatalista) eu ingressarei na Faculdade de Direito de São Paulo! (este ponto de exclamação simboliza minha esperança e meu entusiasmo).

Dona Benta, creia que eu tenho muita inveja do seu neto Pedrinho. Como deve ser bom o ter-se uma avó tão culta e tão camarada!

Sabe uma conclusão que eu tirei? Que a senhora é uma “pedagoga revolucionária utópica possível”.

Um momento, já explico. Pedagoga a senhora sabe o que é, por que, se não me engano, foi a senhora mesmo que me ensinou esse termo. Revolucionária, porque o seu “método de camaradagem” não existe ainda no Brasil (talvez mesmo, no mundo). Utópica, porque com a mentalidade dos tais “adultos”, o ensino é uma coisa tão sisuda, tão vital, tão obrigatório, que nos aborrece. O homem só executa bem aquilo que parte de si próprio. Toda coação é contra-producente. O homem é a “Independência ou Morte!” –mas ainda não descobriu isso

Epa! Creio que perdi o fio da meada. Ah! Não, eu estava dizendo porque acho que o seu método é utópico. É utópico justamente por causa dos tais Ministros da Educação. Eles são “velhos”. Velhos de corpo e de espírito (o que é pior e irremediável).

Finalmente o seu método é possível ou será possível, no dia em que a geração que formou a sua alma e a sua mente por ele pague esse incalculável benefício fazendo a sua propaganda, aconselhando-o e praticando-o.

Dona Benta, quero fazer-lhe um juramento sagrado: “Se eu for alguém algum dia, se algum dia eu tiver ou poder, ou riqueza, ou

fama¹¹, eu juro, em nome de Monteiro Lobato, meu pai espiritual, que mandarei erigir uma grande estátua em sua honra, o que seria o mesmo que erigi-la à Cultura ou à Pedagogia.

Peço-lhe Dona Benta que medite sobre estas minhas palavras e que saiba que elas não significam uma lisonja (que é a coisa mais vil que Deus criou) nem uma bazófia. É um desejo senão realizável, pelo menos ardente e sincero. Quero com isso pagar não o quanto aprendi, mas apenas a NOVA VISÃO DA VIDA que os seus livros me deram.

Bem, Dona Benta, devo terminar, porquanto a senhora deve ter mais o que fazer, sendo assim, sou o seu neto.

Modesto Marques¹²(grifos do autor)

Vemos que Modesto Marques era seguidor das ideias de Emília: confiar desconfiando. Não temos acesso à carta que ele teria recebido de Dona Benta/Lobato, mas parece haver elogios à pessoa dele e são desses elogios que ele desconfia.

Suas ideias, na sequência, avaliam o método de ensinar da avó que, segundo ele, era revolucionário. Dona Benta, com sua sabedoria e cultura, desenvolve um método que conquista o leitor acentuando-lhe o prazer por aprender e condenando o método dos sistemas de ensino vigentes à época, que era o de ensinar através da coação. Esses sistemas eram “velhos de corpo e de espírito” e, por isso, contra-producentes. Finalmente, assegura que o método de Dona Benta poderá ser aplicado no dia em que a geração que nele se formou, como leitores, ajudar a divulgá-lo e a praticá-lo.

Essas duas cartas são apenas dois exemplos de que dispomos para ilustrar como é complexo o processo de buscar as respostas a nossos questionamentos e que ficaremos, muito provavelmente, numa espécie de “jogo de ficção” em busca de pistas que os missivistas teriam deixado em seus textos, jogo esse que procurará, no limite, “desmascarar os mascarados” seguindo pistas nos textos deixadas pela escolha de palavras, de expressões, de papéis para a escrita, da forma de se apresentar, de se despedir, nos pedidos feitos, nos desejos explicitados. Um quase jogo de sedução.

11. As três coisas pelas quais o homem vive ou morre (nota original da carta).
12. Arquivo Raul de Andrada e Silva/ Dossiê Monteiro Lobato/ Série Correspondência Passiva. Subsérie: cartas infantis – Período 1933-1943- CX1-PO2-40- Arquivo Raul de Andrada e Silva. Dossiê Monteiro Lobato. Série

À título de considerações finais

Se os estudos sobre cartas se difundiram partindo de grandes personalidades missivistas, o nosso olhar, nesse estudo, é destinado para algumas que, embora não tenham sido grandes personalidades, ficaram consagradas por se corresponderem com um grande nome de nossa literatura, Monteiro Lobato, que a eles dedicou sempre respostas. Por isso, todo o conjunto de questionamentos por nós levantado a respeito dos missivistas infantis de Lobato nos parecem importantes e fundamentais para os estudos que pretendemos dedicar às cartas dos jovens que se corresponderam com as personagens infantis dos textos lobatianos.

À título de finalização, vale lembrar aqui a definição que Rocha, citando Foucault, destina ao gênero, como “aquela que parece ser a funcionalidade primeira da carta escrita para ser lida, para buscar diálogo”, ou, ainda como diz Foucault (1992, p. 150), proporcionar um “face a face” e “uma abertura de si mesmo que se dá ao outro” (ROCHA, 2017, p. 126). Dessa forma, as cartas enviadas pelos missivistas infantis, pelo processo da própria escritura, parecem atuar sobre eles mesmos e sobre o destinatário, na medida em que este a lê e, geralmente, a responde para aquele, mantendo aceso o processo de presentificação entre ambos.

Referências

- AZEVEDO, C. L.; CAMARGOS, M.; SACCHETTA, V. *Monteiro Lobato: Furacão na Botocúndia*. São Paulo: SENAC, 1997.
- CANDIDO, A. Notas de Crítica Literária-Monteiro Lobato. *Folha da Manhã*, São Paulo, 10 dez. 1944, p. 7. Disponível em <https://acervo.folha.com.br/>, Acesso em 24/09/2020.
- CAVALHEIRO, E. *Monteiro Lobato: vida e obra*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955, 2 vol.
- CHARTIER, R. *Práticas de Leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
- DEBUS, E. *Monteiro Lobato e o leitor, esse conhecido*. Itajaí: UNIVALI; Florianópolis: Ed. UFSC, 2004.
- LAJOLO, M. (org.). *Monteiro Lobato, livro a livro: obra adulta*. São Paulo: UNESP/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2014.

- LAJOLO, M.; CECCANTINI, J. L. T. (org.). *Monteiro Lobato, livro a livro: obra infantil*. São Paulo: UNESP/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.
- LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. *A Formação da Leitura no Brasil*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1998.
- LOBATO, M. *A Barca de Gleyre*. São Paulo: Brasiliense, 1956a, tomo 1.
- LOBATO, M. *A Barca de Gleyre*. São Paulo: Brasiliense, 1956b, tomo 2.
- LOBATO, M. *Dom Quixote das Crianças*. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1957.
- LOBATO, M. *O circo de escavalinhos*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1929.
- MILLIET, S. Últimos Livros – A Barca de Gleyre – Monteiro Lobato -Cia. Editora Nacional -S. Paulo 1944. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30 set. 1944, p. 4. Disponível em <https://scervo.estadao.com.br/>, Acesso em: 24 set. 2020.
- ROCHA, V. *Por um Protocolo de Leitura do Epistolar*. Niterói/RJ: Eduff, 2017.
- ROMANO, P. A. B. *Dona Benta: uma mediadora no mundo da leitura*. Curitiba: Appris, 2019.
- TIN, É. Monteiro Lobato das Crianças. In: *Em busca do “Lobato das cartas”*: a construção da imagem de Monteiro Lobato diante de seus destinatários. 535f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) - Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária. Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, Campinas, 2007.
- TIN, É. A Barca de Gleyre: uma raríssima “curiosidade”. In LAJOLO, Marisa. *Monteiro Lobato, livro a livro: obra adulta*. São Paulo: UNESP, 2014.

O processo de organização da correspondência entre João Cabral e Alberto de Serpa

Solange Fiuza (UFG-CNPq)¹

Começo com uma citação de Walnice Nogueira Galvão: “Quase sempre, chega-se até às cartas, enquanto tarefa de pesquisa, praticamente por acaso [...] O resgate da epistolografia costuma ser, menos que uma especialidade, uma decorrência de outro trabalho” (GALVÃO, 1998, p. 50). Se essas palavras seguramente não valem para muitos dos que se reúnem neste Simpósio da ABRALIC², especialistas em edição de cartas, elas traduzem exatamente a minha situação em relação à correspondência entre o poeta brasileiro João Cabral de Melo Neto (1920-1999) e o português Alberto de Serpa (1906-1992).

Em 2015, realizava um pós-doutoramento na Universidade do Porto, Portugal, sobre João Cabral e Cesário Verde (1855-1886), com bolsa do CNPq e sob a supervisão do professor Arnaldo Saraiva. Na ocasião, além dessa relação pontual entre os dois poetas, interessava-me levantar a recepção crítica portuguesa de Cabral, os livros que ele publicou no país, as entrevistas concedidas, os poemas escritos em homenagem a ele, enfim, tudo o que dissesse respeito às relações entre o poeta brasileiro e Portugal. Confesso que esses objetivos específicos se me afiguravam muito mais estimulantes do que analisar as interlocuções poéticas entre Cabral e Cesário Verde, apesar da importância dessas interlocuções, considerando que foi por meio do autor de “Num bairro moderno” que o de *Serial* (1961) construiu uma genealogia poética na tradição portuguesa e nessa tradição se entroncou, mesmo mantendo com ela uma relação controversa.

Como Cabral, em 1950, havia publicado, em parceria com Alberto de Serpa, a revista *O cavalo de todas as cores*, resolvi vasculhar o rico

1. Doutorou-se em Letras em 2000 na UFRGS, com a tese, publicada em livro pela Editora dessa Universidade, *A memória lírica de Mario Quintana* (2006). É professora titular da UFG, onde atua desde 2002. Bolsista de produtividade do CNPq, nível 2, desde 2018. Atualmente, desenvolve, com financiamento dessa agência, o projeto *Antologia comentada da crítica portuguesa de João Cabral*.
2. Simpósio 10, intitulado *Arquivos Literários e Correspondências: Abordagens, Desafios e Perspectivas*, coordenado pelos professores Cleber Araújo Cabral (UNINTER), Marcos Antonio de Moraes (USP) e Reinaldo Martiniano Marques (UFMG).

espólio desse poeta, comprado em leilão pela Biblioteca Municipal do Porto e constituído por manuscritos e datiloscritos de correspondências, poemas e outros documentos, sobretudo de autores portugueses. De Serpa, sabia apenas ter sido ele o coorganizador dessa revista de um número só, ser um poeta ligado ao grupo presencista e ter secretariado duas importantes revistas portuguesas, a *presença* (1927-1940), em torno da qual se organizou o chamado Segundo Modernismo, e a *Revista de Portugal* (1937-1940), que ele fundou com Victorino Nemésio. Ambas publicaram em seus números escritores brasileiros, mormente poetas, entre os quais Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Ribeiro Couto e Jorge de Lima, tendo exercido um importante papel na difusão da nossa literatura em Portugal.

Meu interesse primeiro era ter acesso físico a *O cavalo de todas as cores*, pois se trata de uma revista não só coorganizada por Cabral, mas também composta e impressa por ele em uma prensa manual, numa tiragem de 200 exemplares. Como é sabido, o poeta, quando exercia seu primeiro posto diplomático em Barcelona (1947-1950), comprou, com o auxílio do tipógrafo e amigo catalão Enric Tormo, uma prensa Minerva e passou ele mesmo a editar livros seus e de amigos brasileiros e espanhóis, os quais saíam com o selo O Livro Inconsútil, numa alusão aos cadernos de folhas sem costura. Entre os 14 títulos que integram o selo, estão os seus *Psicologia da composição* (1947) e *O cão sem plumas* (1950), o *Mafuá do Malungo* (1948) de Manuel Bandeira, e *Sonets de Caruixa* [1949] de Joan Brossa. *O cavalo*, mesmo tendo sido impresso pelo poeta, não é uma publicação inconsútil.

Já havia tentado encontrar a revista no Brasil, no espólio de Cabral abrigado no Museu-Arquivo de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa. Entretanto, ela não constava/consta na relação dos títulos do poeta sob a guarda desse arquivo. Não foi possível também alcançá-la na Biblioteca Municipal do Porto, pois o único número dela publicado não constava no catálogo, tendo, provavelmente, sido vendido separadamente em leilão, como foram os livros que compunham a biblioteca de Alberto de Serpa. Só consegui manusear um exemplar da revista na Biblioteca Nacional de Portugal, que, todavia, atualmente, apenas a disponibiliza, a exemplo da Biblioteca da Universidade de Coimbra, em versão digitalizada.

Ainda em levantamentos na Biblioteca Municipal do Porto, movida por essa obsessão de quem pesquisa um autor, ao percorrer, de fio a pavio, o *Catálogo da coleção de manuscritos reunidos pelo poeta Alberto*

de Serpa, elaborado pelo livreiro-alfarrabista Manuel Ferreira, senti-me como o personagem de um conto da tradição popular ibero-americana, pois “atirei no que vi, e matei o que não vi” (ROMERO, 1897, p. 106). Ao procurar a revista que não encontrei, localizei várias cartas de João Cabral a Alberto de Serpa. Quando tive acesso físico a elas e, à medida que as ia lendo, ficava cada vez mais fascinada por aquilo que se me ia revelando.

O material, constituído por 31 documentos manuscritos e escritos entre 1949 e 1957, impressionou-me não apenas por se tratar de um conjunto relativamente extenso da correspondência de um dos mais importantes poetas brasileiros modernos, mas também pela dimensão ensaística de várias cartas, e pela coesão daquelas escritas entre 1949 e 1950 em torno da organização da revista *O cavalo de todas as cores*.

De volta ao Brasil, ainda em 2015, tentei, sem sucesso, localizar as cartas de Alberto de Serpa a João Cabral no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, da Fundação Casa de Rui Barbosa. Elas não constavam no catálogo on-line da biblioteca dessa fundação (SophiA Biblioteca), nem o técnico que me atendeu presencialmente nos dias em que realizei levantamento em novembro/2015 soube me dar mais informações.

Mesmo sem encontrar as cartas de Serpa, considerando a relevância daquelas de Cabral e tendo em vista não haver, até então, referência a elas na extensa recepção crítica do poeta, submeti, em 2017, um projeto de pesquisa ao Edital Bolsas de Produtividade em Pesquisa do CNPq. O projeto, contemplado nesse Edital, propunha centralmente organizar uma edição das cartas, extensamente comentada por meio de notas de acompanhamento, e aberta por uma apresentação situando *O cavalo* e a correspondência no contexto da obra do poeta. A edição contaria também com uma reprodução da revista.

Durante o desenvolvimento do projeto, encontrei, numa tese de bolsista da Fundação Casa de Rui Barbosa, referências a outras cartas da correspondência passiva de Cabral que também não constavam no catálogo on-line. Voltei a entrar em contato com outro funcionário do arquivo, que me enviou, três anos depois da primeira consulta, o *Inventário analítico João Cabral* em PDF, de que não tenho conhecimento se já estava concluído em 2015, e lá estavam arroladas as cartas de Alberto de Serpa. Em sentido literal e figurado, voei de Goiânia para o Rio de Janeiro.

As cartas de Serpa, constituídas por 28 missivas manuscritas e um telegrama, levaram a uma ampliação da proposta inicial de publicação, que passou a ser um conjunto efetivamente completo, englobando: a correspondência anotada dos dois poetas, totalizando 60 documentos; textos introdutórios; e uma reprodução de *O cavalo de todas as cores*.

Convidei Arnaldo Saraiva, professor emérito da Universidade do Porto, a colaborar comigo na organização da edição da correspondência. Arnaldo aceitou prontamente o convite; aceite que muito me honrou e representou uma importante soma à publicação. Coube a ele elaborar as notas atinentes à literatura e à cultura portuguesas e escrever uma apresentação sobre Alberto de Serpa, poeta hoje pouco conhecido no Brasil, e sua relação com João Cabral, ficando eu responsável pelas demais notas e pela apresentação geral da correspondência. Malgrado essa divisão inicial, a versão final do livro, cuja organização foi concluída este ano e será publicado em 2022 pela Ateliê Editorial, é fruto de um trabalho colaborativo, de uma parceria acadêmica e amiga que se iniciou em 2015.

Como mencionado, a parte mais interessante, extensa e coesa da correspondência é composta pelas cartas escritas entre 1949 e 1950, trocadas sobretudo entre Barcelona e Porto e que tratam centralmente da organização da revista *O cavalo de todas as cores*. Depois da ida de Cabral para Londres, em 1950, e, ainda, quando foi para Sevilha, após sua reintegração à diplomacia³, ele e Serpa se corresponderam irregularmente até 1957, havendo ainda um telegrama deste de 1966, em que justifica a ausência quando da encenação de *Morte e Vida Severina* no Porto pelo grupo de Teatro da Universidade Católica de São Paulo, o TUCA; encenação que contou com a presença do autor do poema dramático. As cartas entre Sevilha e Porto, escritas quando Cabral realizava pesquisas históricas sobre o Brasil no Arquivo das Índias, solicitam informações sobre pesquisas de portugueses nesse arquivo, anunciam o envio de algum livro, agradecem o recebimento de outro.

O convite para organizar uma “revista minoritária”⁴ de poesia,

3. Entre 1953 e 1954, João Cabral foi colocado em disponibilidade não remunerada pelo Itamaraty enquanto respondia a inquérito em que foi acusado de subversão.
4. A ideia de uma “revista minoritária” vai ao encontro das *little magazines* de que trata Reed Whittemore (1965). Segundo o autor, as pequenas revistas são

com tiragem reduzida, destinada a um público mais limitado e constituído sobretudo por outros poetas, partiu de Cabral, que há muito vinha tentando fazer uma revista nesse formato. Mas essa ideia tornou-se uma obsessão quando ele, vice-cônsul do Brasil em Barcelona, comprou, em 1947, a já referida prensa manual Minerva, podendo ele mesmo responder também pelo processo de edição.

O antecedente mais recente dessa obsessão foi uma revista literária que ele pretendia publicar com o amigo e diplomata Lauro Escorel e com o crítico Antonio Candido. A revista, que se chamaria *Antologia*, não se concretizou, porque Candido terminou por declinar o convite, e Escorel, que não estava movido pela mesma ideia fixa de Cabral, arrefeceu seu interesse por causa da negativa do crítico. Mas o poeta retoma várias diretrizes da *Antologia* quando convida Serpa a organizar com ele uma revista de poesia.

O nome *O cavalo de todas as cores* foi proposto por Alberto de Serpa e aceito prontamente por Cabral. Mas todo o projeto inicial foi desenhado pelo editor brasileiro desde a primeira carta escrita após o aceite de Serpa. Cabral planeja para a revista um sentido político cuja motivação histórica fica bastante evidente nas cartas. A Espanha em que se encontra nesse momento está sob o jugo da ditadura franquista e ele quer apoiar a poesia catalã mantida em boicote pelo regime, bem como os poetas espanhóis exilados e desconhecidos no país. O catalão e outras línguas minoritárias foram proibidas logo depois da Guerra Civil. No período em que Cabral se encontra em Barcelona (1947-1950), já permitem, segundo ele, o catalão falado e que se imprimam livros com tiragem reduzida, mas não são permitidas revistas, que mesmo assim eram editadas e circulavam clandestinamente (SÜSSEKIND, 2001, p. 89). Cabral, que dispunha do passe-livre facultado pela carreira diplomática, transitava com tranquilidade junto a artistas da Catalunha e buscava apoiá-los e difundi-los no Brasil. Entre outras iniciativas, compôs e imprimiu, pelo selo O Livro Inconsútil, os livros *Sonets de Caruixa*, de Joan Brossa, poeta que

aquelas que se consideram sérias em relação às revistas literárias de grande difusão, as quais seriam uma decorrência do crescimento da população, dos frutos da democracia e da industrialização, responsáveis, conforme Whittemore, por mais tempo de lazer, progresso da educação e redistribuição de renda. Entretanto, para os editores de revistas minoritárias, estas não constituem uma indústria, e eles não acreditam no “público comum”, com problemas cotidianos a resolver, como leitores efetivos de revistas sérias.

mais tarde se tornaria um clássico da poesia espanhola, e *El poeta comemorativo: doce sonetos. Homenaje de Juan Eduardo Cirlot* [1948], de Juan Eduardo Cirlot, autor que se tornou conhecido no Brasil sobretudo graças ao seu dicionário de símbolos. Também traduziu 15 jovens poetas que escreviam em catalão e os publicou em fevereiro de 1949 na *Revista Brasileira de Poesia*, de São Paulo (MELO NETO, 1949a). A parceria com Serpa possibilitaria a Cabral, como ele mesmo confessa numa carta a Lauro Escorel (MELO NETO, 1949b), tornar conhecidos em Portugal os poetas espanhóis cercados pelo franquismo.

Cabral também estava movido pelo pragmatismo de converter artistas de sua convivência, especificamente os jovens vanguardistas que se reuniam em torno da revista *Dau al set* (1948-1956), ao comunismo, em um momento em que o comunismo se apresentava como uma saída em face dos diversos fascismos. A aproximação do poeta às ideias de Marx e Engels fica bastante patente nas cartas, nas quais se autodeclara um “bom materialista” para o qual, conforme Marx, “saber implica agir”.

Essa posição política do poeta determina suas escolhas para a revista. Indica “A bomba atômica”, já publicado por Vinicius de Moraes em *Poemas, sonetos e baladas* (1946), num momento em que se torna público que a então União Soviética possuía a tecnologia da arma nuclear, quebrando a hegemonia norte-americana; acontecimento que, para o editor, daria atualidade e sentido pleno ao poema que toma a bomba como símbolo da paz. Escolhe também um poema de Rafael Santos Torroella que trata de quatro poetas cuja morte estaria ligada ao franquismo, quais sejam: Federico García Lorca, Antonio Machado, Miguel Hernandez e Miguel de Unamuno. Seleciona ainda gravuras populares dos séculos XVII e XVIII da coleção de Enric Tormo, antecedidas por uma nota assinada pelo colecionador tipógrafo. Além disso, a aproximação de Cabral ao comunismo terá consequências sobre a sua obra poética, que nesse momento passa por uma reconfiguração com a escrita de *O cão sem plumas*; poema que se abre à representação produtiva de uma dada realidade social e regional sem prescindir da forma de alta voltagem atingida, de modo mais pleno, em *Psicologia da composição*. As cartas permitem acompanhar o projeto inicial do livro de 1950, bem como a expectativa do poeta em relação ao seu público leitor.

Alberto de Serpa, que trabalhava como corretor de seguros, vivia no Porto quando Portugal também estava sob o governo de uma ditadura

de direita, o salazarismo, tinha sido preso por defender amigos perseguidos pelo regime e havia secretariado, como já referido, duas importantes revistas portuguesas, de modo que apresentava um perfil que parecia ir ao encontro das aspirações político-editoriais de Cabral. Mas, diferentemente do coeditor brasileiro e a exemplo de outros presencistas, autodenomina-se um “democrata independente”. Suas escolhas para o primeiro *Cavalo* recaem sobre amigos portugueses ligados, como ele, à revista *presença*, como é o caso do texto em prosa “Poesia”, encomendado a José Régio, em que se explica a metáfora do título, e das composições então inéditas enfeitadas sob o título “Nove canções católicas”, do poeta e folclorista Pedro Homem de Mello.

Além da dimensão política, Cabral pensa em um formato antológico para a revista; formato que vinha se desenhando desde o projeto editorial gorado com Lauro Escorel e Antonio Candido, define-se com mais clareza nas cartas a Serpa, e consiste em escolherem poemas seguindo um critério comum de forma ou conteúdo, como, por exemplo, sonetos ou poemas sobre a infância de Manuel Bandeira. Uma revista nesse formato, constituindo um corpo coeso, vertebrado, apresenta-se a Cabral como uma saída em face do que considera uma impossibilidade de haver, na modernidade, uma crítica objetiva e guiada por critérios coletivos de julgamento, como havia nas épocas clássicas. Na antológica palestra “Poesia e composição”, de 1952, cujas ideias seminais já comparecem em cartas, desenvolve a ideia da modernidade como uma época em que, como consequência da perda de conceitos e referenciais de composição coletivos que vigiam nas épocas clássicas, é assinalada por uma pluralidade de poéticas fortemente individuais, pois cada poeta tem de formular seu conceito de literatura, criar suas leis de composição. A pluralidade de poéticas modernas e o forte acento na individualidade e na originalidade inviabilizam, conforme escreve a Serpa, um julgamento crítico fundado em critérios objetivos e comuns. Em função disso, toda crítica moderna é, para Cabral, subjetiva, dando a ver mais o crítico que a obra. Uma revista que publicasse uma seleção coesa de poemas em torno de um tema ou uma forma comum, em lugar de poemas inéditos que logo perderiam o interesse tão logo fossem publicados em livros, representaria uma alternativa em face do impasse a que chegou a crítica na modernidade, pois funcionaria como uma orientação silenciosa de leitura ao mostrar ao leitor um modo novo de ver uma obra já conhecida.

Serpa, entretanto, dá um banho de água fria em Cabral no que diz respeito ao critério antológico, enfatizando o desinteresse de leitores abalizados pela publicação de poemas éditos e denunciando nas escolhas, que só podem ser pessoais, o mesmo subjetivismo que o parceiro tanto condena na crítica moderna.

Como conjunto, considerando as indicações de cada um dos organizadores, a revista saiu mais a um “saco de gatos” que a um “corpo vertebrado”, como pretendia Cabral. Mas essas escolhas e os valores que as movem e as cartas dão a ver permitem reconstruir o modo como os dois editores responderam, cada um a seu modo, à sua contemporaneidade poética e política.

As cartas, entretanto, para além de permitirem examinar o processo de organização do número 1 de *O cavalo*, possibilitam também acompanhar o desenho do segundo número que, pronto ou, pelo menos, esboçado, não chegou a ser impresso, e ainda possíveis nomes que figurariam no número 3 e em outros números. Adaptando uma consideração de José-Luis Diaz (2007) sobre a importância, para a crítica genética, das obras não realizadas que aparecem no laboratório das correspondências de escritores, pode-se dizer que esses “não seres” de *O cavalo de todas as cores* também merecem consideração e merecem ser examinados em sua relação com a obra finalizada e as demais obras dos autores.

Entre os nomes sugeridos por Serpa, são sempre recorrentes aqueles do acervo português, que ele tinha à mão, malgrado a insistência de Cabral para que indicasse poetas não portugueses, como galegos, tão próximos geograficamente do Porto e que também falavam uma língua proibida pelo totalitarismo espanhol. Estes, entretanto, eram completamente desconhecidos pelo poeta do Porto. Para o número 2, indica poemas inéditos de Fernando Pessoa e Leonor de Almeida. Fernando Pessoa passava, na década de 1940, por um processo de difusão e reconhecimento em Portugal, no qual os presencistas exerceram um papel importante. Leonor de Almeida era esposa do neorrealista Alexandre Pinheiro Torres, desfrutou de alguma projeção à época, mas caiu posteriormente no obscurantismo, passando atualmente por um processo de redescoberta graças à voga dos estudos de autoria feminina. Serpa faz a ela rasgados elogios em seu nome e também no de João Gaspar Simões, de quem era muito próximo.

Entre as escolhas de Cabral, ainda não plenamente fechadas para o segundo *Cavalo*, comparecem versos do Bumba meu boi

pernambucano, um caderno plástico de Cícero Dias e um ensaio de Carles Riba. A indicação de versos que integram a representação festiva popular no Norte e Nordeste do Brasil aponta para o aprofundamento do gosto do poeta pelo elemento popular, do qual tirará um grande rendimento para sua obra poética. A escolha de Cícero Dias, mais especificamente de uma representação pictórica do Engenho Jundiá, onde o pintor nasceu e passou a infância em Pernambuco, por um lado, dá a medida da proximidade de Cabral, que nesse momento acompanha a demorada edição do seu conhecido ensaio sobre o pintor Joan Miró, com as artes plásticas. Por outro, reforça, juntamente com os versos do Bumba meu boi pernambucano, o seu interesse poético e político por Pernambuco, espaço central, por meio do Rio Capibaribe, do poema-livro que está sendo composto no momento, *O cão sem plumas*, e ainda de outros que lhe seguirão, como é o caso de *O rio* (1954) e *Morte e vida Severina* (1956). O ensaio encomendado a Carles Riba e que, pelo visto, não foi escrito, é o caso mais interessante e produtivo de “não seres” aventados para o segundo número. Considerado por Cabral o maior poeta catalão vivo, Carles Riba, seguindo uma linhagem poética que remonta a Mallarmé e Valéry, começou a escrever em catalão antes da Guerra Civil Espanhola. No final dessa Guerra, exilou-se em Montpellier, na França, durante três anos. De volta à Catalunha, tornou-se a principal referência para os poetas mais jovens, os quais, como o precursor imediato, também se expressavam em Catalão e seguiam a mesma linhagem formalista. Cabral, como referido, já havia traduzido e publicado, em 1949, 15 desses poetas na *Revista Brasileira de Poesia*. Na apresentação das traduções, encarece a atitude de defesa tensa da língua por parte desses jovens que se expressam em Catalão. Nas cartas, em que não são raros os rasgos de um comunista ortodoxo, censura-lhes por não escreverem uma poesia explicitamente engajada com os problemas do seu tempo, pois não se posicionam contra o regime é o mesmo que ser-lhe conivente. O ensaio de Riba, eleito pelos jovens poetas como mestre, deveria mostrar-lhes a necessidade premente de empenharem a sua poesia. Esse texto não realizado, mas cujo propósito é dado a ver nas cartas, reitera o quanto o editor brasileiro de *O cavalo de todas as cores* está movido, nesse momento, por um projeto político programático.

Sem querer separar assunto e forma na correspondência, devo confessar que, inicialmente, foi mais o conteúdo das cartas, que aqui

procurei resgatar de forma ligeira e parcial, o que me impressionou e moveu a querer publicá-las.

Mas é na materialidade delas que se concentra o trabalho maior de um editor. Quando propus organizar a correspondência entre João Cabral e Alberto de Serpa, não tinha a clareza exata do nível de exigência desse trabalho. Fui, desde o início de minha qualificação, uma leitora contumaz de edições de cartas de autores que me diziam respeito e recorria frequentemente a elas em minhas pesquisas, mas não tinha experiência em preparação de correspondências para publicação. É verdade que minha experiência leitora, sempre atenta aos textos de apresentação e às notas de acompanhamento, foram uma escola importante, não só em relação aos exemplos a serem imitados, mas também àqueles que deveriam ser evitados. Além dessa experiência, que procurei aprofundar, observando ainda mais atentamente o trabalho dos organizadores, as teorias de edição de cartas na linha francesa, teorias a que cheguei sobretudo por meio de referências em trabalhos do professor Marcos Antonio de Moraes, alguns dos quais estão arrolados nas referências finais, foram bastante úteis. Também contar com um parceiro abalizado e experiente como o Arnaldo Saraiva e poder compartilhar com ele dúvidas e hesitações conferiu mais segurança nas tomadas de decisões. Ainda, o conhecimento prolongado com a obra em prosa e verso de Cabral concorreu produtivamente para a realização do trabalho. Se a experiência aprendida em outras edições de cartas, o conhecimento de textos teórico-metodológicos, o trabalho em parceria e a formação prévia concorreram significativamente para o andamento do trabalho, não resolveram, entretanto, todos os problemas, pois cada conjunto de manuscritos apresenta demandas, pesquisas, complicadores, enfim, exigências específicas.

O processo de transcrição, que é um processo complexo de decifração e exige, inclusive, algum conhecimento filológico, já impõe muitas dificuldades devido, inicialmente, ao compromisso em transladar devidamente o que está escrito. Se as cartas de Cabral apresentam uma leitura globalmente fluente, nelas também comparecem, sobretudo naquelas em que a mão se apressa para acompanhar o ritmo de um pensamento em desenvolvimento, algumas palavras vazadas numa grafia ilegível numa primeira leitura e que exigiram paciência e obstinação no processo de decifração; processo que requereu a familiarização com a caligrafia do autor, o cotejo com outros traçados

de uma mesma letra da missiva, com outras palavras e também informações exteriores e contextuais. Mesmo as cartas de Serpa, limpas e que sabem a manuscrito passado a limpo, impuseram dificuldade. O poeta recorre reiteradamente às iniciais maiúsculas em substantivos comuns e outras categorias, o que, em muitos casos, fica evidente tratar-se não de maiúscula propriamente dita, mas de uma estilização da letra. Considerando a dificuldade de separar os dois casos, mantivemos as iniciais maiúsculas apenas na saudação do vocativo inicial e em nomes comuns em que seu emprego era indubitavelmente intencional, respeitando, contudo, as oscilações do autor. Um caso que nos chamou a atenção e nos fez hesitar foi o uso de inicial maiúscula em pronomes (Seu/s, Sua/s, Lhe, O, Você, Lo) quando Serpa se dirige a Cabral. Arnaldo cogitou ser um tratamento bastante respeitoso, muito cortês ou honorífico de um homem mais velho para com seu interlocutor, de modo que pensamos manter a maiúscula. Entretanto, como Serpa usa também pronomes com inicial maiúscula nas referências à terceira pessoa discursiva e, nesse caso, não se justificaria o uso de maiúscula, optamos pela inicial minúscula em todas as ocorrências.

Além desse processo de transcrição, das diversas revisões e ainda dos cotejos com os originais, como não optamos pela transcrição diplomática, a decisão entre o que pode ser atualizado e o que precisa ser mantido como no original para não prejudicar o estilo dos missivistas ou um sentido mais amplo, impôs tempo e trabalho para se chegar a um resultado satisfatório aos organizadores. Lembro apenas dois casos em que optamos pela atualização, mas destacamos a singularidade das ocorrências, seja na introdução, seja em nota de acompanhamento.

Cabral grafia “quasi” sistematicamente com “i”. A princípio, essa grafia pareceu-me sinalizar uma influência dos brasileirismos de Mário de Andrade, tomado pelo autor de *O cão sem plumas*, em uma carta, como “nosso mestre”, isto é, dos brasileiros, e em outra como “um poeta meu”, do seu cânone pessoal, como Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e Vinicius de Moraes. Entretanto, poderia também ser fruto da falta de uma unificação ortográfica regulamentada. Havia o Acordo Ortográfico Luso-Brasileiro de 1945, que não foi ratificado pelo Congresso Nacional, e cujas regras Cabral desconhecia. Em conversa por e-mail com Marcos Moraes, que integra a Coordenação Editorial da Coleção Mário de Andrade, este gentilmente

informou que, nas primeiras edições que realizaram da correspondência de Mário de Andrade, preservaram o “si”, o “quasi”, entre outros. Depois, percebendo tratar-se não de idiossincrasia do autor, mas de uso cambiante da época, padronizaram esses termos. A partir dessa argumentação, optamos por atualizar o termo e explicar a decisão na introdução devido ao uso recorrente dele.

Um segundo caso diz respeito aos “hibridismos” linguísticos do vice-cônsul do Brasil em Barcelona, em que ele escreve uma palavra fundindo termos das duas línguas e incorrendo em desvio da ortografia padrão. Atualizamos os termos conforme a norma padrão do Português ou do Espanhol, mas registramos em nota de acompanhamento o termo original por entendermos que esses “erros ortográficos” refletem um homem dividido entre duas línguas e duas culturas. É o caso da palavra “obcessionado”, escrita com “c” e, depois, dois “s”, grafia que parece ser fruto da fusão entre a palavra em português “obcecado” e a palavra em espanhol “obsesionado”.

Os manuscritos falam e é preciso uma convivência demorada com eles para ouvi-los e selecionar o que vale a pena dizer ao leitor sobre a materialidade deles nas páginas de um livro, que não a preserva, como é dado a ver no ensaio “A materialidade epistolar. O que nos dizem os manuscritos”, de Alain Pagès a propósito da correspondência de Émile Zola.

Há dados da materialidade cujos sentidos são mais evidentes, mas há outros mais sutis. A extensão de uma carta pode ser um dado relevante, como é o caso daquela escrita por Cabral após Serpa aceitar organizar com ele uma revista de poesia, vazada em oito laudas manuscritas. A extensão dessa missiva materializa a empolgação do poeta brasileiro, que havia muito vinha tentando editar uma revista literária, ao encontrar um parceiro e finalmente poder dar forma ao seu projeto.

As rasuras recorrentes em algumas cartas de Cabral e os manuscritos limpos de Serpa indicam contextos de escrita a serem destacados. Nas cartas de Cabral, escritas no Consulado de Barcelona na urgência de terminar para não “perder o correio”, no tempo roubado ao trabalho ou no afã de expressar uma ideia que vai se construindo com a escrita, aparecem frequentemente rasuras e uma letra cujo traçado evidencia a diferença entre o ritmo da mão e o do pensamento. Já as cartas de Serpa, escritas, sobretudo, aos domingos, quando o corretor de seguros, na casa do Porto ou de Leça da Palmeira, encontrava

tempo para cartear e escrever poemas, trazem uma letra caprichada, são limpas e numa caligrafia que sabe a texto passado a limpo.

O convívio mais demorado com os documentos foi nos revelando sutilezas. Numa das poucas cartas acompanhadas por seu envelope e remetida de Sevilha em 1956, cinco anos após um silêncio epistolar entre os missivistas, Cabral troca um número dos três que compunham o da residência de Serpa. Na carta seguinte, Serpa, um correspondente sempre muito elegante e cordial, limita-se a escrever, embaixo do seu nome na despedida, o número correto. A próxima carta de Cabral, também acompanhada de envelope, está com o número certo.

Já encaminhando para a conclusão, não posso deixar de lembrar o trabalho hercúleo de anotação, que foi iniciado antes do refinamento da transcrição e para o qual concorreram sobremaneira o conhecido texto de Colette Backer (2013) “O discurso de escolta: as notas e seus problemas (o exemplo da correspondência de Zola)”, e o trabalho em parceria com Arnaldo. O estabelecimento do que é digno de nota e, posteriormente, a pesquisa realizada para a composição de cada uma delas talvez tenha consumido a maior parte do tempo dedicado à organização da correspondência João Cabral e Alberto de Serpa. Limite-me às notas sobre personalidades, mormente poetas, do Brasil, de Portugal e da Espanha. Como as cartas sairão no Brasil, considerando o espaço limitado, na maior parte das universidades, ao ensino da literatura ibérica, não hesitamos em relação às notas sobre personalidades de Portugal e Espanha. Mas, no caso de personalidades brasileiras, não era o caso de escrever uma nota informativa básica sobre poetas antológicos, como Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e Vinicius de Moraes. Optamos nesses casos e ainda em vários outros, por explicar, sempre que possível, relações dos missivistas com os poetas nomeados e, se possível, com o contexto das cartas. Optamos também, já com o livro de cartas organizado e pronto para ir à Editora, por contar, conforme proposição inicial do Arnaldo, a maior parte das notas remissivas, cuja inserção não é difícil, mas demanda um tempo considerável e alterações constantes a cada inserção ou supressão de uma nota. A opção deu-se porque elas pareciam saturar as anotações. Nesse sentido, foi decisiva uma conversa por e-mail com Marcos Moraes, segundo o qual “Correspondência é como um romance: o leitor vai construindo a teia de relações. Não preciso dizer a ele o tempo todo quem é tal personagem,

nem retomar eventos. A economia interna do romance (e da edição de cartas) não suporta transbordamentos.” Aproveito a oportunidade para registrar meus agradecimentos ao Marcos Moraes, que sempre me atendeu com gentileza e presteza todas as vezes que a ele recorri por correio eletrônico e cujas respostas (assim como suas publicações) foram verdadeiras aulas.

Termino esta breve nota sobre a “cozinha” da longa organização da *Correspondência João Cabral e Alberto de Serpa* lembrando que o trabalho de edição de cartas, ainda que sempre mais encorajador quando feito em parceria, exige um conhecimento amplo, diversas habilidades e metodologia, é mesmo um trabalho sem fim. É preciso estabelecer um prazo para publicá-las em livro, não apenas para que sejam disponibilizadas a outros leitores aos quais sejam úteis, mas também para os organizadores não passarmos a vida toda a organizá-las, revê-las e anotá-las. Nem que seja para retomá-las posteriormente.

Referências

- BECKER, C. *Patrimônio e memória*. v. 9, n. 1. São Paulo, Unesp, jan.-jun. de 2013, pp. 144-156.
- CATÁLOGO da coleção de manuscritos reunidos pelo poeta Alberto de Serpa. Elaborado pelo livreiro-alfarrabista Manuel Ferreira. Porto: Imprensa Portuguesa, 1988.
- DIAZ, J. L. “Qual genética para as correspondências?”. Trad. Cláudio Hiro com a colaboração de Maria Sílvia Ianni Barsolini. *Manuscrita*, n. 15, 2007, pp. 119-161.
- FIUZA, S.; SARIVA, A. *Correspondência João Cabral e Alberto de Serpa*. Cotial, SP: Ateliê Editorial (no prelo, com publicação prevista para 2022).
- GALVÃO, W. N. A margem da carta. *Manuscrita*, n. 7, 1998, pp. 47-54.
- MELO NETO, J. C. (Introdução e tradução). “Quinze poetas catalães”. *Revista brasileira de poesia*, ano 2, v. 1, n. 4, fev. 1949a, pp. 29-43 e pp. 65-67.
- MELO NETO, J. C. [Correspondência] “Destinatário: Lauro Scorel”. Barcelona, 11 de outubro de 1949b (Arquivo Literário de João Cabral de Melo Neto. Fundação Casa de Rui Barbosa).

- MORAES, M. A. (organização, introdução e notas). 2.ed. *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. São Paulo: EDUSP, IEB, 2001.
- MORAES, M. A. Epistolografia e crítica genética. *Ciência e Cultura* (SBPC), v. 1, 2007a, pp. 30-32.
- MORAES, M. A. *A epistolografia de Mário de Andrade*. São Paulo: EDUSP, FAPESP, 2007b.
- MORAES, M. A. Edição da “Correspondência Reunida” de Mário de Andrade: histórico e alguns pressupostos. *Patrimônio e Memória*, v. 4, 2009, pp. 1-14.
- PAGÈS, A. A materialidade epistolar. O que nos dizem os manuscritos. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 67, ago. 2017, pp. 106-123.
- SERPA, A.; MELO NETO, J. C. *O cavalo de todas as cores*. Barcelona, n. 1, Jan. [fev.] 1950.
- SÜSSEKIND, F. (Organização, apresentação e notas). *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.
- WHITTEMORE, R. *Pequenas revistas*. São Paulo: Martins, 1965.

**Literatura e testemunho:
teorias, limites, exemplos**

**Diário do Hospício:
onde o testemunho e a literatura se encontram**

Thais da Silva César (UERJ)¹

Motivado pela ascensão da interioridade psicológica e do tempo marcado pelo relógio, o XIX foi o século dos diários. Dentro das casas burguesas, seus autores recorriam a uma introspecção recém-descoberta; sujeitos modernos que, ao elaborarem um “eu” no papel, tentavam entender as turbulências que transformavam o mundo, modernizavam as cidades e alteravam de modo drástico a sensibilidade e os modos de percepção dos seus habitantes.

Por motivos bem menos nobres, o século XX foi o dos testemunhos. Marcado por duas guerras mundiais, genocídios e milhões de mortos, foi pelo relato de sobreviventes da Segunda Guerra Mundial, mais especificamente da chamada “literatura do Holocausto” que adveio a noção fundadora de testemunho, onde a vontade de resistir e a necessidade de narrar cresceram de modo proporcional à hostilidade do mundo. Na América Latina, o termo “literatura de testemunho” ganhou força somente a partir de 1960, com o surgimento de narrativas dos sobreviventes das violentas condições dos regimes totalitários e dos períodos ditatoriais.

Enquanto ao diário interessa a insignificância (BLANCHOT, 2005, p. 273), ao testemunho interessa a própria significância, pois ele se caracteriza por uma excepcionalidade que exige ser relatada (SELIGMANN-SILVA apud GINZBURG, 2008, p.64). Entre o século XIX, marcado pelos diários, e o XX, marcado pelos testemunhos, *Diário do Hospício* traz a peculiaridade de conjugar ambos: escrito no início do século XX, a obra é a narrativa de um testemunho através do diário, em que o extraordinário é narrado pelo meio que geralmente serve ao ordinário. A obra foi publicada a partir das anotações feitas por Lima Barreto no período em que esteve internado por delírios alcoólicos no Hospital Nacional dos Alienados, de 25 de dezembro de 1919 a 02 de fevereiro de 1920.

Se o diário deve respeitar o calendário (BLANCHOT, 2005, p. 270), aquele que testemunha tem diante de si uma missão peculiar que,

1. Mestranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada na UERJ.

por natureza, já nasce falida: transpor para a linguagem - esse instrumento nosso de cada dia que generaliza para nos possibilitar a convivência - uma experiência única e extraordinária. Como tradutor, ele se submete ao desafio impossível de transferir um evento inenarrável para uma língua que generaliza e compromete a singularidade do ocorrido (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 69). Nascido como desafio impossível, é a sua dialogicidade, que motiva quem testemunha a buscar estratégias narrativas para lidar, ainda que parcialmente, com o excepcional e inenarrável daquilo que se pretende dizer.

Se o hospício é uma engrenagem que fragmenta cada vez mais uma subjetividade por si só não coesa, diário e testemunho se tornam aliados do autor. O diário - por sua natureza fragmentada, repetitiva e lacunar (LEJEUNE, 2008, p. 286) - se mostra capaz de acolher e transpor esses fragmentos de subjetividade em sua própria fragmentação; suas repetições e lacunas se coadunam na narrativa incompleta e inconstante do testemunho. Se a tradução da experiência extraordinária não pode ser feita, sequer assimilada, de modo pleno, as características do diário funcionam como traços indicativos dessas lacunas e ausências, e mesmo a ruminação alucinatória do diarista serve como uma tentativa de tornar possível o entendimento ou superação do narrado por meio do testemunho. Esse entendimento parcial, jamais integral, não serve como empecilho suficiente a que se tente buscá-lo. A justificativa para isso é que o testemunho traz inerente a dialogicidade, pela qual aquele que testemunha, ao se ver sitiado numa experiência extraordinária só acessível a ele, espera ser resgatado pela escuta do outro. Assim, se o diarista se contenta em escrever para “si mesmo”; aquele que testemunha, segundo Seligmann-Silva (2008, p.66), busca na escuta de um outro o resgate do sítio de sua outridade, como se, através da narração, fosse construída uma ponte redentora. É a dialogicidade que o motiva a buscar artifícios para lidar, ainda que parcialmente, com o excepcional daquilo que se pretende dizer. É também a busca dessa dialogicidade que autoriza aquele que testemunha a convocar a imaginação como aliada na transposição de uma literalidade que resiste à representação para um simbólico que não se cansa de tentar representar.

Diário do Hospício parece trazer a dialogicidade por meio da premissa de narrar contida em seu processo de escritura, em que o autor recorreu a tiras improvisadas e papel reutilizado. Internado num local em que não havia condições que lhe facilitassem o diálogo

com o outro – seja esse outro interno, médico, enfermeiro ou guarda – sequer que lhe facilitassem a escrita, a necessidade de narrar como forma de ser resgatado daquela experiência – de se ver lúcido em um hospício – pela escuta/leitura do leitor parece ter motivado o autor a encontrar um meio para registrar suas observações. O resultado dessa busca foi uma escritura em setenta e nove tiras de papel de baixa qualidade, ora pautado, ora sem linha alguma, rascunhadas tanto na frente como no verso, muitas vezes a lápis, em que a precariedade do processo já traz inerente tal dialogicidade, pois o autor, mesmo em condições adversas que dificultavam o registro das anotações, motivado pela necessidade e urgência de narrar, encontrou um meio para fazê-lo.

Além disso, na obra, o tempo da narração é coincidente com o tempo da experiência do sujeito, o que dialoga com o registro em primeira pessoa que, para Salgueiro (2012, p.292), é uma característica presente em muitos testemunhos, reforçando seu teor referencial, seja quando torna o dia da internação o mesmo para o narrador da obra e para o sujeito Lima (que foi internado nessa data) em “Estou no Hospício ou, melhor, em várias dependências dele, desde o dia 25 do mês passado” (BARRETO, 2017, p. 34); seja quando o narrador se refere à primeira vez em que esteve naquele hospício, o que se coaduna com a primeira internação do sujeito Lima naquele mesmo lugar em “Da outra vez que lá estive me deram essa peça do vestuário que me é hoje indispensável. Desta vez, não” (BARRETO, 2017, p. 34).

Enquanto a Avenida Central com seu caráter suntuoso, como eixo fundamental do projeto de reurbanização carioca, introduzia na capital a atmosfera cosmopolita ansiada pela nova sociedade republicana e oferecia um cenário para o seu desfile ostensivo; enquanto as ruas da *Belle Époque* carioca do início do século XX, inspiradas no planejamento dos bulevares parisienses e no projeto do barão de Haussmann, respiravam progresso; o hospício encobria pobres, pretos, mulheres, imigrantes, alcoólatras, doentes ou qualquer outro que perturbasse a aparente ordem social. Ali jaziam os excluídos do projeto de nação, que a capital da Primeira República sintetizava no modo como, amparada pela ciência e pelo progresso, modernizava as ruas e delas excluía a sua pungência. Despojando-as de sua heterogeneidade, tentava-se criar uma espécie de versão cenográfica da cidade; privando o diferente do direito de ocupá-las e varrendo-o para o hospício, com o respaldo da ciência e da polícia. Uma

característica presente em vários testemunhos é o vínculo estreito com a história (SALGUEIRO, 2012, p.293) e, em sua narrativa, o narrador já observa a arbitrariedade da polícia em “Quando me vem semelhante reflexão, eu não posso deixar de censurar a simplicidade dos meus parentes, que me atiraram aqui, e a ilegalidade da polícia que os ajudou” (BARRETO, 2017, p. 71) e em “Não me incomodo muito com o Hospício, mas o que me aborrece é essa intromissão da polícia na minha vida” (BARRETO, 2017, p. 34). Ele parece intuir que a função do hospício era muito mais excluir do que tratar, local onde jaziam os despojos da faxina urbana feita nas ruas da capital da Primeira República, como na passagem abaixo.

Sem fazer monopólio, os loucos são da proveniência mais diversa, originando-se em geral das camadas mais pobres da nossa gente pobre. São de imigrantes italianos, portugueses e outros mais exóticos, são os negros, roceiros, que teimam em dormir pelos desvãos das janelas sobre uma esteira esmolambada e uma manta sórdida; são copeiros, cocheiros, moços de cavalaria, trabalhadores braçais. No meio disto, muitos com educação, mas que a falta de recursos e proteção atira naquela geena social. (BARRETO, 2017, p. 38)

Levado ao hospício, como tantos outros, também pelas mãos da polícia, alcoólatra, negro e pobre, numa época em que essas características eram tidas como sinal de degenerescência e causas da loucura pelos discursos eugenistas e teorias raciais em que se baseava a ciência da época, Lima Barreto também era escritor. Calado pelo hospício, internado de forma arbitrária, sua voz de autor lhe outorga uma voz negada a outros internos. Se no hospício era o médico quem examinava e exercia seu poder, em *Diário do Hospício*, é o interno-narrador quem examina o médico, a sociedade, os internos e a própria ciência. Ainda que como interno não tivesse voz e, muitas vezes, sequer direito a um tratamento respeitoso por parte dos médicos, guardas e enfermeiros, conforme em “Os guardas em geral, principalmente os do Pavilhão e da seção dos pobres, têm os loucos na conta de sujeitos sem nenhum direito a um tratamento respeitoso, seres inferiores, com os quais eles podem tratar e fazer o que quiserem” (BARRETO, 2017, p. 66); como autor, conseguiu fazer reverberar uma voz, que era autoral e particular, a tantos internos na mesma condição que não podiam fazê-lo, dotando a narrativa do caráter ético tão importante em testemunhos. Segundo Seligmann-Silva

(2010, p. 6), o testemunho pode ser considerado “como o vértice entre a história e a memória, entre os ‘fatos’ e as narrativas [...]”. A ele é possível “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1987, p. 225), ao construir uma narrativa que diverge do discurso generalizante e desconstrói a história oficial; motivo pelo qual *Diário do Hospício* adquire força política e cumpre um papel ético.

Se a fragmentação do diário dialoga diretamente com uma subjetividade que a engrenagem psiquiátrica tentava cada vez mais fragmentar; a sua marcação temporal é o que vai possibilitar ao narrador um tempo diferente do tempo do hospício. Uma vez que, para Salgueiro (2012, p. 292), a vontade de resistência é uma característica presente em muitos testemunhos, a datação funciona como resistência, seja ao tempo imposto e docilizado do hospício, ao alcoolismo cujos delírios foram causa da internação, ou mesmo à possibilidade aventada pelo narrador de contágio pela loucura alheia. Num lugar em que o tempo parecia não passar, a referência temporal do diário fornece a garantia de sua passagem e o desafio de resistir a mais um dia.

Para Blanchot (2005, p. 270), o diário “deve respeitar o calendário. Esse é o pacto que ele assina” e, segundo Lejeune (2008, p. 296), ele “começa quando os vestígios em série querem apreender o tempo em pleno movimento, mais do que fixá-lo em um acontecimento fonte”. Apreender o tempo em pleno movimento parece útil num lugar em que o tempo sequer parece existir. Local em que a disciplina era essencial para tornar os “corpos dóceis”, desde a entrega arbitrária do interno pela polícia, passando pelo ritual de entrada, pela autoridade dos médicos, enfermeiros e guardas, e pelos horários marcados das refeições, em que o sujeito tinha sua subjetividade sequestrada, o hospício, além de docilizar os corpos, tornava dócil também o tempo. Tempo que parecia não passar, o tempo do hospício é exemplificado em algumas passagens, como em “Hoje é segunda-feira. Passei-a mais entediado do que nunca. Li o Plutarco, mas não tive ânimo de acabar com a leitura da vida de Pelópidas” (BARRETO, 2017, p. 70), ou ainda “O dia é de tédio e eu procuro meios e modos de fugir dele, de voltar-me para mim mesmo e examinar-me. Não posso e souro” (BARRETO, 2017, p. 77); era mesmo um tempo em que se vivia a aguardar a hora das refeições, que acabavam por fazer as vezes também de marcações temporais.

Vive-se aqui pensando na hora das refeições. Acaba-se o café, logo se anseia pelo almoço; mal se sai deste, cogita-se imediatamente no café com pão; à uma hora, volta-se e, no mesmo instante, se nos apresenta a imagem do jantar às quatro horas. Daí até dormir, são as horas piores de passar. (BARRETO, 2017, p. 102)

Tal como um prisioneiro riscando do calendário cada dia que passa na prisão para aguardar a liberdade, e como forma de referenciar-se no tempo, o narrador se aferra à data. No hospício que dociliza os corpos e o tempo, é o tempo do diário que faz o tempo passar, referência explicitada nas passagens “Passei a noite de 25 no Pavilhão, dormindo muito bem, pois a de 24 tinha passado em claro, errando pelos subúrbios, em pleno delírio” (BARRETO, 2017, p. 35) e “Eu entrei na Seção Calmeil, seção dos pensionistas, na segunda feira, 29 de dezembro” (BARRETO, 2017, p. 43).

Segundo Seligmann-Silva (2000, p. 85-92), a literalidade das recordações que compõem uma experiência extraordinária é marcada por um excesso de realidade capaz de beirar o insuportável. Justamente essa literalidade, capaz de tocar o insuportável e que resiste à representação, deve convocar a imaginação para mediar a transposição para o simbólico do que escapa ao conceito, pois o que transcende a verossimilhança e não pode ser apresentado ou representado diretamente exige uma reformulação artística através de imagens, comparações e outros artifícios (SELIGMANN-SILVA, 2016, p. 380). Isso porque, a singularidade do testemunho desafia a linguagem, esse constructo de generalidades feito de universais, corroendo sua relação com o próprio simbólico (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 72).

Embora o narrador de *Diário do Hospício* se utilize de ironia, metáfora e humor, esses recursos são insuficientes àquele que é leitor e escritor, e tem o olhar sempre mediado pelas suas leituras e pela literatura. Por esse motivo, se o testemunho já nasce sob o signo do extraordinário, esse testemunho é por si só mais extraordinário ainda, pois nele a literatura irrompe – talvez mesmo como a verdadeira protagonista da obra – e se torna ela própria, além de uma facilitadora da narração, a sua própria mediadora, com a disponibilização do simbólico necessário através de estratégias narrativas e literárias. A dialogicidade do testemunho transforma esse narrador num incansável caçador de recursos de linguagem e estratégias narrativas. Ao ser acionada pela dialogicidade para transpor esse testemunho, tudo o que a imaginação encontra só pode verter leitura e literatura.

Porém, ao recorrer a elas, a obra põe em risco a própria referencialidade externa que sustenta o testemunho. Entre a imaginação e a referencialidade externa, está uma obra que conjuga os recursos narrativos do escritor e a experiência do interno, e que tem o olhar do narrador sempre mediado pela literatura.

Já no espaço físico do hospício, a sua atenção logo se volta para a biblioteca, cuja localização e a possibilidade de ter acesso a ela são fatores decisivos para a sua preferência pela Seção Calmeil.

Pois o meu Dias, apesar dos gritos, dos gestos de mando, é um homem talhado para pastorear doidos, tanto ele como Sant'Ana, cuja seção é mais trabalhosa, mas que eu deixei, não porque ele não me tratasse bem, o que ele me fez espontaneamente, mas para ter às ordens a biblioteca da Seção Calmeil, que eu descreverei devagar. (BARRETO, 2017, p. 44)

Além disso, é frequente que a movimentação desse narrador se dê em função desse espaço guardião da literatura, como em “Resolvi deixar de frequentar a biblioteca” [...] (BARRETO, 2017, p. 85); “Outras considerações referentes ao meu dormitório me arrastaram a abandonar os motivos por que o deixei como lugar de leitura, para voltar à biblioteca” (BARRETO, 2017, p. 90) e “Como dizia, porém, eu tive que ir para a biblioteca ler, por causa do meu companheiro de dormitório” (BARRETO, 2017, p. 91) “[...] para me livrar dele, fugi para a biblioteca” (BARRETO, 2017, p. 92). Não bastasse ter o deslocamento do próprio corpo vinculado ao espaço da biblioteca, ainda há uma preocupação com a mudança ocorrida na localização desse espaço e com os livros que a compõem. Através disso, ele trata uma genealogia literária por meio dos livros que faltam, conforme as passagens abaixo.

Logo ao entrar na seção, no meado do dia da segunda-feira, notei que a biblioteca tinha mudado de lugar. Mudei a roupa, pois meu irmão me apareceu com outra de casa. Esperei o Dias, que me marcasse o dormitório, e sentei-me na biblioteca. Estava completamente desfalcada! Não havia mais o Vapereau, *Dicionário das literaturas*; dois romances de Dostoiévski, creio que *Les Possédés*, *Les Humiliés et offensés*; um livro de Melo Moraes, *Festas e Tradições Populares do Brasil*. O estudo sobre Colbert estava desfalcado do primeiro volume; a *História de Portugal*, de Rebelo da Silva, também, e assim por diante. Havia, porém, em duplicado, a famosa Biblioteca internacional de obras célebres. (BARRETO, 2017, p. 45, grifo do autor)

O Hospício tem uma biblioteca; antigamente, isto é, há cinco anos, quando aqui estive, estava nos fundos da seção, em uma pequena sala. Tinha uma porção de livros, até um Dostoievski lá havia e um excelente *Dicionário das Literaturas*, de Vapereau, que eu lia com muito agrado; atualmente, porém, conquanto tenha pequenas mesas, meia dúzia, próprias para ler e tomar notas, duas cadeiras de balanço e duas espécies de divãs (estas últimas peças já existem), não possui mais a mesma quantidade de livros, e a frequência é dos delirantes, que lá vão dar pasto a seu delírio, berros, gritos, fazer bulha com as cadeiras sobre o assoalho, não permitindo nenhuma leitura. (BARRETO, 2017, p. 83, grifo do autor)

A construção da literatura como um destino do qual é impossível fugir funciona como modo de legitimar o merecimento do narrador em ocupar um lugar entre os grandes escritores e, para tanto, evoca-se uma linhagem literária que aciona outros discursos e define uma trajetória na sombra de lendas criadoras anteriores, como, por exemplo, Cervantes, Dostoiévski e Dante.

Da outra vez, fui para a casa-forte e ele me fez baldear a varanda, lavar o banheiro, onde me deu um excelente banho de ducha de chicote. Todos nós estávamos nus, as portas abertas, e eu tive muito pudor. Eu me lembrei do banho de vapor de Dostoiévski, na *Casa dos Mortos*. Quando baldeei, chorei; mas lembrei de Cervantes, do próprio Dostoiévski, que pior deviam ter sofrido em Argel e na Sibéria. (BARRETO, 2017, p. 36, grifo do autor)

Eu passo e perpasso por eles como um ser vivente entre sombras – mas que sombras, que espíritos?! As que cercavam Dante tinham em comum o *stock* de ideias indispensável para compreendê-lo; estas não têm mais um para me compreender, parecendo que têm um outro diferente, se tiverem algum (BARRETO, 2017, p. 84, grifo do autor).

Se a produção literária tende a produzir marcas linguísticas que refletem o pertencimento à literatura, a determinados gêneros literários ou posicionamentos; ao evocar escritores do cânone, o narrador marca o seu pertencimento a uma determinada linhagem, cujo modo de vida e obras, segundo Maingueneau (2018, p. 96), legitimam a própria enunciação, numa configuração espiritual que associa determinados nomes a sua reivindicação estética, que lhe permitem alcançar um panteão. Para tal configuração, o narrador evoca ainda imagens literárias já consagradas, como “geena social” ou “bolgia do inferno”, como em “No meio disto, muitos com educação, mas que a

falta de recursos e proteção atira naquela geena social” (BARRETO, 2017, p. 38) e “Paro aqui, pois me canso; mas não posso deixar de consignar a singular mania que têm os doidos, principalmente os de baixa extração, de andarem nus. Na Pinel, dez por cento assim viviam, num pátio que era uma *bolgia* do Inferno. Por que será?” (BARRETO, 2017, p. 41, grifo do autor). Além disso, evoca suas leituras por meio do nome das obras ou seus autores, conforme em “[...], mas, de todos os livros, o que mais amei e durante muito tempo fez o ideal da minha vida foram as *Vinte mil léguas submarinas*” (BARRETO, 2017, p. 84, grifo do autor), bem como nas passagens abaixo.

Li o Plutarco, mas não tive ânimo de acabar com a leitura da vida de Pelópidas. Mais ou menos, releio esta célebre obra, porque aos dezoito anos fiz uma leitura dela apressada e salteada. Não tem o mesmo sabor, a que faço agora, como tinha de delícia a primeira. Observo que Plutarco põe muito a intervenção dos deuses nas proezas felizes dos seus heróis; há relações de predicações ingênuas que, apesar de tudo, nos fazem rir, mesmo a mim que sou supersticioso. (BARRETO, 2017, p. 70)

Dizia Catão, segundo Plutarco, que os sábios tiram mais ensinamentos dos loucos que estes deles, porque os sábios evitam os erros nos quais caem os loucos, enquanto estes últimos não imitam os bons exemplos daqueles. Plutarco, página 178. 2v. (BARRETO, 2017, p. 100)

Sejam os precursores Jules Verne ou Plutarco, ao selecioná-los, o narrador circunscreve a sua literatura numa espécie de confraria ou comunidade literária, em que a leitura da tradição acionada também é ressignificada. Como membro dessa comunidade, o narrador se posiciona como escritor conforme passagem abaixo.

“O aparecimento do meu primeiro livro não me deu grande satisfação. Esperava que o atacassem, que me descompusessem e eu, por isso, tendo o dever de revidar, cobraria novas forças; mas tal não se deu; calaram-se uns e os que dele trataram o elogiaram”. (BARRETO, 2017, p. 50)

Ombreando-se a grandes escritores do cânone, também as reflexões sobre a sua vida são mediadas pela literatura em “Sonhei Spinoza, mas não tive força para realizar a vida dele; sonhei Dostoiévski, mas me faltou a sua névoa” (BARRETO, 2017, p. 77) e “Delineava obras e não as realizava. Minha capacidade inventiva e criadora, a minha

instrução técnica e a minha pretensão eram insuficientes para fabricar um *Náutilus*, e eu bebia cachaça” (BARRETO, 2017, p. 84, grifo do autor). Ao se referir a personalidades históricas em “Abélard: Viveu infeliz e morreu humilhado, mas teve a glória e foi amado” (BARRETO, 2017, p. 95), torna-se evidente a comparação entre ele e Abelardo.

Além disso, mesmo memórias pessoais são mediadas pela literatura, conforme passagem abaixo, em que o modo como sua literatura começou se confunde com recordações em que está presente o seu pai.

A minha literatura começou por *Jules Verne*, cuja obra li toda. Aos sábados, quando saía do internato, meu pai me dava uma obra dele, comprando no Daniel Corazzi, na Rua da Quitanda. Custavam mil-réis o volume, e os lia, no domingo todo, com afã e prazer inocente. Fez-me sonhar e desejar saber e deixou-me na alma não sei que vontade de andar, de correr aventuras, que até hoje não morreu, no meu sedentarismo forçado na minha cidade natal. O mar e *Jules Verne* me enchiam de melancolia e de sonho. (BARRETO, 2017, p. 84, grifo nosso)

Se tal como a raça e a pobreza, a bebida que o levou ao hospício era tida como sinal de degenerescência e causa da loucura, é também a leitura e a literatura que perpassam as reflexões do narrador sobre a origem do seu vício e da loucura, seja ao se referir ao livro “O Crime e a Loucura”, de Maudsley, logo na primeira passagem; seja ao aventar, por alguns instantes, a possibilidade de a causa ser o amor, evocando a imagem de Heloísa; seja ao defender a possibilidade de contágio da loucura, contrapondo-a à imitação presente nas rodas literárias.

A obra me impressionou muito e de há muito premedito repetir-lhe a leitura. Saído dela, escrevi um decálogo para o governo da minha vida; entre os seus artigos havia o mandamento de não beber alcoólicos, coisa aconselhada por Maudsley, para evitar a loucura. (BARRETO, 2017, p. 49)

Eu me indago, de mim para mim, se, por acaso, não é amor que me corrói. Mas vejo bem que não. Passei a idade de tê-lo, fugindo dele, para que ele não me criasse sofrimento e não prejudicasse a minha ambição de glória. A própria Heloísa achava-o nocivo nos homens de pensamento; é verdade que ela também achava o seu Abelardo virtuoso. (BARRETO, 2017, p. 68)

Com espírito normal, nós imitamos, temos sempre modelos. Citam-se nas rodas literárias desses tipos que imitam em tudo Artur

Azevedo e Joaquim Nabuco, este mesmo já imitava não sei que parlamentar inglês, que ele conheceu em Londres, na sua primeira mocidade. (BARRETO, 2017, p. 72)

Se o narrador utiliza o verbo “sorver” para se referir à cachaça em “Entre um e outro arremesso, prorrompia em descomposturas à diretoria e sorvia goles de cachaça, que levava num vidro de medicamentos” (BARRETO, 2017, p. 80), é curioso que também o utilize para se referir aos livros em “Resolvi fazê-lo no dormitório e durante muito tempo sorvi sossegadamente o meu Plutarco” (BARRETO, 2017, p.85). Sorvendo a literatura, ele também lê as pessoas quando, ao se referir a sua mulher, escreve “Li-a e não a compreendi...” (BARRETO, 2017, p. 68). Se a escolha do verbo “sorver” parece equiparar cachaça e literatura, a escolha do verbo “ler” marca um posicionamento particular que transforma a literatura no modo de viver do narrador, já que ela serve como base até mesmo para julgar se um homem é ou não honesto em “O riso é antipático. Dostoiévski diz que se o riso de um desconhecido é agradável, ele é homem honesto. O do V. O. é desagradável, soa como um chocalho de coco ou cabaça” (BARRETO, 2017, p. 108).

Além de ser cachaça, a literatura também é liberdade em “Aborrece-me este Hospício; eu sou bem tratado; mas me falta ar, luz, liberdade. Não tenho meus livros à mão [...]” (BARRETO, 2017, p. 77); ou, mesmo, prisão em “Contudo, eu queria viver isolado, fora dessa paixão pela literatura, pelo estudo. Creio que ela me faz mal e lastimo não ter outra forma de talento em que minha inteligência pudesse trabalhar [...]” (BARRETO, 2017, p. 78). Liberdade e prisão são duas faces dessa mesma literatura construída como destino inevitável em *Diário do Hospício*, obra em que se costuram memórias sobre a sociedade e o hospício, e reflexões sobre a loucura e o cientificismo; tudo isso sempre mediado pela leitura e pela literatura.

Em meio a tantos outros internos, é interessante que alguns dos principais aborrecimentos do narrador estejam relacionados à literatura, seja quando lhe são prejudicadas as condições de leitura por um interno em “Todas essas coisas não me incomodariam se não se julgasse no seu direito de estar a abrir e a fechar a janela, desde que lhe dê na telha sair dela ou de ler, para deitar-se ou ir a qualquer parte. Muda-me a luz e incomoda-me na leitura” (BARRETO, 2017, p. 86); seja quando lhes são prejudicadas as condições de escrita, conforme passagem abaixo.

Ele está muito mais bem instalado do que eu. Tem um quarto com um só companheiro, uma mesa para o seu uso, com uma gaveta e chave, onde pode escrever à vontade. Eu, se quero escrever, tenho que ir pedir para fazê-lo no gabinete do médico, que isso me facilitou. Para mim, ele tem fortes recomendações políticas e outras poderosas que fazem ter ele essas regalias excepcionais. (BARRETO, 2017, p. 62)

Outro aborrecimento se refere ao roubo de um livro e, se o narrador não demonstra raiva ou mágoa ao escrever, num tempo em que o chapéu era tão importante, que havia ficado sem ele e tido quantias vultuosas roubadas em “Outras muitas me aconteceram, mas são banais a todos os bebedores. Dormi em capinzais, fiquei sem chapéu, roubaram-me mais de uma vez quantias vultuosas” (BARRETO, 2017, p. 52); a mesma serenidade não ocorre quando desaparece o seu livro, episódio com princípio, meio e fim evocado na narrativa como forma de ressaltar seu aborrecimento como em “Hoje, 26-1-20, desapareceu-me um livro que me fora oferecido, dentre os três que ali tinha” (BARRETO, 2017, p. 105); “Sempre antipatizei com ele — Deus não me castigue! — e depois que desapareceu, de debaixo do colchão, um livro, mais o fiquei aborrecendo [...]” (BARRETO, 2017, p. 87); para ter desfecho numa das anotações do último capítulo em “Descobri quem me furtou o livro. Foi o Gato a quem tratei bem e nunca lhe atirei chufas” (BARRETO, 2017, p. 111). Torna-se evidente o estabelecimento de uma hierarquia em que o roubo de um livro é mais grave do que o sumiço do seu chapéu e o roubo de quantia vultuosas.

Além disso, o modo como ele enxerga os internos frequentemente passa pela leitura e pela literatura e há uma profusão de exemplos. Estando num hospício, é curiosa a sua preocupação com a postura literária do interno. Em diversas situações, verifica-se essa obsessão, como, por exemplo, quando se observa que determinado interno gosta de ler em “Não se pode compreender este homem assassino; é polido, culto, gosta de leitura e de conversar coisas superiores” (BARRETO, 2017, p. 73); “Condenou-se ao silêncio. Gosto pela leitura. Vive nos vãos das janelas. Uma sesta, com outros que têm a mesma mania” (BARRETO, 2017, p. 101); “Dorme com uma venda nos olhos e tem ao lado um verdadeiro guarda-comidas. Mania literária” (BARRETO, 2017, p. 96); ou na passagem abaixo.

Um é um tipo acaboclado, com um *cavaignac* crespo, denunciando sangue africano, que vive embrulhado em trapos, com dois alforjes pendurados à direita e à esquerda, sequioso de leitura, a ponto de ler qualquer fragmento de papel impresso que encontre. Não chega aos extremos de um português, que vive dia e noite nas proximidades das latrinas, senão nelas, e que não trepida em retirar os fragmentos de jornais emporcalhados, para ler anúncios e outras coisas sem interesse, mas sempre delirando. (BARRETO, 2017, p. 64)

Todavia, por diversas vezes esse interesse pelo perfil literário dos internos se dá de modo mais específico, citando o nome das obras que eles tinham ou liam como em “Esquecia de dizer que ele lê um volume do *Dicionário ilustrado*, do Pinheiro Chagas, ou, senão, jornais velhos, que arrepanha aqui ou ali” (BARRETO, 2017, p. 86, grifo do autor); “O F. P... tinha no quarto também um estudo sobre moléstias crônicas, em francês” (BARRETO, 2017, p. 100); “A mania do F. P... pelos jornais que ele não lê. A razão. Os livros também. Um livro de matemática em alemão” (BARRETO, 2017, p. 105). Mesmo para se referir ao servente do laboratório, o narrador faz uso dos livros científicos em “O servente do laboratório. A sua pretensão. O avental que, no interior dos hospitais, se confunde com a tal esmeralda simbólica. Livros científicos. Meios de cultura. Não sabia francês” (BARRETO, 2017, p. 103). Sua própria ojeriza em ver a literatura na boca dos internos em “A minha ojeriza por aqueles meus companheiros que se animam a falar de coisas de letras e etc. O J. P., que se animava a discutir comigo Zola e falar sobre edições, datas etc.” (BARRETO, 2017, p. 94) parece confirmar o lugar quase divino atribuído a ela pelo narrador ao escrever “Ah! A Literatura ou me mata ou me dá o que eu peço dela” (BARRETO, 2017, p. 36).

Perseguir a dialogicidade do testemunho através dessa literatura condiz a quem atribuiu a ela uma coincidência com a própria vida. Somados, o olhar do interno e o olhar do escritor enxergam o mundo mediado pela literatura e fazem a narração transcender ser forma de resistir para se tornar uma forma de existir, tornando *Diário do Hospício* uma obra onde o testemunho e a literatura se encontram.

Referências

- BARRETO, L. *Diário do Hospício; Cemitério dos vivos*, São Paulo, Companhia das Letras, 2017.
- BLANCHOT, M. O diário íntimo e a narrativa. In: BLANCHOT, M. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 270-278.
- GINZBURG, J. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. *Conexão Letras*, Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 61-66, 2008.
- LEJEUNE, P. Diários e blogs. In: LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 255-369.
- MAINGUENEAU, D. Paratopia. In: MAINGUENEAU, D. *Discurso Literário*. Tradução Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2018, p. 87-147.
- SALGUEIRO, W. O que é literatura de testemunho (e considerações em torno de Graciliano Ramos, Alex Polari e André Du Rap). *Matraga*, Rio de Janeiro, v.19, n.31, jul/dez 2012. Disponível em: <<https://www.e-ublicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/22610>>. Acesso em: 18 de jun. 2020.
- SELIGMANN-SILVA, M; NESTROVSKI, A. (org). A História como trauma. In: SELIGMANN-SILVA, M; NESTROVSKI, A. *Catástrofe e Representação*. São Paulo: Escuta, 2000, p. 73-98.
- SELIGMANN-SILVA, M. Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psic. Clin.*, Rio de Janeiro, vol.20, n.1, 2008. Disponível em: < <https://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05.pdf> > Acesso em: 20 de jul. 2020.
- SELIGMANN-SILVA, M. O local do testemunho. *Tempo e Argumento Revista do programa de Pós-Graduação em História*. Florianópolis, v.2, n.1, p. 3-20, jan./jun.2010. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/1894/1532>> Acesso em: 20 de jul. 2020.
- SELIGMANN-SILVA, M. (org). O testemunho: entre a ficção e o “real”. In: SELIGMANN-SILVA, M. *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Editora Unicamp, 2016.

**Das sombras ao sol: uma análise comparativa de
Formas de Volver a Casa (2017) de Alejandro Zambra
e Hija de Revolucionarios (2018) de Laurence Debray**

Diego Cardoso Perez (UFRJ)¹

Personagens secundários

“Después de veinte años, dos amigos de infancia se reencuentran por azar y se enamoran. Pero no somos amigos. Y no hay amor, en realidad. Dormimos juntos (...) Pero no es amor lo que nos une. O es amor, pero amor al recuerdo” (ZAMBRA, 2017, p. 122). É dessa forma que o narrador-protagonista de *Formas de volver a casa* (2017), romance do escritor chileno Alejandro Zambra, resume o enredo de sua narrativa. E completa: “Nos une el deseo de recuperar las escenas de los personajes secundarios. Escenas razonablemente descartadas, innecesarias, que sin embargo coleccionamos incesantemente” (ZAMBRA, 2017, p. 122).

A impressão de ser personagem secundário da própria história, neste como em tantos outros casos na literatura contemporânea do Cone Sul, parece corresponder a uma tendência geracional: nascidos sob períodos ditatoriais sangrentos, estes escritores revisitam, enquanto filhos dos “reais atores da História” – isto é, de uma geração anterior diretamente ligada tanto a repressão como a resistência política no subcontinente -, as memórias pessoais e familiares, fazendo convergir, como aponta María Teresa Johansson², “(...) experiencias y figuras de infancia en la representación de residuos dictatoriales entrelazados con un relato de carácter biográfico o con elaboraciones imaginarias del trauma inscritas en la trama familiar” (JOHANSSON, 2013, p. 230).

Assim, na Argentina com Mariana Enriquez (*Los peligros de fumar en la cama*), Fabián Casas (*Los Lemmings y otros*) e Patricio Pron (*El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*); no Uruguai com Inés

1. Graduado em Letras (UFV), Mestre em Estudos Literários (UFV) e doutorando em Letras Neolatinas (UFRJ).
2. Em seu texto “Escenarios narrativos y memoria en la literatura chilena a partir de 1973” (2013), Johansson se refere especificamente a uma geração chilena de escritores. Não obstante, como vemos, estas características são compartilhadas por escritores de todos os países do Cone Sul.

Bortagaray (*Pronto, listos, ya*) e Horacio Cavallo (*Oso de trapo*); no Brasil com Chico Buarque (*Irmão alemão*) e Julián Fuks (*A resistência*); ou no Chile com Diego Zúñiga (*Camanchaca*), Alejandra Costamagna (*Animales domésticos*), Nona Fernández (*Fuenzalida*) e do próprio Alejandro Zambra: esses escritores são hoje, como destaca Lorena Amaro Castro, uma parte dos que “(...) han hecho de los recuerdos de infancia un auténtico locus de la memoria. Se trata, en su mayoría, de relatos definidos como ficcionales, aunque con indudables elementos referenciales” (AMARO, 2014, p. 110).

“La novela es la novela de los padres” (ZAMBRA, 2017, p. 57), pensa então o narrador de *Formas*, que pensa também:

Crecimos creyendo eso, que la novela era de los padres. Maldiciéndolos, y también refugiándonos, aliviados, en esa penumbra. Mientras los adultos mataban o eran muertos, nosotros hacíamos dibujos en rincones. Mientras el país se caía a pedazos nosotros aprendíamos a hablar, a caminar a doblar las servilletas en formas de barcos, de aviones. Mientras la novela sucedía, nosotros jugábamos a escondernos, a desaparecer. (ZAMBRA, 2017, p. 57).

Silêncios

“Nada quise saber durante mucho tiempo. Me la habían ocultado; era su historia. Cuanto menos sabía, más protegida me sentía” (DEBRAY, 2018, p. 1/6)³. É dessa forma que inicia a escritora francesa Laurence Debray inicia a sua narrativa em *Hija de revolucionarios* (2018), e se indaga: “¿Para qué hurgar en el pasado? Demasiado peso para cargar con él, demasiado molesto. Tenía una infancia por vivir, una vida por construir: preferí seguir adelante. Y avancé por la vida dejando «eso» de lado, en la orilla del camino” (DEBRAY, 2018, p. 1/6).

“Isso” a que a autora se refere, isto é, o ocultamento de uma história familiar, tem sido percebido como um elemento decisivo na produção narrativa europeia desde a segunda metade do século XX. Este

3. A edição aqui referenciada é a digital em formato EPUB da casa editorial espanhola Anagrama. Este formato conta com uma paginação irregular de modo que cada sessão tem sua própria marcação de páginas independente das demais. Neste sentido, citarei o número da página (1) seguida da sua devida sessão no arquivo (neste caso, 6, considerando a sessão “Portada” como a primeira).

fenômeno se traduz no que o pesquisador Dominique Viart, ainda em 1996, denominou como “narrativa de filiação”: filhos de pais silenciados por traumas históricos - como a Grande Guerra, os campos de concentração ou o surgimento de regimes fascistas -, esses escritores parecem perder a capacidade de atingir a plenitude social ou psicológica. Frente a esse problema, esses filhos substituem a investigação literária de suas interioridades pela de seus ancestrais: “Père, mère, aïeux plus éloignés, y sont les objets d’une recherche dont sans doute l’un des enjeux ultimes est une meilleure connaissance du narrateur de lui-même à travers ceux dont il hérite” (VIART, 2009, p. 96).

Esta forma narrativa, ainda segundo Viart parece ser tão ampla (centenas, considera o pesquisador) quanto esteticamente variada: da tentativa do sublime de Pierre Michon em *L’orphelin* aos devaneios de Leïla Sebbar em *Je ne parle pas la langue de mon père*; do inquérito social de Martine Sonnet em *Atelier 62* ao estilo mais jornalístico de Virginie Linhart em *Le jour où mon père s’est tu*, para citar alguns, “(...) tous ont ce silence en commun, ce qui permet d’affirmer que celui-ci n’est pas dû à une circonstance particulière ni à une communauté singulière” (VIART, 2009, p. 101).

“Al volver a París, le pedí explicaciones a mi padre” (DEBRAY, 2018, p. 6/6), nos declara Laurence em *Hija de revolucionarios* ao se deparar com um possível segredo catastrófico de seu pai, e questiona:

¿Podía ser claro una vez por todas sobre aquel asunto? Sin bellas perfrasis, sin metáforas rebuscadas, sin referencias inteligibles que entenderían únicamente los académicos. Solo los hechos, sobrios y detallados. El silencio no ayuda a comprender. Tampoco el desprecio ante las difamaciones. «Tu madre lo hizo muy bien.» [...] su exmujer, su único testigo y memoria, sin lugar a dudas le estorba. Conoce las claves del mito. ¿Cómo construirse una leyenda ante la mirada de un censor? ¿Y cómo explicar a los que viven en otro mundo y en otra época hechos y gestos que pertenecen a un tiempo pasado? (DEBRAY, 2018, p. 6-7/6)

Aproximações

Apesar de suas devidas idiossincrasias históricas, tanto a Europa – com seus regimes fascistas e embates bélicos – como o Cone Sul – com sua proliferação de ditaduras militares -, nesse sentido, parecem comportar fenômenos semelhantes: na busca por completar

as lacunas de suas histórias familiares ou mesmo de recuperar uma História alternativa à versão oficial perpetrada por Estado autoritários, tanto escritores sul-americanos como europeus vêm produzindo, desde a segunda metade do século XX, uma literatura que encontra na narrativa de filiação uma forma de melhor conduzir essa busca familiar e identitária.

Tais narrativas, novamente segundo Viart, poderiam ser qualificadas três características principais: a vergonha da herança familiar, o gesto exibicionista de dizer e (se) mostrar (vinculado a autoficção) e a indefinição de gênero visto que as mesmas transitam, pela própria condição do narrado, entre biografia, autobiografia e romance ficcional. Características estas que as obras de Zambra e Debray, ao menos num primeiro momento, parecem compartilhar.

Postos lado a lado, contudo, obras individuais como *Formas de volver a casa* e *Hija de revolucionarios*, quando observadas mais atentamente, podem demonstrar não somente diferenças que perpassam as questões sócio-históricas, mas que nos incute a pensar em como certos escritores têm se utilizado dessa linguagem narrativa em sentidos quase opostos de ilustração. Vejamos um pouco mais sobre essas histórias que saem das sombras ao sol.

Formas de volver a casa

Publicado originalmente em 2011, o romance *Formas de volver a casa* constrói-se de duas narrativas principais em que ambas parecem refletir diretamente sobre a herança deixada às famílias chilenas pela ditadura de Pinochet.

Assim, enquanto nos capítulos “I. Personajes Secundários” e “III. La literatura de los hijos” acompanhamos o estranho relacionamento do narrador/protagonista com a personagem Cláudia, filha de um militante comunista, nos capítulos “II. La literatura de los padres” e “IV. Estamos bien” acompanhamos o protagonista/narrador que escreve a primeira narrativa ao mesmo passo que reflete sobre a legitimidade da história que conta assim como sobre seu relacionamento com sua (ex)mulher, Eme, que serve de inspiração para a criação da personagem Cláudia.

Neste entrecruzamento de histórias, a vergonha da herança familiar de ambos os narradores se alinha não sobre o silêncio de pais

perseguidos ou perseguidores, mas sobre o fato de ambos virem de famílias que, confortáveis em sua condição classe média nos anos de chumbo, preferiram silenciar-se politicamente por abstenção:

El colegio cambió mucho cuando volvió la democracia. Entonces yo acababa de cumplir trece años y empezaba tardíamente a conocer a mis compañeros: hijos de gente asesinada, torturada y desaparecida. Hijos de victimarios, también. Niños ricos, pobres, buenos, malos. Ricos buenos, ricos malos, pobres buenos, pobres malos. Es absurdo ponerlos así, pero recuerdo haberlo pensado más o menos de esa manera. Recuerdo haber pensado, sin orgullo y sin autocompasión, que yo no era ni rico ni pobre, que no era bueno ni malo. Pero era difícil ser eso: ni bueno ni malo. Me parecía que eso era, en el fondo, ser malo. (ZAMBRA, 2017, p. 68)

A herança dos narradores de *Formas* é, neste sentido, ambígua, pois, ao constatarem que, ao contrário de seus companheiros de geração, eles eram os únicos que provinham de famílias que “(...) no había[n] muertos ni había[n] libros” (ZAMBRA, 2017, p. 105), de alguma maneira isso significaria que eles não possuíam legitimidade para narrar esse ponto tão complexo da história chilena recente:

Soy el hijo de una familia sin muertos, pensé mientras mis compañeros contaban sus historias de infancia. Entonces recordé intensamente de Claudia, pero no quería o no me atrevía a contar su historia. No era mía. Sabía poco, pero al menos sabía eso: que nadie habla por los demás. Que aunque queramos contar historias ajenas terminamos siempre contando la historia propia. (ZAMBRA, 2017, p. 105)

Claudia, em contraste, representa a história factual que precisa ser descortinada da ficção oficial. Filha de um colaborador comunista em tempos de ditadura, teve que lidar com o fato de seu pai ter assumido outra identidade pela causa, se distanciando da família: “Raúl era mi padre, dice, sin más preámbulos. Pero se llamaba Roberto. [...] La miro asombrado, pero no es un asombro en estado puro. Recibo la historia como si la esperara. Porque la espero, en cierto modo. Es la historia de mi generación (ZAMBRA, 2017, p. 96)”.

A história de Cláudia, no entanto, nada mais é que a história de Eme, camuflada, ficcionalizada. “He abusado de algunos recuerdos, he saqueado la memoria, y también, en cierto modo, he inventado demasiado” (ZAMBRA, 2017, p. 64), pensa em certa altura o narrador.

Eme, no entanto, não se sente nada lisonjeada quando lê sua própria história romanceada pelo narrador:

Has contado mi historia, me dijo, y debería agradecértelo, pero pienso que no, que preferiría que esa historia no la contara nadie. Le expliqué que no era exactamente su vida, que solamente había tomado algunas imágenes, algunos recuerdos que habíamos compartido. No des excusas, dijo: dejaste algunos billetes en la bodega pero igual robaste el banco. (ZAMBRA, 2017, p. 159)

A partir desse ponto chegamos a característica exibicionista a que se referia Viart que, no caso de *Formas de volver a casa*, está estritamente vinculada a terceira característica, isto é, a brumosidade de gênero. Assim, neste complexo exercício de tentar compreender tanto a história de sua geração como de sua própria legitimidade como narrador desta História, Zambra não somente perpassa com – até mesmo parodicamente, poderíamos dizer – a *novela rosa*, a *Künstlerroman* como se mostra bastante consciente da sua prospecção em relação a *récit de filiation*:

[Claudia] Se echó en la cama a leer una novela, quería olvidar ese diálogo agrio, quería dejarse llevar por la trama, pero era imposible, porque el libro hablaba de padres que abandonan a sus hijos o de hijos que abandonan a sus padres. Últimamente todos los libros hablan de eso, pensó. (ZAMBRA, 2017, p. 102)

Dessa “novela de ‘tesis’” (AMARO, 2014, p. 115), como chamou Lorenna Amaro, Zambra, que comparte uma enorme gama de característica com seus narradores (profissão, história familiar, nacionalidade assim como o fato destes narradores não terem nome, confundindo a voz do escritor com a de seus personagens), parece manifestar um duplo interesse: compreender com mais profundidade a sua filiação familiar assim como a sua filiação literária.

Neste sentido, é certo que Cláudia ou Eme tem o poder de decisão em contar ou não suas histórias; “Me gustaría recordar ahora, con absoluta precisión, cada una de sus palabras y anotarlas en este cuaderno sin mayores comentarios. Me gustaría que alguien más escribiera este libro. Que lo escribiera ella, por ejemplo” (ZAMBRA, 2017, p. 94), ratifica o narrador, que prossegue: “Pero me toca escribirlo a mí y aquí estoy. Y aquí me voy a quedar” (ZAMBRA, 2017, p. 94). E se, ao contrário, quando sua irmã se sente doía de não sair no livro que

vemos o narrador construir, a voz narrativa parece agir no sentido oposto ao adotado para com sua parceira: “Para protegerte, le digo. (...) Es mejor no ser personaje de nadie, digo. Es mejor no salir en ningún libro” (ZAMBRA, 2017, p. 82). A resposta, não obstante, não parece ser factível para a irmã do narrador já que questiona o porquê seus pais não recebem a mesma proteção:

¿Y tú sales en el libro?

Sí. Más o menos. Pero el libro es mío. No podría no salir. Aunque me atribuyera otros rasgos y una vida muy distinta de la mía, igual estaría yo en el libro. Yo ya tomé la decisión de no protegerme.

¿Salen nuestros padres?

Sí. Hay personajes parecidos a nuestros padres.

¿Y por qué no proteges, también a nuestros padres?

Para esa pregunta no tengo ninguna respuesta.

Supongo que les toca, simplemente, comparecer.

Recibir menos de lo que dieron, asistir a un baile de máscaras sin entender muy bien por qué están ahí. Nada de esto soy capaz de decírselo a mi hermana. No lo sé, es ficción le digo. (ZAMBRA, 2017, p. 81-82)

Se consideramos que o que marca a narrativa de filiação, até certo ponto, é a sua indefinição ou, em outras palavras, a sua unicidade, é difícil afirmar com convicção que *Formas de Volver a Casa* seja, estritamente, uma narrativa desse tipo. No entanto, se consideramos a totalidade de suas partes e as comparamos com a proposta de Viart, penso que definitivamente é possível afirmar que o romance de Zambra, por sua reflexão identitária, familiar e histórica, ao menos dialoga com essa produção em um grau significativo.

“Es extraño, es tonto pretender un relato genuino sobre algo, sobre alguien, sobre cualquiera, incluso sobre uno mismo” (ZAMBRA, 2017, p. 148), afirma em suma esta voz narrativa, que insiste: “Pero también es necesario” (ZAMBRA, 2017, p. 148). E conclui:

Los padres abandonan a los hijos. Los hijos abandonan a los padres. Los padres protegen o desprotegen pero siempre desprotegen. Los hijos se quedan o se van pero siempre se van. Y todo es injusto, sobre todo el rumor de las frases, porque el lenguaje nos gusta y nos

confunde, porque en el fondo quisiéramos cantar o por lo menos silbar una melodía, caminar por un lado del escenario silbando una melodía. Queremos ser actores que esperan con paciencia el momento de salir al escenario. Y el público hace rato que se fue. (ZAMBRA, 2017, p. 73)

Hija de revolucionarios

Publicada originalmente em francês no ano de 2017, *Hija de revolucionarios* parece nos contar ao mesmo tempo uma narrativa mais simples e mais complexa que *Formas de volver a casa*.

Pelo lado estrutural, se a narrativa de *Formas* se erige em saltos temporais, histórias paralelas e metanarrativamente entrelaçadas e intercaladas, *Hija de revolucionarios* exige um projeto estruturante muito mais linear: no primeiro ato (construído nos capítulos “I. Emancipación” e “II. La prueba”), a autora apresenta a premissa do livro que é decifrar um “segredo familiar”; no segundo ato (delineado nos capítulos “III. La bohemia” e “IV. El poder”), a autora estrutura o clímax da narrativa ao revisitar a sua criação com pais revolucionários; e, finalmente, no terceiro ato (com os capítulos “V. Los exilios” e “VI. Um padre, un marido y un rey”), já “emancipada” de sua família, Debray busca entender o que fizera com sua autonomia histórica e intelectual.

Pelo lado contextual, não obstante, se os ficcionais personagens de *Formas* refletem sobre uma “falta” de história e, conseqüente, uma falta de legitimidade narrativa, *Hija* não somente discorre sobre a história pessoal de pessoas que fizeram parte factual de importantes eventos da História ocidental no século XX como estas mesmas figuras são excepcionalmente públicas: o francês Régis Debray, ex conselheiro do presidente François Mitterrand, criador da midiolgia, filósofo e escritor renomado; e a venezuelana Elizabeth Burgos, antropóloga, ex diretora da Maison de l’Amérique Latine em Paris, do Institut Cultural Français em Sevilha e ganhadora do Prêmio Casa de las Américas com o livro *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la consciencia* (1983).

Filha de pais tão ilustres, como exatamente a narradora teria vergonha de sua herança familiar? Ao que parece nos indicar a própria autora, a razão que instiga essa narrativa de filiação é fruto de um desconcerto: durante uma entrevista – concedida em motivo do

lançamento de sua biografia sobre o rei Juan Carlos I, da Espanha – um jovem jornalista havia perguntado a Laurence Debray “(...) si era la hija del intelectual francés acusado de haber entregado al Che cuando fue detenido en Bolivia” (DEBRAY, 2018, p. 5/6) e, apesar de manter a compostura, Laurence não soube o que responder naquele momento. É fato que Régis Debray, enquanto revolucionário treinado em Cuba, estivera na Bolívia em 1967 quando Guevara fora morto, mas teria sido seu pai um delator? “¿Qué hacer, pues, con esa sospecha que ensombrece mis orígenes? ¿Y si fuera la hija de un delator? ¿Y si hubiera vivido hasta ahora en la impostura?” (DEBRAY, 20198, p. 7/6).

O que a narradora nos afirma, então, é que a sua decisão de revirar o passado de seus pais precedente ao seu nascimento se tornou um imperativo pessoal para que pudesse preencher os meandros perdidos da História que alimentavam tal desconfiança familiar. Contudo, o que realmente parece se seguir no decorrer do livro é uma confusa e ambígua luta entre o desejo de pertencer a uma família, a uma tradição, e o direito inerente de filha de se rebelar contra a sua ilustre – e talvez engessante – herança familiar.

Laurence, como nos diz, pretende desconstruir o mito que herda de seus pais: expõe, por exemplo, fatos “vergonhosos” da relação de seus pais – “La pareja vivía con el salario de mi madre, y a mi padre esto no le incomodaba en absoluto” (DEBRAY, 2018, p. 5/9) – na mesma medida em que os contrasta com o papel formador que seus avós tiveram na sua compreensão histórica e familiar – “Al contrario que mis padres, cuyas respuestas estaban hechas de ambigüedades y alusiones evasivas, mis abuelos siempre respondían a mis preguntas con detalle y seriedad. Me inscribían en una historia, la suya” (DEBRAY, 2018, p. 3/6). Mas essa desconstrução pretendida, contudo, não parece ir tão a fundo assim em sua herança familiar visto que, em igual medida, a narradora também faz questão de se situar numa longa cadeia hereditária de notáveis, isto é, relata com orgulho o fato de sua mãe descender de uma família secular de latifundiários (leia-se colonizadores escravagistas) cultos assim como loa sua avó paterna pela sua carreira política.

“¿Por qué me excluyeron de su historia?” (DEBRAY, 2018, p. 14/6), se pergunta Laurence em determinado momento, “¿Deseaban ahorrarme el papel esclavo de guardiana del templo? ¿O fue porque yo no estaba a la altura de la leyenda?” (DEBRAY, 2018, p. 14/6). Apesar do tom queixoso de Debray, a narrativa *Hija* não parece de forma alguma

demonstrar que seus pais a tivessem negado o acesso a esse círculo lendário. Afinal, em seus anos de formação, pululam aparições de grandes intelectuais e políticos: na forma como a filósofa Blandine Kriegel e o historiador Alexandre Adler a acolheram com carinho; no modo como Júlio Cortázar a colocava no colo; como seu padrinho, o pintor Roberto Matta, ou a atriz Jane Fonda marcaram sua memória; e até mesmo Mitterrand que, sob a função de presidente, ia a casa de seu pai para jantar. Se o problema de Debray é fosse ser sentir privada de fazer a sua própria participação na História, a mesma Laurence relata que seu pai a “(...) orientó hacia un currículo académico literario. Mantenía al día una lista de libros que tenía que leer antes de la mayoría de edad y me preparaba fichas de filosofía por temas, feliz de volver a zambullirse en sus viejos manuales escolares” (DEBRAY, 2018, p. 5/68).

¿Me he construido a mí misma en oposición a? (DEBRAY, 2018, p.1/58), se pergunta Laurence e, ao que tudo indica, a resposta, para ela, parece ser afirmativa:

Renuncié definitivamente a intentar estar a la altura de la imagen que se había forjado de la hija ideal, un proyecto que había sido una línea de conducta desde mi infancia. Me puse a buen recaudo, a la sombra de los rascacielos de Manhattan. Romper los lazos me dio alas. (...) Mi padre tuvo la política en América del Sur; lo mío serán las finanzas en Estados Unidos. ¿Acaso era la misma terapia para un mismo malestar? Huir de la familia y buscar en otro lugar aquello que la madre patria no puede ofrecer: oportunidades y adrenalina. (DEBRAY, 2018, p. 1/74)

Um falso paralelismo, com efeito, visto que esta passagem supervalorizada pelo centro representativo de tudo o que sua herança familiar fora contra um dia, quer dizer, Manhattan, não faz com que Laurence se alce ao sucesso:

«¿Nunca ha pensado en escribir sobre usted?», me dijo al final de nuestra entrevista. Confusa, huí. Las verdaderas estrellas son mis padres, o el Rey de España, pero yo no tengo grandes revelaciones que hacer, o proezas que contar, ni historias de drogas o de amantes célebres que revelar. No fue un «largo río tranquilo», pero no puede una quejarse de haber vivido. (DEBRAY, 2018, p. 2-3/39)

Ao nos voltarmos aos termos a que nos propomos, é possível afirmar que *Hija de revolucionarios* se assemelha a uma narrativa de filiação, mas de uma forma incomum: a narradora, uma filha ferida pelo silêncio de seus pais, busca recuperar uma história familiar. No entanto, se consideramos que esse silêncio é algo relativo dado a ligação de toda a sua genealogia com a História oficial – fato que a narradora ressalta em várias passagens –, o que Laurence parece realmente disposta a exigir com sua narrativa é o seu direito inato a legitimidade de narrativa: “Provengo de una familia bastante ingenua para valorar la investigación y la escritura. Así que me puse a hacer lo mismo que ellos; por fin me permití escribir. No tenían el monopolio del libro” (DEBRAY, 2018, p. 2-3/76).

O discurso ambíguo de *Hija de revolucionarios*, num olhar mais atento, vai aos poucos se revelando uma aporia.

“¿Es una manera de aferrarme a la leyenda, de ser una heredera digna que alaba a sus padres heroicos para beneficiarse, de rebote, del esplendor del mito? ¿Es la vanidad la que me hace hablar de mí misma?” (DEBRAY, 2018, p. 2/39), se questiona também Laurence, o que parece fundamentalmente explicar o motivo pelo qual, ao contrário de tantas narrativas de filiação que se entregam a indefinição de gênero, a narradora de *Hija* constitui com sua obra uma nítida biografia. Assim, enquanto outros filhos buscam desvelar uma linha narrativa possível sob o mar de ficção que cobrem seu passado, Laurence busca confusamente acinzentar o brilho mítico de seus pais revolucionários com o peso histórico do *status quo*: julga a hipócrita recriminação de seu pai quanto ao seu aprendizado de espanhol, mas, igualmente hipócrita, se sente completamente confortável no francês; se seus pais tiveram uma vida engajada com a política da América Latina, exhibe sarcasticamente a sua falta de empatia para com os povos nativos do subcontinente; se passa toda sua narrativa crendo que a ideologia revolucionária de seus pais é algo incompreensível, ao mesmo tempo termina seu livro com uma loa ao rei Juan Carlos I, “(...) el más republicano de todos los soberanos; [que] reinaba con los españoles” (DEBRAY, 2018, p. 4/65), monarca restituído ao poder por ninguém menos que o “Generalíssimo” Franco.

“¿Un apellido implica valores? ¿La filiación supone obligaciones?” (DEBRAY, 2018, p. 11/6), se pergunta uma última vez Laurence Debray. E conclui:

Toda pertenencia es una cárcel; toda leyenda una servidumbre. «Debemos profundizar en nuestras pertenencias, cultivarlas, visibilizarlas. Y si la mirada de otro intenta transformar ese regalo original en una tara, entonces tenemos que [...] convertir la vergüenza en orgullo», dice Mona Ozouf. Programa ambicioso..., intimidante por su amplitud. (DEBRAY, 2018, p. 11/6)

Retorno

Ao desenvolverem seus respectivos relatos de filiação, Zambra e Debray, ainda que subscritos num conjunto semelhante de características narrativas, parecem ocupar posições quase antagônicas com suas obras.

Por um lado, *Formas de volver a casa* se erige em um complexo jogo de linguagem e camadas diegéticas que não somente compartilha com o relato de filiação “(...) un trait de ces récits que de montrer combien l’opposition traditionnelle entre vérité et mensonge, entre fait et fiction, n’est pas aussi tranchée qu’on aime à le penser” (VIAT, 2009, p. 109), mas também reflete sobre a própria legitimidade ontológica desta narrativa e desse narrador no grande quadro na Literatura.

Por outro lado, *Hija de revolucionarios*, ao buscar uma história que nunca fora silenciada, desmistificar – mas não tanto – a sua história familiar e ainda reitera seu lugar privilegiado na História, parece conter em si “as ideias fora do lugar”, como diria Roberto Schwarz, isto é, se apropria da linguagem dos derrotados a fim de reafirmar o *status quo*.

Postos lado a lado, *Formas de volver a casa* e *Hija de revolucionários* de fato parecem ocupar posições díspares no espectro sincrônico da *récit de filiation*. Contudo, se olharmos os mesmos numa perspectiva histórica e diacrônica desse tipo de narrativa veremos que, na verdade, enquanto o primeiro pode ter atingido seu pico modelar, o segundo pode ser o início de um novo ciclo de ideias.

Considerações

Apenas 8 anos separam as publicações de *Formas de volver a casa* (2011) e *Hija de revolucionários* (2017). Menos de uma década pode parecer pouco tempo para vivenciarmos mudanças drásticas no cenário

político e histórico global, mas a década de 2010, no entanto, parece transpirar essa atipicidade.

“Sé que Sebastián Piñera ganará la primera vuelta y seguro que también ganará la segunda. Me parece horrible. Ya se ve que perdimos la memoria. Entregaremos plácida, cándidamente el país a Piñera y al Opus Dei y a los Legionarios de Cristo” (ZAMBRA, 2017, p. 156), declara com pesar o narrador zambriano em *Formas* ao refletir sobre a candidatura de Piñera, candidato de centro-direita, à presidência do Chile naquele período. Mal sabia ele que tanto a política do Cone Sul como de todo o mundo tomaria uma tendência a radicalização muito mais polêmica e controversa do que poderíamos conceber até então. Uma radicalização essa nova e muito bem aparelhada aos meios de difusão anti-iluministas: notícias falsas, contestação da ciência, negação ou deturpação de fatos.

E o que isso tem a ver com a narrativa de filiação? Viart é muito claro ao anunciar esse tipo de discurso não como um gênero específico, como o *romance*, e sim como *narrativa* devido a sua idiossincrática localização no espaço-tempo, quer dizer, sob os signos da pós-modernidade vislumbrados por Lyotard:

Aussi la notion de «récit» doit elle s'imposer à notre travail critique (...): c'est que ces «récits» s'imposent à leurs auteurs au lieu même où se sont effondrés les «Grands Récits». À cet égard, ils ont une fonction de substitution: installer dans le grand vide laissé par la disparition des récits globaux ces récits modestes, incertains, parcellaires, singuliers et hypothétiques. Une sorte d'héritage mineur, de «micro-histoire» familiale. À ce titre, ils sont on l'a dit, l'envers des anciennes épopées. Or c'est justement cet enjeu qui détermine la nature hybride, certes, mais littéraire de ces textes, qui entretiennent avec les sciences humaines un dialogue mené à travers l'écriture. (VIART, 2009, p.)

Estas narrativas, que se utilizavam, por um lado, do anti-iluminismo para tentar humanizar e legitimar o que a ciência ignorava e deslegitimava, e, por outro lado, da brumacidade entre ficção e realidade para desconstruir e recuperar o que a História não oficializava, estão agora sendo apropriadas pelos resignados que sempre se mantiveram privilegiadas no poder para reforçar as suas narrativas próprias narrativas de poder, isto é, se a revolução cubana é uma Grande Narrativa que *Hija de revolucionarios* precisa desconstruir, o que a narradora sugere com a exaltação à Monarquia espanhola é nada menos que um retorno a outra Grande Narrativa, essa mais “tradicional”:

Del mismo modo el hecho de que el heredero esté a la altura de la misión: la formación es la clave. ¿Cómo se aprende a ser rey, un empleo para toda la vida, sin periodo de prueba, difícilmente recusable y que solo tiene en cuenta el mérito del ADN? No existe una ENA de la realeza, como mucho, algunos preceptores. «Con el ejemplo de tus padres», prosigue Felipe [atual rei da Espanha após a abdicação de Juan Carlos I]⁴ (DEBRAY, 2018, p. 4-5/77).

Hija de revolucionarios, final e fatalmente, mais do que uma disparidade com *Formas de volver a casa* no espectro da narrativa de filiação, parece também representar as significativas mudanças sociais que todavía estamos experienciando.

Referências

- AMARO, L. Formas de salir de casa, o cómo escapar del Ogro: relatos de filiación en la literatura chilena reciente. *Lit. lingüíst.* [online]. 2014, n.29, p. 96-109. Disponível em: www.scielo.conicyt.cl/pdf/lyl/n29/arto7.pdf. Acesso em 20 de julho 2019.
- DEBRAY, L. *Hija de revolucionarios*. Traducción de Cristina Zalich. Barcelona: Anagrama, 2018 [Paginação irregular, edição em formato digital EPUB].
- JOHANSSON, M. T. Escenarios narrativos y memoria en la literatura chilena a partir de 1973. In: VIVANCO, Lucero (Ed.). *Memoarias en tinta. Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, 2013, p. 215-234.
- SCHWARZ, R. As Ideias fora do Lugar. In: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 10-31.
- VIART, D. Le silence des pères au principe du “récit de filiation”. *Études françaises*, vol. 45, n. 3, 2009, p. 95-112. Disponível em: www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2009-v45-n3-etudfr3577/038860ar/. Acesso em 20 de julho de 2019.
- ZAMBRA, A. *Formas de volver a casa*. 3ª ed. en “Compactos”. Barcelona: Anagrama, 2017.

4. Importante ressaltar que, após ser processado por uma série de crimes que levariam o rei Juan Carlos a prisão, o monarca “fugiu” da Espanha em 2020.

Depois da memória: Zambra e Vidal entre ficção e testemunho

Tatiane França Rangel (UFRJ)¹

*Si he perdido la vida, el tiempo,
todo lo tiré como un anillo al agua,
Si he perdido la voz en la maleza,
me queda la palabra.*

BLAS DE OTERO

Em 2017, a primeira impressão de *A literatura como arquivo da ditadura brasileira* foi publicada pela 7Letras. Tecendo uma constelação dos títulos e autores que pensam os anos ditatoriais no Brasil, a professora Eurídice Figueiredo, em diálogo com a perspectiva derridiana de arquivo, aponta para o caráter de palimpsesto da escrita literária que traz em seu eixo os anos ditatoriais. Nessa perspectiva, a literatura se reinscreveria sobre uma história já em rasura, desestabilizando, recompondo e ressignificando fatos e memórias. Se já naquele momento, a pesquisa bibliográfica de Figueiredo demonstrava uma urgência diante dos dias, atualmente, sobretudo após testemunhar as sinistras manifestações do 7 de setembro em solo brasileiro, pensar a história e a literatura como cúmplices de uma história possível é uma tarefa da qual não podemos de maneira alguma nos isentar.

Considerando os anos ditatoriais da América Latina e o apressado ponto final que as nações tentaram dar aos seus respectivos capítulos, o que Figueiredo defende é um valor dos relatos e das ficções ao atuarem juntos na tarefa de, como dizia Walter Benjamin, tecer a história desse período a contrapelo, valor basilar para que se permita a abertura dos arquivos enterrados, das dores e dos lutos negados. Há, portanto, uma incontestável potência na literatura ficcional de tecer, junto aos relatos, os fios da história. Minha leitura pretende voltar-se, então, para dois exemplos da produção da última década sobre o período ditatorial no Cone Sul, a fim de perceber que formas

1. Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura na UFRJ, atualmente bolsista CNPq, Mestre pela mesma instituição. É professora de língua francesa e literatura, atuando como pesquisadora e tradutora no LAPOFRAN-UFRJ (Laboratório de Poéticas em Língua francesa).

de escrita são desenvolvidas pelos autores escolhidos, e como essas formas atuam na configuração de uma dialética da história.

Elenco para a discussão os romances *Formas de voltar para casa*, de Alejandro Zambra, e *Mar azul*, de Paloma Vidal, ficções que se aproximam ao revolverem o debate sobre os anos de ditadura no Cone Sul. Entre Chile, Argentina e Brasil, as personagens dos dois romances retornam aos anos de opressão buscando reencontrar rastros, rostos e porquês. A escolha dessas obras partiu de uma semelhança importante entre os livros, uma vez que ambos se erguem sobre uma estrutura de *mise en abyme*, em uma metaescritura que se pensa enquanto tal. Ambos os relatos dão espaço às dores dos herdeiros daqueles anos: em Zambra, a memória enevoada de uma criança dos anos de Pinochet, em Vidal, o duplo rasgo causado pelo pai em exílio e pela amiga sequestrada.

Formas de voltar para casa nos apresenta, de início, uma narrativa em primeira pessoa de um homem que relembra sua infância em uma cidade chilena durante a ditadura militar no país. Na abertura da primeira parte do romance, lemos: “Uma vez me perdi. [...] Você tomou outro caminho, dizia minha mãe, depois, com os olhos ainda chorosos. / Foram vocês que tomaram outro caminho, pensava eu, mas não dizia.” (ZAMBRA, 2019, p. 13). Essas primeiras linhas desenhavam um rasgo entre pais e filhos no ato de perder-se e de encontrar outro trajeto que será ampliado metaforicamente pela estrutura do livro. Zambra divide as duas primeiras partes de sua obra entre *A literatura dos pais* e *A literatura dos filhos*, e define a si próprio como um “personagem secundário” dos acontecimentos que o circundam, sempre narrando em primeira pessoa.

Em *A literatura dos pais*, ao retomar acontecimentos de sua infância, há uma inocência representativa no seu modo de agir e perceber o mundo, e na forma, eu diria, destemida com que, criança, encarava sua cidade: “Pelas tardes, resignado à solidão, eu saía, como se diz, para me cansar: caminhava ensaiando trajetos cada vez mais longos, embora quase sempre respeitasse certa geometria de círculos (ZAMBRA, 2019, p. 21). Suas preocupações eram, poderíamos dizer, coerentes com sua idade, e essa ingenuidade causava uma incompreensão que se contrastava com o conhecimento de, por exemplo, sua amiga Claudia, a mando de quem se torna espião do próprio vizinho, sem entender em que exatamente consistia tal tarefa: “Mais de uma vez eu quis saber por que tínhamos que nos esconder, e Claudia

se limitava a dizer que devíamos ser cuidadosos, que as coisas poderiam dar errado, mas àquela altura já estava acostumado às respostas imprecisas” (ZAMBRA, 2019, p. 33).

Acessamos ao período, portanto, através dos olhos de uma criança que não captura a essência do momento histórico que atravessa. Isso explica por que o terremoto de 1985 é um marco temporal em sua memória de criança, ao passo que a repressão violenta promovida pelos militares de Pinochet só passaria a figurar seu imaginário ele uma vez adulto, quando compreenderia enfim, em suas nuances mais delicadas, o que aqueles anos significavam para tantas pessoas em seu entorno. Essa reflexão será delineada na segunda parte do romance, *A literatura dos filhos*, quando a ilusão do romance é quebrada e nos deparamos com um escritor que reflete sobre as páginas que acabou de escrever, as quais nós acabamos de ler. “Pouco a pouco avanço no romance”, afirma o escritor (ZAMBRA, 2019, p. 51). E então nós, leitores, compreendemos que estamos lendo uma tentativa de livro junto ao ensaio reflexivo sobre essa mesma tentativa.

Quando analisa a escrita testemunhal, Marcio Seligmann-Silva (2003) defende que essa se configura como uma espécie de manifestação do “real”, sendo a “passagem para o literário” – aí inseridos os processos de escrita que competem ao fazer literário (estilo, sentido, imagem) – marcada por esse “real” que resiste à simbolização (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 386-387). Esse “real” deve, em Seligmann-Silva, ser lido na chave do trauma, daquilo que resiste a ser representado e se coloca como uma perfuração, uma ferida que não se fecha. No romance de Zambra, essa passagem do acontecimento ao literário vem por intermédio da alternância do relato: ora a lembrança impera, colada à primeira pessoa do singular, que se reinserire na cena da memória; ora ela é mediada pela tarefa da escrita, pelo autor que se lança no exercício de uma tradução entre passado, presente e figuração na página.

No entanto, essa “ferida que não se fecha” em Zambra é uma ferida herdada e é por isso que o personagem que o autor cria de si mesmo só pode ser representado enquanto “secundário” no livro. A consciência política e histórica que desenvolve na vida adulta o permite compreender essa herança, esse fardo da memória que carrega consigo:

O romance era o romance dos pais, pensei então, penso agora. Crescemos acreditando nisso, que o romance era dos pais. Maldizendo-nos

e também nos refugiando, aliviados, nessa penumbra. Enquanto os adultos matavam ou eram mortos, nós fazíamos desenhos num canto. [...] Enquanto o romance acontecia, nós brincávamos de esconder, de desaparecer. [...] éramos então justamente isso, personagens secundários. (ZAMBRA, 2019, pp. 54-55)

Há um alívio em ser um personagem secundário. No entanto, reconhecer-se como secundário significa reconhecer os personagens principais de uma história sufocada por opressões, desaparecimentos e perseguições. Pensar-se personagem secundário é já reconhecer também a responsabilidade diante daqueles que protagonizaram esse enredo. A alternância de formas em Zambra talvez dê testemunho disso, dessa virada necessária entre a criança e o adulto que relê sua própria infância. Beatriz Sarlo (2007), em *Tempo passado*, defende que “a narração da experiência está unida ao corpo e à voz, a uma presença real do sujeito na cena do passado. Não há testemunho sem experiência, mas tampouco há experiência sem narração.” (SARLO. 2007, p. 25). O narrador ensaia essa “presença real” no passado ao passo que analisa sua própria narração, relendo, assim, sua experiência pessoal enquanto analisa seu próprio método narrativo:

Não quero falar de inocência nem de culpa: não quero mais do que iluminar alguns recantos, os recantos onde estávamos. [...] Abusei de algumas lembranças, saqueei a memória e também, de certo modo, inventei demais. (ZAMBRA, 2019, p. 60)

Estamos diante de um relato sobre o ato de escrever, um testemunho sobre as dificuldades em empreender a “passagem ao literário” na difícil transição entre memória e letra e no reconhecimento das asperezas da abordagem da escrita – “saqueei a memória e também, de certo modo, inventei demais.” *Formas de voltar para casa* se ergue como uma ficção cujo enredo se compõe como um ensaio sobre a ficcionalização de um relato, ao passo que nos permite também acessar trechos desse mesmo relato. Assim, quando me permito dialogar com a teoria crítica do testemunho ao ler essa obra, sigo justamente na defesa de que esse livro, tal como o de Vidal, dá testemunho de um evento traumático não só ao ficcionalizá-lo, mas ao inseri-lo em uma estrutura fissurada que repensa as próprias categorias de escrita, memória e representação.

Em *Mar azul*, há efetivamente uma herança material que impele à escrita. No enredo do romance de Vidal, uma mulher em seus

sessenta anos herda os cadernos do pai após sua morte. Compreendemos, pelas pistas que a narradora nos oferece, que ela é uma imigrante argentina que se mudou ainda jovem para o Brasil a fim de fugir dos anos de repressão ditatorial de seu país. Seu pai havia deixado a Argentina muitos anos antes de sua partida, deixando um vazio de sentido em seu lugar:

Meu pai decidiu anotar o que estava perdendo nestes cadernos, que hoje são minha herança. A memória precisava se tornar um armazenamento visível. Mesmo longe dele devo ter intuído isso, porque desde cedo adquiri também o hábito da anotação. Como ele, acumulei muito papel que está guardado em armários, caixas e gavetas. (VIDAL, 2012, p. 42)

Como o pai, a narradora desenvolveu o “hábito da anotação” e uma certa inclinação a criar coleções, a construir e armazenar os arquivos materiais da memória, enchendo “armários, caixas e gavetas.” Assim como o livro de Zambra, a estrutura de *Mar azul* se alterna. Somos apresentados através de diálogos à história da narradora, de sua amiga Vicky e da mãe de Vicky, com as quais morou depois da partida do pai da Argentina. A primeira parte do livro intercala as falas das amigas e essa estrutura se encerra com a narrativa de um acontecimento traumático – um estupro sofrido pela narradora, cometido por R., seu namorado abusivo e militar, durante a adolescência. Narrado o trauma da violência que viveu, a estrutura de diálogos dá lugar a uma narrativa em primeira pessoa, num salto temporal à velhice da narradora, que vive um verdadeiro confronto com sua memória: “Por mais que me esforce para não lembrar é o que faço o dia inteiro” (VIDAL, 2012, p. 41).

A escrita é um registro do cotidiano dessa senhora que tenta se esquivar da própria memória, ao mesmo tempo que parte, inevitavelmente, em sua direção. “Para mim meu pai era uma pergunta” (VIDAL, 2012, p. 61), ela dirá em determinado ponto. E sua escrita performará, então, movimentos que ora circundam, ora rasuram, ora ensaiam uma resposta a essa pergunta. A leitura dos cadernos do pai reativa o vazio deixado por ele com sua partida, e a escrita procura reinscrever algo nesse vácuo deixado pela ausência paterna: “É uma forma de voltar. Depois de tantos anos o que ele escreveu me conduz a um lugar que já não existe. Mas ele não fala daquele passado

e talvez seja isso o que mais me obstina. Como pode haver tal vazio? Por que foi que ele me apagou?” (VIDAL, 2012, p. 79).

O rompimento com a ilusão do romance acontece também em Vidal, quando a narradora declara: “Isto não é um diário, nem uma carta, nem uma autobiografia, nem qualquer outro modo de escrita íntima. Só escrevo porque ele escreveu do outro lado” (VIDAL, 2012, p. 74). É assim que descobrimos um aspecto material simbolicamente incontornável na leitura de *Mar azul*: o que lemos é o verso de uma escrita já performada. A letra da filha no verso da letra do pai, “profanando”, segundo a narradora, a herança recebida, subvertendo o caráter de esvaziamento dessa herança – os versos em branco – ao preenchê-la com uma nova inscrição, um novo enredo. A filha se insere na memória ausente de si mesma nos escritos do pai, respondendo a um apagamento com sua presença em letra. O livro que lemos torna-se de súbito um arquivo profanado e, justamente por isso, dialético, movimentando e conectando temporalidades distintas: “Escrevo no verso das suas folhas. Minha tinta se confunde com a dele. Talvez estas páginas queiram chegar a uma lembrança” (VIDAL, 2012, p. 69).

A batalha contra a memória empreendida pela narradora segue um movimento de marés. O corpo responde fisicamente ao esforço de se desvencilhar da lembrança e acaba sendo o pivô de uma organização temporal que se coloca contra o *risco* da lembrança: “Saio de perto da janela. Faço isso como se seguisse uma ordem. Sinto o risco da memória de novo como algo que pode me colocar num estado de imobilização” (VIDAL, 2012, p. 56). As atividades cotidianas compõem o arranjo dessa organização corpórea, a qual funciona como um escudo da narradora contra aquilo que não quer acessar: “Estou me perdendo. Por sorte já chegou a hora da caminhada da manhã. Tudo poderá ser feito com muita calma” (VIDAL, 2012, p. 50). A memória é insistente e guarda uma autonomia em relação à narradora, o que permite sua personalização: “Peço uma trégua a minha memória. Que me deixe em paz em vez de se obstinar em seguir o rastro dessa foto que não sei aonde foi parar. Que não vá até lá” (VIDAL, 2012, p. 64). A memória irrompe, rasga os tecidos da performance corporal que se coloca contra ela, num movimento que beira um afogamento dos sentidos: “Sem forças para resistir, passei a manhã toda submersa na lembrança” (VIDAL, 2012, p. 55).

Sobre as relações temporais que narrativas do passado estabelecem, Sarlo, ainda em *Tempo passado*, defende que “[a] narração

também funda uma temporalidade, que a cada repetição e a cada variante torna a se atualizar.” (2007, p. 25). Todo o livro de Vidal se constrói nesse movimento pendular entre aproximações e afastamentos, acelerações e imobilizações. As idas e vindas da memória fazem irromper no tecido do presente da narradora imagens do passado, que deslocam uma certa homogeneidade temporal dos dias, e atualizam, assim, a própria narração. Ainda, as lembranças que lemos alternam-se com a descrição de uma rotina repetitiva, de atos e atividades banais, que se erguem contra essas fraturas temporais.

A narrativa precisa se apoiar, então, em seu caráter monótono e insuportável. É um ciclo ininterrupto, repetitivo: lutar contra a lembrança, escrever sobre a luta, lembrar, escrever sobre a lembrança, buscar esquecer, esquecer, recomeçar. Em um de seus artigos em que elenca as considerações de Georges Bataille a respeito da literatura e da representação das catástrofes, Eliane Robert Moraes (2000) pondera sobre:

os elementos narrativos que o autor considera constitutivos das representações da catástrofe: a lentidão e a repetição. Num certo sentido, não deixa de ser paradoxal que a experiência do instante, inscrita no domínio fugaz do presente, se transfigure, quando representada, justamente na sua antítese: a permanência. Mas talvez seja precisamente um tal paradoxo a permitir com que tal experiência possa ser representada em palavras. (MORAES, 2000, p. 155)

A perspectiva de Moraes é pertinente uma vez que tange esse lugar de um “instante soberano que perdura através da repetição e da lenta multiplicação dos detalhes. Uma narrativa circular, portanto, sem começo-meio-fim, que prolonga o instante através de sua renovação incessante” (MORAES, 2000, p. 155). As atividades constroem em Vidal essa sensação circular (acordar, comer, sair para a rua). No entanto, há um ponto de virada nessa mecanicidade dos dias, que acontece quando a narradora-autora em Vidal volta às piscinas. Ela passa, então, a atravessar esse “instante soberano” da memória através de sua “natureza aquática” (VIDAL, 2012, p. 53). A ida à piscina atua como uma certa conciliação dos desenlaces temporais que experiência, ao passo que se intercala com as repetições da monotonia dos dias: “Desde que comecei a nadar a lembrança é mais palpável. [...] algo como a consistência da água que se desfaz a cada instante” (VIDAL, 2012, p. 82).

As narrativas de Zambra e Vidal são semelhantes também na maneira que nos introduzem aos fatos históricos que suas personagens vivenciaram, o fazem progressivamente, ainda que realizem essa apresentação de formas distintas. Na *literatura dos pais* de Zambra, enxergamos uma era enevoada pela inocência de uma criança, tom que se modifica quando alcançamos a parte da *literatura dos filhos*, onde o escritor, agora adulto, repensa politicamente seu passado de maneira organizada e reflexiva:

Sou o filho de uma família sem mortos, pensei enquanto meus companheiros contavam suas histórias de infância. Então me lembrei intensamente de Claudia, mas não queria ou não me atrevia a contar sua história. Não era minha. Sabia pouco, mas pelo menos sabia isto: que ninguém fala pelos outros. Que, mesmo que queiramos contar histórias alheias, terminamos sempre contando nossa própria história. (ZAMBRA, 2019, p. 99)

Em Zambra, o abismo que o tempo constrói entre a criança e o adulto é o que permite que essa escrita se realize, ainda que não se complete. O adulto percebe que havia uma neutralidade em sua família, essa “família sem mortos” nem desaparecidos, que o protegeu de um sofrimento que acometia milhares de outras famílias chilenas. Ao lembrar de sua perspectiva de criança, ele se dá conta disso: “Me lembro de ter pensado, sem orgulho e sem autocompaixão, que eu não era nem rico nem pobre, que não era bom nem mau. Mas era difícil ser isso: nem bom nem mau. Me parecia que isso, no fundo, era ser mau.” (ZAMBRA, 2019, p. 63). Essa neutralidade ganha camadas mais densas à medida que o escritor se dá conta da ausência possível de qualquer neutralidade: diante daqueles anos, talvez não ser nem bom nem mau fosse, efetivamente, ser mau. Talvez, ele reflète, não seja possível se isentar do crime uma vez que somos testemunhas dele:

É como se tivéssemos presenciado um crime. Não o cometemos, somente passávamos pelo lugar, mas arrancamos dali porque sabemos que se nos encontrassem nos culpariam. Nos julgamos inocentes, nos julgamos culpados: não sabemos. (ZAMBRA, 2019, p. 129)

Ainda que desejemos contar histórias alheias, terminaremos contando nossa própria história. Essa afirmação abre uma interpretação que me parece central na construção de *Formas de voltar para casa*: ainda que não possamos falar da dor daqueles que foram desaparecidos,

torturados e mortos, ainda que não devamos nos apropriar das dores daqueles que perderam pais, irmãos, sobrinhos e netos, ainda assim, podemos falar *deles* propriamente, pois é essa, também, a nossa história. É essa também a história de Zambra ou de seu narrador, filho dos filhos da ditadura, herdeiro dos anos de opressão militar. E ao nos darmos conta dessa herança, ela se torna inescapável: “Às vezes odeio essa história, esse ofício do qual já não posso sair. Do qual não vou mais sair.” (ZAMBRA, 2019, p. 76).

Em Vidal, o salto temporal entre adolescente e idosa se sente menos, já que conhecemos a vida jovem da personagem através da estrutura de diálogos que abre o romance. Uma vez que passamos à narrativa, já estamos inseridos na leitura daquilo que escreve nos versos das folhas de seu pai, ainda que não o saibamos desde o princípio. A narrativa aquática de Vidal, em seu movimento de marés, entre as repetições mecânicas e as irrupções da memória, se constrói em torno de seus três traumas, que descobrimos aos poucos ao longo da leitura: a partida do pai, o estupro na adolescência e o desaparecimento da melhor amiga, Vicky:

Vicky desapareceu no dia 26 de junho de 1976. [...] Ela me ligou de manhã mais cedo do que de costume e me disse que estava com medo. Dita assim, abruptamente, era uma frase minha, e foi o que eu respondi. Desligamos. Voltei aos meus afazeres que naquela época do ano se resumiam a uma pilha de provas à espera da minha complacência. Acho que então o tempo não era para mim motivo de muita agonia e podia deixá-lo passar sem ter o impacto de um recipiente que se esvazia em vão. (VIDAL, 2012, pp. 77-78)

A violência dos anos ditatoriais em Vidal não é sentida de esguealha, como em Zambra. A personagem vive no presente os ecos dos eventos traumáticos que testemunhou. Não há um salto geracional como na obra do autor chileno, já que aqui a narradora não é personagem secundária, mas sim uma vítima direta do terror da ditadura. O dia do desaparecimento da amiga, datado em dia, mês e ano no livro, interrompe qualquer relação pacífica possível com o tempo, tornando-o “motivo de muita agonia”, e esse caminho áspero que desenvolve entre si mesma, sua memória e suas dores é narrado quando, ao herdar os cadernos, toma a decisão de “escrever do outro lado”.

Em seu livro *Crises de memória e a Segunda Guerra Mundial* (2019), Susan Suleiman reúne ensaios que colocam em jogo perspectivas

inerentes à discussão crítica do testemunho. Em um de seus textos, a discussão gira em torno das diferenças e dos intrincamentos entre o que chama de “trauma coletivo” e “trauma individual”. De forma sucinta, o primeiro faz menção à experiência da catástrofe enquanto ocorrência histórica que abrange uma coletividade de pessoas, e o segundo, ao aspecto subjetivo que compete a cada indivíduo implicado nessa experiência:

O trauma histórico coletivo é vivenciado por cada pessoa, individualmente, e este fato tem consequências importantes para o conceito de testemunho. [...] Mesmo enquanto representa (no sentido de representar, tornar visível) a perspectiva singular daquele que diz “eu”, o testemunho tem o sentido de exemplificar, de “responder por”. (SULEIMAN, 2019, p. 177)

Essa passagem insere mais uma vez a discussão ética do testemunho, na medida em que a perspectiva singular presente no “eu”, que toma a palavra no relato, não se dissocia do “trauma coletivo” ou, ainda, não deixa de responder por esse trauma, marcando na singularidade da primeira pessoa do singular um fio indiscutivelmente atado à experiência de uma coletividade. É desse ponto que nasce um dos eixos problemáticos da literatura de testemunho ou do relato testemunhal: como tratar como arquivo histórico de um tempo e de uma comunidade um relato englobado pela subjetividade de um indivíduo? São muitas as respostas a essa pergunta, que se estende do âmbito literário ao jurídico, e a que nos interessa é justamente a que costura com os pensadores que trazemos aqui uma perspectiva comum.

Entendemos, portanto, as limitações da memória individual: “[...] [a] representação é sempre imperfeita e incompleta, mas esses adjetivos também se aplicam à relação da testemunha com a sua própria história.” (SULEIMAN, 2019, p. 178). A história a ser contada pela memória sempre partirá da falha, da relação esburacada e de ressignificação que cada pessoa estabelece com o que viveu. No entanto, o testemunho concebe uma colcha na qual os retalhos de relato tecem a memória de uma história coletiva a partir daquilo que, de um relato individual a outro, conecta-se. A composição dos “eu” é o que traz à cena um “nós” possível na memória da história, e o traçado desse “eu” numa composição maior de um “nós” começa a se ver a partir do momento em que alguém toma a decisão de narrar.

A essa perspectiva se conjugam os conceitos apresentados em *Essayer voir*, em que o filósofo Georges Didi-Huberman reflete sobre as problemáticas e a potência de um testemunho. Ele sublinha que o passo de tomar a palavra marca justamente a diferença essencial entre o que chama de “homem de sobrevida” e “homem de sobrevivência”. A sobrevida encerraria uma estaticidade quanto ao vivido, enquanto a sobrevivência seria um movimento, incorporado ao ato de tomar a palavra, de narrar:

O homem da sobrevida é aquele que se cala, que escuta, que age por sua vida. [...] Mas o homem da sobrevivência é aquele que, ao contrário, assume a tarefa de retomar a palavra, de reinventar sua própria linguagem e de transmitir para outros algumas imagens de pensamento arrancadas de seus “borrões de memória”. Para sobreviver à sobrevida, é preciso tornar-se aquele que nomeia (aquele que sabe gerenciar o disparate de suas palavras incompletas para dizer alguma coisa de sua experiência) e aquele que mostra (aquele que sabe gerenciar os destroços de seus “borrões” lacunares para dar a imaginar alguma coisa de sua experiência). (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 20)

Nesse sentido, Alloa e Kristensen, na introdução do livro *Témoignage et survivance* (2014), afirmam, em correspondência ao pensamento do filósofo de *Essayer voir*, que “a testemunha só fala apesar de tudo”, e que “sua verdade só pode ser aquela do apesar de, a de contestar a lógica do Todo pelo simples fato de se subtrair dele e falar, e existir apesar de tudo” (ALLOA e KRISTESEN, 2014, p. 18). Zambra também aponta para esse lugar apesar de tudo de sua escrita, quando declara que “[d]everíamos simplesmente descrever esses ruídos, essas manchas na memória. Essa seleção arbitrária, nada mais.” (ZAMBRA, 2019, p. 140). A sobrevivência pela palavra se configura, assim, como uma tarefa incompleta e infinita, sempre a ser retomada, renomeada, refigurada.

Se entre suas personagens há uma diferença na forma como herdam e remontam o passado, uma vez que, supõe-se, um par de décadas separam suas idades, entre os autores há uma proximidade maior. E a essa geração de escritores, herdeira de uma “literatura dos pais”, lega-se a tarefa da memória. Autores como Zambra e Vidal dão um passo em direção à sobrevivência dessa memória. O que lemos no autor chileno e na autora brasileira é uma escrita que se desenha e redesenha, que se acaba justamente em seu caráter de inacabada. Passam,

assim, da sobrevivência dos anos de repressão que herdaram à sua sobrevivência pela letra, com ênfase no caráter movente que a partícula *vivência* carrega. São escritas em aberto, em ensaio, que não se enclausuram em si mesmas nem se deslocam do ponto de abertura que promovem. Mantêm-se em fissura, moventes, dialéticas. E, justamente por isso, compõem com muitos outros textos uma ponte possível entre nós e a memória que também herdamos e carregamos conosco.

Em *Esquecer o passado?* (2014), Jeanne Marie Gagnebin analisa como a sociedade brasileira acabou vendada por um tecido do esquecimento construído pela ausência da consolidação de um lugar da vítima na ditadura militar. Como muitos não tomaram a palavra ou não foram ouvidos, e com as “políticas de esquecimento” impostas, não houve uma construção coletiva da memória para os anos de repressão:

[...] todas as políticas de esquecimento imposto, porque são o contrário de um processo de elaboração do passado, não vão ajudar a esquecer um passado doloroso, mesmo que, num primeiro momento, o façam calar. Essas políticas preparam muito mais o retorno do passado recalcado, a repetição e a permanência da violência, uma forma de memória pervertida que, na verdade, nos impede de nos livrar, de nos desligar, do passado para poder enfim viver melhor no presente. (GAGNEBIN, 2014, p. 263)

Gagnebin aponta para o perigo de uma repetição da violência quando o passado tenta ser varrido para longe da vista. O tempo vivido ganha uma faceta de aprendizado quando elaborado e quando há um esforço de compreensão. É por essa via que Suleiman (2019) traça uma separação entre esquecimento e amnésia: “O esquecimento é humano, mas a amnésia é uma doença – ou, ainda pior, um alibi. [...] Se o esquecimento é salutar e inevitável, tanto em termos individuais como coletivos, sob quais condições ele se tornaria uma amnésia repreensível?” (SULEIMAN, 2019, p. 286). A palavra “alibi” acrescenta ao pensamento de Gagnebin mais uma camada, por ir ao encontro do esquecimento que livra o algoz de seu crime, e essa seria a condição que tornaria a “amnésia repreensível”, aumentando perigosamente as chances de um retorno presente de atrocidades passadas. E aqui dizemos “passadas” no sentido de já vividas, concluídas, esquecidas pelo suposto bem dos povos e de suas histórias.

Nesse ponto também tocou Didi-Huberman ao afirmar que precisamos “cindir a representação da história – fazer ali uma fenda, abrir

um espaço para novas possibilidades ou legibilidades” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 146). E essa legibilidade, para o autor de *Essayer voir*, pode se tecer a partir do encontro de singularidades que se conjuem em um tecido comum sob a perspectiva da montagem, como o fazem os textos que elenco nesse trabalho. *Essayer voir*, “Ensaiair o ver”, anseia para que as coisas não sejam vistas nem ditas, mas para que estejam sempre por ver e por dizer. A história da nossa relação com a história perpassa um contínuo “ensaiair o ver”, um a cada vez “ensaiair o dizer”. O fazer literário de obras como as citadas mantém, assim, em sua relação com a história, o movimento, a inquietação, a heterogeneidade inerente a toda memória partilhada.

Ambos os romances ensaiam dizer algo de uma memória herdada, compartilhada, através da ficção. Eurídice Figueiredo (2017), em diálogo com uma vasta fortuna crítica, defende o lugar da literatura e das artes “como os únicos que são capazes de falar da memória da ditadura através das falhas, dos lapsos, dos não-ditos [...] sem pretender atingir uma totalidade, nem uma síntese.” (FIGUEIREDO, 2017, p. 43). Durante as leituras, ambas as narrativas se constroem numa descontinuidade da escrita que nos conecta a esse lugar de inacabamento, de abertura, e o fim de cada narrativa rompe definitivamente com qualquer clausura da narrativa em si mesma: o texto de Zambra parece terminar de forma repentina, o de Vidal retorna à estrutura de diálogo. Essas narrativas ensaiam o ver diante das imagens de um passado, de nosso passado, promovendo *com* e *contra* elas novas leituras. “O que vale é a aposta, não o desfecho”, diz a personagem de Vidal em determinado momento (VIDAL, 2012, p. 41), com quem faço coro: para nos trazer algo a ser visto e a ser dito sobre a história dos nossos anos silenciados, a literatura aposta na ficção, sem se fechar em suas fronteiras.

Referências

- ALLOA, E.; KRISTENSEN, S. (Org.) *Témoignage et survivance*. Genève, MetisPresses, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Essayer Voir*. Paris : Éditions de Minuit, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Remontagens do tempo sofrido*. O olho da História, II. Tradução de Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

- FIGUEIREDO, E. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2017.
- GAGNEBIN, J. M. “Esquecer o passado?” In: GAGNEBIN, J. M. *Li-miar, aura e rememoração. Ensaaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014.
- GAGNEBIN, J. M. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- MORAES, E. R. “A memória da fera”. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN SILVA, Márcio (Org.) *Catástrofe e representação*. São Paulo: Editora Escuta, 2000.
- SARLO, B. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- SELIGMANN-SILVA, M. “O testemunho: entre a ficção e o ‘real’”. In: SELIGMANN SILVA, M. (Org.) *História, Memória, Literatura: O testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.
- SULEIMAN, S. *Crises de memória e a Segunda Guerra Mundial*. Tradução de Jacques Fux e Alcione Cunha da Silveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.
- VIDAL, P. *Mar azul*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2012.
- ZAMBRA, A. *Formas de voltar para casa*. São Paulo: Editora Planeta, 2019.

Diário da Prisão: Poemas de Ho Chi Minh

Yasmeen Pereira da Cunha (UFG/PPGLL)¹

Ho Chi Minh: um revolucionário quase desconhecido

As experiências socialistas no século XX são pouco conhecidas no Ocidente. É dentro desse panorama que *Diário da Prisão*, de Ho Chi Minh, pode ser incluído. No Brasil, em especial, pouco se faz menção ao revolucionário vietnamita, mesmo entre a esquerda marxista. No texto “A poesia na revolução”, Moniz Bandeira (1968, p. 7-8) relata:

Magro, rosto amarelado, imberbe, cabelo na testa – este o aspecto que o jovem Ba apresentava quando desembarcou no porto do Rio de Janeiro. Trabalhava a bordo de um navio e ficaria em terra para tratamento de saúde. Ba, ou como se notabilizou mais tarde, Ho Chi Minh habitou uma pensão no bairro de Santa Tereza. [...]. Ho Chi Minh encontrou, em 1924, Astrojildo Pereira e Rodolfo Coutinho, que buscavam reconhecimento do PCB pela Terceira Internacional.

Sua passagem ao Rio de Janeiro, o reencontro com Pereira e Coutinho em Moscou, suas lembranças da zona do mangue – “o cheiro fétido, o mercado do sexo, subproduto do capitalismo nas condições de atraso semicolonial” (BANDEIRA, 1968, p. 8) – permaneceram escondidas. “A análise do pensamento de Ho Chi Minh e sua formação”, de Pedro de Oliveira (2018, p. 21), contextualiza os aspectos biográficos do revolucionário vietnamita:

Ho Chi Minh foi o mais proeminente líder contemporâneo da Revolução Socialista do Vietnã. Viveu por 79 anos, nascido em maio de 1890 com o nome de Nguyen Sinh Cung, na província de Kiem Lan, ao norte de seu país. Desde a juventude, engajou-se na atividade de luta contra o colonialismo e pela autodeterminação dos vietnamitas.

1. Graduada em Letras – Licenciatura em português pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Mestra em Letras e Linguística pela UFG. Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da UFG. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

A formação do pensamento de Minh pode ser dividida em cinco períodos. O momento inicial abarca toda a sua formação básica. Foi durante a adolescência que teve os primeiros contatos com as tradições e o patriotismo vietnamita. O segundo período, entre 1911 e 1920, teve início na estadia de Ho Chi Minh em Paris, quando adotou o nome de Nguyen Ái Quoc para se proteger do controle exercido pelos órgãos de segurança franceses, pois também a adolescência do revolucionário foi marcada pela repressão policial dos colonialistas franceses que tinham domínio ideológico sobre o país. O próximo período (1921 a 1930) marca o início do envolvimento de Minh com atividades políticas que culminaram com a fundação do Partido Comunista da França, o acompanhamento dos trabalhos da Internacional Comunista e a organização do Partido Comunista do Vietnã. A penúltima fase, quando adotou o nome de Ho Chi Minh (“Ho”, aquele que ilumina), pode ser datada entre 1931 e 1940, a qual foi definida pelos desafios, esforços e preparativos para colocar em prática seu ideário político no Vietnã. O último período, portanto, é seu retorno ao Vietnã e sua atuação como chefe de Estado e de liderança em seu país.

O revolucionário e o poeta

Diário da Prisão foi escrito durante o período em que Ho Chi Minh adotou o nome de Nguyen Ái Quoc. Nessa ocasião, foi a Chungking, em 1942, buscar auxílio do Kuomintang – Partido Nacionalista Chinês, representante da burguesia nacional. O partido foi dirigido por Sun Yat-sen, o qual desempenhou papel de dirigente da Revolução Democrática que derrubou a dinastia Qing. Contudo, foi preso por 14 meses a mando de Chang Kai-Chek, presidente da República da China que “na tentativa de ampliar seu controle sobre a resistência, reagrupa os exilados vietnamitas na liga de Dong Minh Hoi, que exclui os comunistas” (VISENTINI, 2008, p. 32).

Em “Poesia na revolução”, artigo já mencionado, Moniz Bandeira apresenta uma série de nomes de revolucionários que se dedicaram por refletir sobre literatura e, inclusive, escreveram textos literários, sendo eles: Marx, Trotsky, Mao Zedong, Patrice Lumumba, entre outros. Porém, a potência criativa desses autores, posteriormente, foi concentrada no estudo e na prática objetiva dos processos revolucionários. No caso de Ho Chi Minh, “se a prática do revolucionário

traduz o espírito do poeta, a obra do poeta explica o espírito revolucionário. Não se pode compreendê-lo como combatente sem conhecê-lo como artista” (BANDEIRA, 1968, p. 12). A afirmação de Bandeira é pertinente, porém, é necessário compreender como Minh se apropriou do fazer poético ao longo de sua trajetória. *Diário da Prisão* é a perspectiva pessoal, a experiência vivida, do indivíduo que está encarcerado. Sem dúvida, a motivação da escrita do livro é indissociável da sua prática revolucionária – vale lembrar que seu cárcere teve motivações políticas. Contudo, o revolucionário vietnamita entendia que a elaboração de poemas também tinha função pedagógica. No texto “Nacionalismo revolucionário: teoria e prática”, Minh (1980, p. 257) instrui que, para a transformação ideológica e o fortalecimento do espírito do Partido, é preciso ter atitudes corretas, sendo elas:

[...] ser modesto e franco. O nível de compreensão ideológica no nosso Partido é geralmente baixo; ninguém pode vangloriar-se de ser bom nisso. [...] Considerar o estudo, voluntária e conscientemente, como uma tarefa a ser executada a qualquer custo por um quadro revolucionário; trabalhar ativamente e por iniciativa própria para cumprir o plano de estudo, enfrentando eventuais dificuldades com diligência e esforço persistente. [...] Ajudar uns aos outros no estudo, conduzir à autocrítica sincera com vontade de ser solidário, com o objetivo de formar uma nova solidariedade sobre bases novas.

Percebe-se, com esse trecho, que Ho Chi Minh tinha grande preocupação com a formação política dos membros do Partido, pois o nível de analfabetismo do povo vietnamita era alto. Desse modo, com objetivo de auxiliar a memorização os ideais revolucionários, as diretrizes do Partido eram transformadas em poemas. Em 25 de maio de 1922, Minh publicou um escrito que tinha como propósito divulgar doze recomendações às pessoas do exército, da administração e das organizações de massa. São elas:

Seis proibições: 1- Não danificar de maneira alguma a terra e as plantas ou as casas e os bens das pessoas; 2- Não insistir em comprar ou tomar emprestado o que as pessoas não desejam vender ou emprestar; 3- Não levar galinhas vivas para as casas das pessoas nas montanhas; 4- Nunca faltar com a palavra; 5- Não ofender a fé e os costumes das pessoas (como mentir ante o altar, levantar os

pés mais alto que o coração, tocar música em casa); 6- Não fazer ou falar coisas que façam as pessoas pensarem que as desprezamos. Seis permissões: 1- Ajudar as pessoas em suas tarefas diárias (colher, juntar lenha, carregar água, costurar, etc.); 2- Sempre que possível comprar mercadorias para aqueles que vivem longe dos mercados (faca, sal, agulhas, fios, canetas, papel, etc.); 3- Nas horas livres, contar pequenas histórias divertidas e simples úteis à resistência, mas não revelar segredos; 4- Ensinar à população a escrita nacional e a higiene básica; 5- Estudar os costumes de cada região para se familiarizar com eles, de forma a criar uma atmosfera de simpatia no início e então explicar às pessoas gradualmente que diminuam suas superstições; 6- Mostrar às pessoas que você é correto, diligente e disciplinado. (MINH, 2018, p. 69)

Após isso, Ho Chi Minh escreveu um poema cujo título é “Um poema estimulante”

As doze recomendações acima expressas
São do alcance de todos.
Os que amam seu país
Nunca as esquecerão.
Quando as pessoas têm um hábito,
São todas como uma só.
Com bons combatentes e boas pessoas
Tudo será recompensado com o sucesso.
Apenas quando se tem uma raiz firme pode uma árvore viver muito
E a vitória é construída com as pessoas como seu alicerce.
(MINH, 2018, p. 69).

Diário da Prisão não é um livro de agitação e propaganda, tal como é visível no poema “Em primeira mão”:

Versos jamais me apaixonaram tanto.
Mas, sem nada a fazer prisioneiro,
distraio os dias, que são longos, rimo
enquanto espero ver a liberdade.
(MINH, 1968, p. 19).

Pelo conteúdo do poema, é nítido que o próprio Ho Chi Minh não encarava os poemas que escrevia para disseminar as ideias do Partido como escrita artística. Na cadeia, contudo, “rimo/ enquanto espero ver a liberdade”. A produção poética com finalidade artística para o revolucionário vietnamita é uma maneira de sobreviver ao cárcere.

Antes de analisar propriamente os poemas, algumas informações sobre a tradução são necessárias.

Processos de tradução de *Diário da Prisão*

Originalmente, Ho Chi Minh escreveu o livro em chinês médio, utilizado entre os séculos VII e X, para que não descobrissem sua identidade. A translação do chinês para o vietnamita é desconhecida. Já a tradução do vietnamita para o francês, *Carnet de Prison*, feita por Phan Nhuam, merece alguns apontamentos. Há poucas informações disponíveis sobre Phan Nhuam, porém, a nota introdutória de *Carnet de Prison*, livro publicado em Hanoi em 1994, o autor faz considerações sobre si mesmo: “Um dia, em um momento de boa receptividade, peguei um texto literário em vietnamita que eu conhecia bem e traduzi-o para o francês que me é familiar” e “[...] a tradução do *Carnet de Prison* de Ho Chi Minh, escrito nas condições que sabemos do chinês clássico, língua que filho de letrados, eu sinto intimamente” (NHUAM, 1994, p. 253-257).

Mais do que uma tradução, Phan Nhuam escreveu um testemunho sobre sua tradução. O tradutor expõe que, ao reler o texto traduzido, sentiu uma sensação bizarra e, por isso, resolveu traduzir do francês ao vietnamita, ou seja, partir do sentido inverso, o que também o desagradou. Entre suas observações testemunhais, as mais significativas são:

Isso quer dizer que não existe linguagem comum entre um francês e um vietnamita? De forma alguma! O que importa para a expressão, não é a palavra in abstracto, a palavra exangue do dicionário, mas a relação entre as palavras; não a palavra considerada isolada, mas a palavra alterada por outras palavras, deformada de tal forma, flexionada de tantas outras em um todo orgânico que constitui uma língua, e a língua mais sutil, a mais complexa de todas: a língua poética. [...] Do ponto de vista da criação e da tradução, que é uma criação nas condições impostas, a poesia é para muita questão de atmosfera, de estado de alma. Parece-me difícil para um tradutor dar pelos únicos recursos da imaginação, por exemplo, a tristeza do chuvisco no Extremo-Oriente, se tão jovem não marchou sob a estrada mandarina entre duas cidades, sob essa chuva impalpável que penetra o corpo e atravessa a alma. Eu fiz um chamado pelas minhas lembranças de criança para recriar a atmosfera de fundo e

para realizar as melhores condições de ambiente, eu achei que os poemas de prisão ganharam em serem lidos e traduzidos na prisão. É então na prisão de *la Santé*, onde me chamavam boa parte das minhas atividades profissionais, que uma boa parte dos poemas de Ho Chi foi traduzida durante o inverno 1960-1961. Eu escolhi as tardes de chuva e neblina como mais conformes à realidade psicológica. Uma outra parte foi traduzida no bairro Mouffetard que assombra ainda à sombra de Lênin e de Nguyen Ai Quoc. Tenho eu sido vitorioso em meu esforço? A tradução tem seus limites. Estamos sempre um pouco cá, um pouco lá da verdade. (MINH, Ho Chi, 1944, p. 256-258)

É muito difícil, para os padrões ocidentais, ler os poemas de Ho Chi Minh no sentido de que podem ser considerados “menos poéticos”. Além disso, é necessário compreender que o gênero diário, tal como é conhecido pelos parâmetros do Ocidente, não é entendido desse modo por Ho Chi Minh. O texto original, em chinês, tem 115 quadras. No Prefácio da tradução para o inglês, Phan Nhuam volta à questão de sentir os poemas de Ho Chi Minh dentro do contexto de prisioneiro. Para isso, cita a entrevista de um jornalista ao revolucionário vietnamita (MINH, Ho Chi, 1971, p. 19-20):

“Sr. Presidente, o senhor é comunista, não é?”

“Sim.”

“O senhor esteve na Resistência?”

“Sim.”

“Por quanto tempo?”

“Cerca de 40 anos.”

“O senhor também esteve na prisão?”

“Sim.”

“Que prisão?”

“Várias, senhor.”

“Por muito tempo?”

“Na prisão o tempo é sempre longo, você sabe”.

Vale, igualmente, comentar sobre a tradução de Coema Simões e Moniz Bandeira, a qual foi feita a partir da tradução francesa. Em primeiro momento, é possível enxergar padrões diferentes de tradução entre francês e português. Bandeira anuncia que (MINH, 1968, p. 14):

Não se pode ler, entretanto, a poesia de Ho Chi Minh como os mesmos olhos que se habituaram aos padrões estéticos do Ocidente. Seus poemas, na maioria, são curtos e lembrariam os haicais dos

japoneses. Encerram, frequentemente, uma anedota. Ho Chi Minh, através das contradições que joga em cada verso, imprimi-lhes um conteúdo ético. O lirismo romântico – quiçá uma ressonância do seu tempo de França – funde-se no realismo do revolucionário. A sátira transparece no drama. A esperança toma lugar no desespero. O otimismo aponta na tragédia.

Os procedimentos de tradução são muito diferentes. Simões e Bandeira, mesmo assinalando que não é possível ler o livro de Minh com os padrões estéticos do Ocidente, usam referências ocidentais para que, em alguma medida, o leitor consiga se aproximar dos poemas. Quanto à estrutura dos versos, também há discrepâncias. Diferentemente do apontamento de que o “diário” é um texto em quadras com 115 versos, Simões e Bandeira associam *Diário de Prisão* como uma espécie de haicais japoneses. Ainda em discrepância com o processo de tradução testemunhal de Pan Nhuam, Bandeira afirma (MINH, 1968, p. 11):

A revolução é a poesia da história, o momento de inspiração dos povos. Experiências acumuladas – frustrações e anseios, sofrimentos e alegrias – transbordam, afloram à consciência, tomam forma, adquirem expressão, irradiam-se e empurram a humanidade para o sonho, puxando o sonho para a humanidade. Se toda revolução tem a força da poesia, toda poesia, que sobrevive, tem a força da revolução.

Além disso, Bandeira pontua que os poemas de Ho Chi Minh não são versos de fúria das palavras, mas a delicadeza de um sábio que fala pelo seu povo. É possível perceber certa caracterização de Bandeira em relação à cultura oriental, como sendo sábios pacíficos. Porém, ao mesmo tempo, procurou reafirmar o conteúdo revolucionário dos versos em várias citações da Revolução do Vietnã, mas que, por vezes, não são assimiladas na forma e no conteúdo do processo de tradução. De todo modo, é possível enxergar nas traduções apresentadas aspectos que auxiliam a leitura do livro em questão. Isso porque em ambas as traduções e suas barreiras linguísticas e semânticas, o processo traumático do cárcere foi conservado. Os poemas apresentados neste trabalho são da edição com a tradução de Simões e Bandeira (1968).

Poeta Ho Chi Minh

Dito isso, o sentimento de um prisioneiro que sofre nuances a cada momento é identificável em *Diário da Prisão*. O poema inicial, que também se chama “Diário da prisão”, apresenta a figura de um preso político que compreende a natureza do seu cárcere, bem como seu propósito: “Aqui teu corpo está preso na cela. / Teu espírito não. Ele está livre. / Se queres continuar tua missão, / debes manter elevado o teu moral” (MINH, 1968, p. 19). O conteúdo do poema é bastante semelhante às preocupações das lideranças dos movimentos de resistência ao sistema colonial no Vietnã que, para evitar isolar o movimento, organizavam marchas para o Sul do país, desencadeando a “propaganda armada” em busca de demonstração de força, “mas só combater o inimigo quando obrigado. Tal política elevava o moral do povo e criava problemas para o inimigo” (VISENTINI, 2008, p. 31). Enquanto mantivesse seu moral elevado, Ho Chi Minh via no desespero da prisão a esperança da vitória vietnamita. Outros poemas, contudo, são representações mais diretas da degradação sofrida por Ho Chi Minh durante seus 14 meses presos. Um deles é “Na estrada... Os guardas carregavam um porco” (MINH, 1968, p. 38):

Carregando um leitão, os guardas me puxavam.
Vai nos braços um porco, o homem na coleira.
Um porco vale mais. É baixo o preço do homem
quando não se pode usar sua liberdade.

Entre mil aflições, centenas de infortúnios,
perder a liberdade é o pior que existe.
Quando cada atitude e cada gesto espreitam,
sois um cavalo, um boi que qualquer um maneja.

O poema acima é a representação da humilhação de ser menos importante do que um porco por ter sido privado de sua liberdade. O testemunho de Ho Chi Minh é o do homem que, durante toda a vida, buscou a liberdade para seu povo, mas, naquele momento, nada mais era do que um cavalo ou um boi “que qualquer um maneja”. Ao contrário do poema “Diário da prisão”, o sentimento contraditório da humilhação deixa em suspenso o cumprimento de sua responsabilidade como revolucionário vietnamita. Mesmo com ideários consolidados durante mais ou menos 30 anos de formação, o ambiente

degradante do cárcere enfraquece seu moral. Outro poema que testemunha o indivíduo Nguyen Sinh Cung, nome de batismo de Ho Chi Minh, é “Noite em Long Ts’iuen” (MINH, 1968, p. 27):

Correm durante o dia meus cavalos rápidos.
 Como um frango no espeto. Eu à noite me sinto.
 O frio aproxima-se, os piolhos traiçoeiros.
 Mas com o verdelhão por sorte canta o dia.

Quando o prisioneiro faz menção aos seus “cavalos rápidos” está falando de suas próprias pernas que, de acordo com uma das notas de tradução da edição vietnamita, Ho Chi Minh perfazia “53 quilômetros durante o dia, para velá-las à noite, metidas em ferros, como frango no espeto ou, mais exatamente: como frango em cinco temperos, versão chinesa do frango no espeto” (MINH, 1968, p. 27). Para melhor representação do instrumento de tortura, o “frango no espeto” é semelhante ao pau-de-arara tão conhecido durante a Ditadura Empresarial-Militar no Brasil. A parte do verso “Eu à noite me sinto” particulariza a vivência do prisioneiro diante as torturas que pioram com o frio da noite e os “piolhos traiçoeiros”. O último verso refere-se ao “verdelhão” – espécie de pássaro – que anuncia o dia. Contudo, a referência ao pássaro é mais melancólica do que esperançosa, já que as torturas na prisão recomeçariam ao amanhecer. Outro poema que faz referência à degradação física do indivíduo em particular é “Adeus a um dente” (MINH, 1968, p. 36):

Inabalável foste,
 A vida de sete fôlegos.
 Eras tão diferente de tua irmã mais velha,
 flexível, incomensurável.
 Partilhamos juntos o gosto da vida.
 E agora nos separam
 meu dente inseparável.

Também em nota de tradução do vietnamita ao francês, explica-se que o verso “Eras tão diferente de tua irmã mais velha” se trata “da língua – irmã mais velha do dente – que precede a vida” (MINH, 1968, p. 36). As violências diárias não se resumiam, no entanto, à violência física deliberadamente praticada pelas autoridades, mas também às consequências psicológicas decorrentes da tortura. Isso pode ser visto no poema “Insônia” (MINH, 1968, p. 43):

Uma noite sem dormir. Duas noites. Três noites.
 Impossível dormir! Agito-me, angustiado.
 Quarta noite. Quinta noite... Será sonho? Será vigília?
 Cinco pontas de uma estrela enrolam meus pensamentos.

A estrela de cinco pontas, símbolo da bandeira de resistência vietnamita, ocupa o pensamento do prisioneiro que se vê impedido de cumprir o dever que ele se propôs. A angústia, sentimento que não aparece em seus poemas de formação política, ganha expressividade, pois é a experiência do indivíduo e não do revolucionário – muito embora essa separação não exista na complexa subjetividade de Ho Chi Minh – que se manifesta. O poeta deixa que os sentimentos mais íntimos, menos favoráveis ao fervor revolucionário, ganhem espaço, porque o encarceramento impede-o de seguir seu propósito. As nuances dos sentimentos de Ho Chi Minh enquanto prisioneiro também são vistas no poema “Quatro meses, já” (MINH, 1968, p. 53):

“Um dia encarcerado
 mil anos lá fora”.
 Não é vã palavra
 este provérbio é antigo.
 Quatro meses na cela,
 destruíram meu corpo
 mais que dez anos de vida.
 Quatro meses de fome,
 quatro meses de insônia,
 sem mudar de roupa,
 sem poder me lavar.
 Abandonou-me um dente,
 cabelos branquearam,
 negro, magro, faminto,
 vestido de sarnas e feridas.
 Mas, paciente sou,
 duro, rijo,
 sem recuar um palmo.
 Materialmente miserável,
 o moral, firme.

Quatro, dos quatorze meses em que Ho Chi Minh ficou preso, tornou-o materialmente miserável, mas manteve firme os ideais da luta anticolonialista. No poema “Caminho da vida” é perceptível, como aponta Bandeira, o jogo de contradições do poeta e do revolucionário (MINH, 1968, p. 21):

Montes atravesssei e venci as alturas.
 As planícies são as mais difíceis de passar.
 Não me fizeram mal os tigres das montanhas,
 mas encontrei um homem e ele me prendeu.

O novo Vietnã eu represento
 em visita de amizade aos chefes de um país irmão.
 É o oceano que contra a terra se arrebenta?
 Vejo que me reservaram as honras na cadeia.

Sou um homem honesto e tranquilo:
 imaginam-me um chefe chinês e tenebroso.
 É sempre difícil viver o caminho da vida,
 mas viver sua vida não é nada fácil.

No poema acima, há várias relações contraditórias que vão tecendo as reflexões do homem encarcerado. Montes e alturas mais fáceis do que as planícies, tigres das montanhas menos perigosos do que homens que prendem outros homens. As comparações da primeira estrofe, no entanto, não deixam que Minh compreenda que “O novo Vietnã eu represento”. Na última estrofe, há mais uma comparação que o revolucionário teve que assumir: figurar um homem tenebroso alheio à sua personalidade de homem honesto e tranquilo. Por fim, os dois últimos versos ressaltam que existe um conhecimento geral de que “é sempre difícil viver o caminho da vida”, contudo, a própria vida, nesse caso, a vida do revolucionário na prisão, “não é nada fácil”. Por fim, o poema “Alerta no Vietnã” (MINH, 1968, p. 46) tem um paratexto semelhante a uma epígrafe: “Informação da Agência Tch’é Tao, publicada na imprensa de Nan Nîng”. Segue o poema:

Antes a morte à vida como um servo.
 Quando as bandeiras livres se desfaldam,
 que desgraça restar numa enxovia
 e não poder lançar-me nas batalhas.

A face do homem honesto e tranquilo, sem deixar de sê-lo, dá lugar à fúria do revolucionário que prefere morrer a não participar da luta de libertação nacional de seu país. O verso “que desgraça restar numa enxovia” contrasta com os poemas mais intensos que narram a tortura que Ho Chi Minh sofreu, como ser puxado enquanto um leitão é acolhido nos braços; o frio, os piolhos, os métodos de tortura

física e psicológica; todos esses eventos são menos importantes comparados a vontade de Ho Chi Minh representar o novo Vietnã.

É preciso ter em mente que enquanto texto poético, em relação à estruturação formal dos poemas, muita coisa foi perdida de tradução a tradução. Nesse sentido, fazer ser conhecido *Diário da Prisão* é uma grande oportunidade de compreender melhor, principalmente, a escrita original do livro e as versões em outras línguas para que seja possível fazer um roteiro de leitura indicando discrepâncias e aproximações ao leitor ocidental. Para que essa tarefa seja possível, o primeiro passo é divulgar a obra poética de Ho Chi Minh, mostrando que o poeta e o revolucionário são faces de um só homem.

Referências

- BANDEIRA, M. Poesia na Revolução. In: Ho Chi Minh. *Poemas do cárcere: diário da prisão*. Rio de Janeiro, Guanabara, 1968. p. 7-18.
- MINH, H. C. *Diário de prisão*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1971.
- MINH, H. C. *Ho Chi Minh: escritos 1919-1969*. São Paulo: Ciências Revolucionárias: 2018.
- MINH, H. C. *Poemas do cárcere – Carnet de prison (Traduir par Phan Nhuam)*. Rio de Janeiro: Gráfica e Editora Laemmert S. A., 1968.
- NHUAM, P. Note de traduction. In: Ho Chi Minh. *Carnet de prison*. Hanoi: Editions Thê Giói, 1994. p. 253-259.
- OLIVEIRA, P. de. A análise do pensamento de Ho Chi Minh e sua formação. In: *Ho Chi Minh: escritos 1919-1969*. São Paulo: Ciências Revolucionárias, 2018. p. 21-60.
- VISENTINI, P F. *A revolução vietnamita: da libertação nacional ao socialismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

**Eu vi a fumaça da pólvora, eu vi a corneta bradar:
testemunho e resistência cultural no cancioneiro
popular sobre a Guerra de Canudos**

Tarcísio Fernandes Cordeiro (UFRB)¹

Introdução

A Guerra de Canudos (1896-1897) foi um conflito bélico de grande magnitude nos sertões baianos. O numeroso contingente de tropas militares, o elevado número de vítimas e a ampla cobertura midiática chamaram atenção da opinião pública sobre aqueles eventos que a escrita erudita de Euclides da Cunha transformou em cânone com a publicação de “Os Sertões: campanha de Canudos” (1902). O testemunho euclidiano, notadamente por sua performance, adquiriu pressupostos de relato primordial, inspirando ensaios e produções ficcionais tributárias dessa narrativa mestra.

O clássico sobre a guerra nos sertões acabou por produzir, dentre outros efeitos, um duplo impacto na historiografia e na ficção sobre os trágicos acontecimentos, a saber: por um lado, a obra euclidiana inscreveu, de maneira indelével na memória nacional, a resistência sertaneja como uma das mais belas páginas da nossa história, por outro, fixou a versão de uma luta inspirada por uma liderança aberrante, um louco sentenciado por Euclides da Cunha, dentre outros termos, como “documento raro de atavismo”, “gnóstico bronco” e “anacoreta sombrio” (2016, p. 145, p. 146 e p. 155).

Essa fixação do autor, em termos negativos, no líder sertanejo permanece em trabalhos posteriores que superam a explicação euclidiana, relativa à alienação de Antônio Conselheiro, mas que mantém o olhar nas imagens histriônicas presentes no clássico. Esse cenário, passa a se modificar apenas quando do desenvolvimento das pesquisas orais, em meados do século passado, numa ocasião em que as versões dissintâneas, apresentadas por sertanejos sobreviventes da guerra ou seus descendentes, passam a ser coligidas.

Outrossim, tais testemunhos corroboram imagens já presentes no cancioneiro popular que se espalharam pelos sertões. Exemplo

1. Doutor em Letras: Estudos Literários (UFMG); Professor Adjunto da UFRB.

desse fenômeno de resistência cultural são verificados em versos de um reisado coligido, nos anos 1930, nominado como “Eu vi a fumaça da pólvora”. Por seu teor testemunhal divergente em relação aos registros sobre a personagem de Antônio Conselheiro, tal manifestação constitui uma forma de resistência cultural.

Assim, neste artigo, são apreciados tais versos populares na perspectiva da etnomusicologia enquanto estratégia de guarda e divulgação das versões da resistência popular. Afinal, canções, entoadas em ocasiões sacras, laborais ou domésticas, constituem expressões do domínio público que legaram uma historiografia não oficial e que foram eficazes, especialmente em contextos de opressão política, ao preservar um perfil historiográfico, mas também imagético-afetivo, durante longo período.

A (des)construção da imagem pública de Antônio Conselheiro

Em uma guerra, não se combate apenas o inimigo físico, é necessário destruir, sobretudo, a imagem do adversário. No caso do conflito narrado por Euclides da Cunha, *n’Os Sertões*, não fora diferente. A obra é paradoxal e, em muitas passagens, o autor não consegue elogiar os sertanejos sem depreciá-los, a exemplo da lapidar imagem do “Hércules-Quasímodo” (CUNHA, 2016, p. 115). Apesar disso, o olhar euclidiano rendeu loas à resistência sertaneja e, corajosamente, denunciou a prática da degola, no conflito, sob a anuência dos comandantes militares.

Entretanto, a personagem de Antônio Vicente Mendes Maciel não obteve concessões do ensaísta. Ao contrário, diferentemente da perspectiva que fora capaz de vislumbrar, ao interpretar as heroicas no teatro da guerra, em que o autor classifica como “[...] aquela rude sociedade, incompreendida e olvidada, era o cerne vigoroso da nossa nacionalidade” (CUNHA, 2016, p. 103), o tratamento dispensado a sua liderança fora inclemente. Essa postura euclidiana, guardava correspondência com a maior parte da imprensa nacional que designava os sertanejos como jagunços².

2. Ver GALVÃO, Walnice Nogueira. *No calor da hora: a guerra de Canudos nos jornais – 4ª expedição*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1994. Nesta obra a pesquisadora destaca o papel da imprensa na guerra de Canudos, categorizando as publicações em três tipos de representação: a galhofeira, a sensacionalista e a ponderada.

Se a obra de Euclides da Cunha apresenta contradições em relação aos sertanejos, no que diz respeito ao Conselheiro, o autor constrói uma representação coerente durante todo o texto. Eduardo Hoornaert, em “O sacrificalismo de Euclides da Cunha” (1998), entende que essa opção se justifica na medida em que era necessário escolher uma personagem que pudesse fazer expiar o sentimento de culpa diante da tragédia narrada.

[...] Era preciso sacrificar o Conselheiro no altar da honorabilidade brasileira para que a elite do país pudesse recuperar-se do trauma causado pela memória de uma ação tão covarde por parte do governo do país diante de uma comunidade de pobres sertanejos (HOORNAERT, 1998, p. 81-82).

O resultado, entretanto, produziu uma espécie de caricatura da personagem histórica que se viu imolada, reiteradas vezes, dada a caracterização inicialmente recebida. Exemplo disso, verifica-se em abordagens teóricas que se afastam da interpretação geral do conflito, apresentada no clássico, mas que mantém os matizes euclidianos sobre a liderança religiosa do Belo Monte, designação utilizada pelos conselheiristas para nomear a comunidade insurreta ao ordenamento central³.

Um exemplo, dessa projeção imagética, verifica-se nas artes plásticas, dado que inúmeras pinturas, ilustrações e gravuras representam o Conselheiro como um louco.

[...] O artista plástico Tripoli Gaudenzi, autor de uma majestosa série de quadros e desenhos em que retratou a trajetória do Conselheiro e a guerra de Canudos, conta que uma vez, ao receber a encomenda de um trabalho para ilustrar uma capa de revista, fez várias versões do personagem, sempre recusadas pelos editores. Enfim, deu-se conta do que desejavam. “Já sei”, pensou – e deu ao Conselheiro um ar de louco. O trabalho foi aprovado com louvor (TOLEDO, 2002, p. 105-106).

3. São exemplos desse movimento parcial a interpretação classista-marxista, inaugurada por Rui Facó em “Cangaceiros e Fanáticos” (1963), assim como a cultural-funcionalista sugerida por Maria Isaura Pereira de Queiroz em “O messianismo no Brasil e no mundo” (1965).

O redimensionamento da imagem pública de Antônio Conselheiro tem início quando das publicações com testemunhos conselheiristas, no qual sobreviventes da guerra e/ou seus descendentes relatam o contato com o “Peregrino” como nos conta Honório Vilanova em narrativa coligida por Nertan Macedo, publicada em 1964, com o título de “Memorial de Vilanova”:

[...] Recordações, moço? Grande era o Canudos do meu tempo. Quem tinha roça tratava de roça, na beira do rio. Quem tinha gado tratava de gado. Quem tinha mulher e filhos tratava da mulher e dos filhos. Quem gostava de reza ia rezar. De tudo se tratava porque a nenhum pertencia e era de todos, pequenos e grandes, na regra ensinada pelo Peregrino (MACEDO, 1983, p. 67).

Esse texto, que dialoga com a tradição do testemunho hispânico, faz menção a uma série de imagens que divergem em grande medida da representação clássica da personagem central da guerra de Canudos. Cabe perceber, outrossim, que tais representações não emergiram apenas em meados do século XX, mas foram cuidadosamente preservadas pela tradição oral, num trânsito geracional que possibilitou, posteriormente, a apropriação estética desse imaginário por artistas e intelectuais que expuseram à cena pública uma liderança popular centrada em valores diferentes da caracterização canônica d’*Os Sertões*.

Outras vozes, outras imagens: o cancionero popular sobre a Guerra de Canudos

A cultura sertaneja, notadamente em fins do século XIX, pautava-se na transmissão de saberes pela oralidade. Em Canudos, registrou-se a presença de professoras e de espaços para o ensino das primeiras letras, algo incomum no universo das comunidades daqueles sertões, mas, em que pese essa iniciativa, a grande maioria dos conselheiristas era analfabeta. De toda sorte, dentro da resistência ao cerco militar, havia homens e mulheres que registraram, a seu modo, os acontecimentos do arraial tanto no período de paz quanto no tempo da guerra. O próprio Euclides da Cunha recolhe e analisa alguns desses registros populares, numa passagem no qual elabora em termos

estéticos sua perspectiva etnocêntrica, então utilizada para justificar, senão o massacre camponês, a incivilidade daquela forma de organização social.

Ora, no mais pobre dos saques que registra a História, onde foram despojos opimos imagens mutiladas e rosários de coco, o que mais acirrava a cobiça dos vitoriosos eram as cartas, quaisquer escritos e, principalmente os desgraçados versos encontrados. Pobres papéis, em que a ortografia bárbara corria parelhas com os mais ingênuos absurdos e a escrita irregular e feia parecia fotografar o pensamento torturado, eles resumiam a psicologia da luta. Valiam tudo porque nada valiam (CUNHA, 2016, p. 192).

A insistência em representar os sertanejos em termos depreciativos no plano psicológico indica, possivelmente, a incompreensão do intérprete frente a luta com forças tão desiguais. Afinal, por que não desistiam da defesa de seu arraial? A resposta a essa questão, surge em muitos dos testemunhos sertanejos, anotados décadas após o conflito, e não difere de outras culturas que reiteram a ideia de defesa dos valores identitários a partir da luta por seu território.

Esse tema está presente no cancionário popular sobre a guerra de Canudos⁴, espreado pelos sertões nordestinos por artistas anônimos que revisitam os feitos daquele conflito com outras imagens, como nos versos de “Eu via a fumaça da pólvora”. A seguir, apresenta-se duas versões dessa canção popular, interpretadas por artistas contemporâneos:

Eu vi a fumaça da pólvora
 Eu vi a corneta bradar
 Eu tava na ponta da rua
 Eu vi a rua se fechar

4. Sobre o cancionário popular da guerra de Canudos, Franklin Martins, responsável pela trilogia “Quem foi que inventou o Brasil?”, reuniu aproximadamente 1.300 músicas contando a história da República brasileira. Entretanto a pesquisa, inicialmente, deixou uma lacuna entre os anos 1889 e 1902, pois a indústria fonográfica, no Brasil, tem início neste ano. O trabalho de pesquisa continua e, em breve, o autor pretende publicar o resultado do período inédito. Nesse recorte, que compreende a Guerra de Canudos (1896-1897) o jornalista identificou 12 canções, além do “ABC da incredulidade”, citado por Euclides da Cunha, sobre o conflito.

Eu vi Antônio Conselheiro
 Lá no alto do tambor
 Com cento e oitenta praça
 É amor, é amor, é amor

Eu vi Antônio Conselheiro
 Lá no alto da Bahia
 Com cento e oitenta praça
 A favor da monarquia

Eu vi Antônio Conselheiro
 Lá no alto da Favela
 Com cento e oitenta praça
 E mais de mil parabella (FAGNER, 1975).

[...]

Eu tava na ponta da rua
 Eu vi a rua se fechar
 Eu vi a fumaça da pólvora
 Eu vi a corneta bradar

Eu vi o Antônio Conselheiro
 Lá no alto da Bahia
 Com cento e oitenta praça
 É a falta da monarquia

Eu vi o Antônio Conselheiro
 Lá no alto da Favela
 Com cento e oitenta praça
 É amor, já passou por Rebela

Eu vi o Antônio Conselheiro
 Lá no alto do tambor
 Com cento e oitenta praça
 É amor, é amor, é amor (PAES, 1995).

Em 1975, Raimundo Fagner grava uma adaptação dos versos populares no álbum “Ave Palavra”. Nessa releitura musical, o cantor e compositor cearense desenvolve arranjos que são próprios do que na década de 1970 denominou-se como “rock rural”, cujos maiores expoentes se encontram no trio musical Sá, Rodrix e Guarabira. Em linhas gerais, essa concepção estética, a exemplo de outros movimentos inspirados numa latência modernista, propunha-se a elaborar

uma retomada de nossas raízes culturais, a partir do universo rural, em diálogo com ritmos e instrumentos musicais de outras culturas, num experimentalismo artístico de viés renovador.

Já, a versão do musicólogo e compositor baiano Fábio Paes, gravada no álbum “Canudos e Cantos do Sertão”, vinte anos depois, em 1995, insere-se noutra contexto, cuja dimensão política é determinante para compreensão das escolhas rítmicas que aproximam o trabalho musical da tradição dos grupos de pífanos⁵. A valorização do popular, explica-se, sobremaneira, pelas comemorações do centenário da fundação do Belo Monte, em 1993, o que levou a uma série de produções culturais que exaltavam Canudos, os sertanejos e a liderança de Antônio Conselheiro. Esse movimento de retomada temática, sob a perspectiva dos vencidos, é bem explicado pelo estudo da musicóloga Eurides Souza Santos.

[...] Entre os trabalhos de grande relevância estão as músicas dos compositores Fábio Paes, Gereba, João Bá, Pe. Enoque Oliveira e Pingo de Fortaleza, todos com publicações recentes de obras musicais sobre Canudos. Do compositor Fábio Paes destacam-se as canções *Salve Canudos*, assinada por ele e pelo Pe. Enoque Oliveira, *Andanças do Conselheiro* feita em parceria com Raimundo Monte e *Canto da Aurora*, em parceria com Adelmo Oliveira, todas inclusas no CD intitulado “Canudos e Canto do Sertão”, divulgado pela Portifolium Laboratório de Imagens. Neste mesmo trabalho Fábio Paes inclui a música de domínio popular, *Eu vi a Fumaça da Pólvora*, cujo arranjo foi baseado no Reisado de Quixeramobim – CE (SANTOS, 1998, p. 102-103 - destaques do autor).

O primeiro registro desse Reisado se dá no Boi de Mestre Piauí, em Quixeramobim (CE), na década de 1930. A Folia de Reis, como se sabe, guarda elementos sacros e lúdicos, contudo a referência aos brincantes do 6 de janeiro é notadamente voltada a exaltação de personalidades que atuam em favor da representação divina que advém no nascimento de uma criança. Apenas isso, já diferencia, em grande medida, a caracterização encetada a Antônio Conselheiro pelos cronistas da guerra de Canudos. A religiosidade do catolicismo popular engendra outro papel à personagem de Antônio Vicente Mendes

5. Fragmentos desse cancionário aparecem no documentário “Paixão e Guerra no Sertão de Canudos” (Antônio Olavo, 1993).

Maciel. Ora, nos cantos de exaltação, o Conselheiro faz par com os três Reis Magos: Melchior, Baltasar e Gaspar.

É compreensível a origem desse Reisado em Quixeramobim (CE), terra natal do fundador de Canudos, e sua difusão pelo espaço/tempo dos sertões foi questão de tempo, até chegar ao território baiano. Como é comum, nas composições da tradição oral, existem diferenças entre as versões ora coligidas. Mantendo-se, por evidente, as quadras que fazem uso da versificação tradicional dos ABCs sertanejos, com sete sílabas poéticas. Essa estrutura, entretanto, possibilita uma maior mobilidade da ordem das quadras, o que é notado nesses registros sem maior prejuízo semântico.

A principal alteração de significado, entre as versões de Fagner e Paes, ocorre nos versos “A favor da monarquia” / “É a falta da monarquia”; “E mais de mil parabela” / “É amor, já passou por Rebelá”. No primeiro caso, a mudança da perspectiva afirmativa para negativa altera a dinâmica do campo semântico, mas não representa um obstáculo à compreensão. O problema na solução sugerida por Paes diz respeito à necessária, mas difícil, elisão para manter a estrutura poética. Já, o segundo caso guarda um problema de maior monta histórica, uma vez que o termo “parabela” pode ser entendido como uma referência ao termo latino *parabellum*, em alusão as armas de guerra, enquanto a localidade “Rebela”, ao menos no clássico *Os Sertões*, não é citada. Nesse campo, parece haver uma melhor correspondência histórica, mesmo estrutural, na versão coligida em terras cearenses.

No tocante às semelhanças, as versões efetuam a inserção do eu-poético na cena da guerra, com a projeção, no plano cultural da enunciação, do “eu coletivo”. Essa é uma voz testemunhal que assume a perspectiva da resistência sertaneja e dá vida a sua principal liderança, “Eu vi Antônio Conselheiro”, no teatro bélico, “Eu via a fumaça da pólvora”. Portanto, tem-se aqui um misto de testemunhos, ora a perspectiva do *testis*, o terceiro, ora o *superstes*, o sobrevivente. Tais nuances diferenciais oscilam nos registros testemunhais, pois os conceitos são mobilizados na construção do enunciado, notadamente em narrativas traumáticas, quando acionam o registro do passado (*testis*) num processo que também implica redimensionar a própria experiência do indivíduo que sobrevive (*superstes*). Como discorre Márcio Seligmann-Silva, o testemunho: “[...] na sua complexidade enquanto um misto entre visão, oralidade narrativa e capacidade de julgar:

um elemento complementa o outro, mas eles se relacionam também de modo conflitivo” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 81).

Essa complexa interação entre o ver, o ouvir e o perceber é notada noutros relatos da guerra de Canudos. Em geral, as narrativas inaugurais, desenvolvidas por cronistas da guerra, também apresentam imagens cujo sentido é mediado por hipérbolos, por antíteses e, sobretudo, por referenciais sinestésicos, o que caracteriza uma linguagem que extrapola o simples descrever, carregando a intensidade das dores e dos traumas em representações do espaço destruído pela guerra.

Nos versos em análise, a síntese das ruínas pode ser notada em “Eu vi a rua se fechar”. Esse movimento de destruição, na perspectiva sertaneja, é marcado por símbolos bélicos, “a pólvora”, “a corneta”, “o tambor”. Enfim, a representação do estado brasileiro que empreende o uso da força para destruir os valores cuja perspectiva sertaneja, decididamente, não abdicara. Disto, resulta a representação de Antônio Conselheiro enquanto uma liderança militar, que se faz presente no conflito, afinal estava no “alto da Bahia”, no “alto da Favela” e “no alto do tambor”. Nesse caso, a sequência sugerida por Fábio Paes guarda uma melhor dimensão gradativa, um recurso curiosamente também utilizado por Euclides da Cunha, num processo de aproximação panorâmica da tríade que constitui o clássico, “a terra”, “o homem” e “a luta”. No caso dos versos populares, as duas primeiras marcações dizem respeito às localizações geográficas do conflito. Em primeiro lugar, o estado da federação, seguido da toponímia do front da guerra em que se instalou a principal base militar, local que serviu de base à artilharia, a “matadeira” no dizer sertanejo. A essas designações espaciais, tem-se uma referência ao som emitido pelos instrumentos percussivos marciais.

Por outro lado, é idealizada, do ponto de vista histórico, a representação de Antônio Conselheiro enquanto liderança militar, “Com cento e oitenta praça / E mais de mil parabela”. Uma vez que inúmeros são os relatos de que esse papel coube a outras personagens históricas, como Pedrão, Pajeú, João Abade, José Venâncio, Bernabé José de Carvalho e Marciano de Sergipe, conforme registrou José Calasans (2013). O historiador, entretanto, explica o que seria a liderança do Conselheiro naquele contexto que nos possibilita entender o estribilho “É amor, é amor, é amor”, incorporado pela perspectiva popular.

Creio que há necessidade de uma revisão histórica da figura do Conselheiro. Porque no meu modo de julgar pelo que tenho conseguido ver nos documentos, nos depoimentos, o Conselheiro é realmente uma figura de líder da sua época pelos serviços que prestou ao sertão: construindo igrejas, levantando muros de cemitérios, fazendo pequenos tanques para o uso da população, dando seus conselhos sempre no sentido do bem. Uma figura extraordinariamente humana que conseguiu dominar um número imenso de sertanejos. Todos recordam a figura do Conselheiro como a dum homem bom que só pregava o bem. A desgraça que houve, dizem eles, não foi por causa do Bom Jesus Conselheiro. Ele distribuía com os pobres os recursos que angariava nas suas pregações, conversava com os seus adeptos com a voz muito mansa, muito suave, a todos chamando “meu irmão”, e esses, por sua vez, o tratavam como “meu pai”. Jamais se intitulou Conselheiro, sustentando que era apenas um simples peregrino preocupado em ajudar os desventurados. É por isso que eu acho que a sua figura humana obteve, alcançou, tanto prestígio no seio das populações do nordeste baiano. Ninguém nessa região jamais teve tanto prestígio. Prestígio que era capaz de enfrentar o das autoridades religiosas e o das autoridades civis. Donde, naturalmente, os choques que surgiram (CALASANS, 1978, 50min 39s - 53min 15s).

Considerações finais

A temática de Canudos, inicialmente delineada pela pena euclidiana, tem sido retomada numa complexa narrativa contemporânea, sob o gênero do texto memorialístico. Lembremo-nos do romance *A Casca da Serpente* (1989), de J. J. Veiga, obra que fala da utopia da vida sertaneja, construindo uma narrativa ficcional que relata a vitória dos seguidores de Antônio Conselheiro. Em outra produção, *As Meninas de Belo Monte* (1993), Júlio José Chiavenato retrata o destino trágico de muitas das crianças órfãs daquele conflito bélico. Enquanto, o texto mais recente de Aleilton Fonseca, *O Pêndulo de Euclides* (2009), dá margem à fruição de memórias ficcionais em que vozes sertanejas são emponderadas.

Desse modo, a literatura mantém a memória do massacre, reescrevendo outras perspectivas do texto clássico, atribuindo-lhe novos significados, reestruturando imagens, recuperando possibilidades não concretizadas, mas certamente desejadas, ansiadas e pugnadas por camponeses que resistiram até o limite extremo em defesa de seu lugar no mundo, o Belo Monte.

Em comum, tais romances buscam outras fontes sobre a história da guerra dos sertões baianos, num movimento de pesquisa, em que vozes populares são reveladas em objetos culturais os mais diversos, no cordel, na xilogravura, nas ladainhas e no cancionero popular. O fato é que esse universo cultural dos sertões possibilitou a preservação de um manancial de histórias que, com o tempo, adentraram outros espaços sociais, sugerindo novas representações e enredos nos quais os sertanejos assumem o protagonismo narrativo. Essa estratégia de resistência cultural possibilitou preservar o que Michael Pollak (1989) denomina de memórias subterrâneas. Reminiscências que, imersas, inicialmente, na resiliência marginal, se deslocam de modo gradual e assimétrico à cena pública.

Não por acaso, quando consideramos a história da América Latina, percebemos o quanto a violência mostrou-se eficaz no sentido de espoliar os povos, subtraindo-lhe o acesso à terra. Afinal, nossa experiência colonial fez-se nestes termos. De tão recorrentes, tais práticas nos legam um instrumental teórico que trata de tamanha tragédia. O testemunho e a resistência cultural no cancionero popular sobre a guerra de Canudos é um exemplo de como vozes não autorizadas pelo discurso oficial souberam se preservar e, no momento adequado, fazer-se ouvir.

Referências

- CALASANS, J. Canudos. [Entrevista cedida a Ipojuca Pontes], 1978. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3hQoj7iqxJk>>. Acesso em: 10 abr. 2021.
- CALASANS, J. *Quase biografia de jagunços: o séquito de Antônio Conselheiro*. Salvador: EDUFBA, 2013.
- CUNHA, E. da. *Os sertões: campanha de Canudos*. (Edição crítica organizada por Walnice Nogueira Galvão). São Paulo: Ubu, 2016.
- FAGNER, R. Eu vi a fumaça da pólvora. Composição popular em domínio público. In: FAGNER, R. *Ave Palavra*, 1975. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-W3tGUYTydU>>. Acesso em: 10 abr. 2021.
- GALVÃO, W. N. *No calor da hora: a guerra de Canudos nos jornais, 4ª expedição*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1994.
- HORNAERT, E. *Os anjos de Canudos*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

- MACEDO, N. *Memorial de Vilanova*. 2. ed. Rio de Janeiro: Renes; Brasília: INL, 1983.
- PAES, F. Eu vi a fumaça da pólvora. Composição popular em domínio público. In: PAES, F. *Canudos e Cantos do Sertão*, 1995. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7bG21SUHF-U>>. Acesso em: 10 abr. 2021.
- POLLAK, M. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricos*. Tradução de Dora Rocha Flaksman. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/43.pdf>>. Acesso em: 31 mar. 2018.
- SANTOS, E. de S. *A música de Canudos*. Salvador: EGBA, 1998.
- SELIGMANN-SILVA, M. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. Projeto História, *Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História*, São Paulo, v. 30, n. 30, p. 71-98, jun. 2005.
- TOLEDO, R. P. de. Caderneta de campo: viagem aos domínios do Conselheiro. In.: INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de Literatura Brasileira – Euclides da Cunha*. São Paulo: Takano Editora Gráfica, 2002, p. 74-116.

Fuga a duas vozes: poéticas de escuta em Primo Levi e Roberto Bolaño

Leandro Donner (PUC-Rio)¹

Prelúdio para ditadores e poetas

48. Houve uma época, felizmente já passada da minha vida, em que via Adolf Hitler no corredor de casa. Hitler não fazia nada mais do que andar para lá e para cá no corredor e, quando passava pela porta aberta do meu quarto, nem sequer olhava para mim. A princípio eu pensava que era (o que mais poderia ser?) o demônio e que a minha loucura era irreversível. 49. Quinze dias depois Hitler se esfumou e pensei que o próximo a aparecer seria Stalin. Mas Stalin não apareceu. 50. Foi Neruda quem se instalou no meu corredor

(BOLAÑO, 2008, P. 208).

De alguma permanência nos corredores literários de Roberto Bolaño, pensados como territórios de cruzamento com as letras de Primo Levi, nasce uma pesquisa e, como um de seus desdobramentos, esta comunicação. Trata-se do esforço de cotejar obras dos dois autores, na forma de um experimento de escrita que prioriza a sonoridade e a musicalidade dos textos como objetos de estudo ou pontos de partida para um punhado de discussões.

Se o espectro-eco de Hitler parecia caminhar à vontade na casa do narrador acima, o espaço permanecia, ainda, aberto à visita dos poetas. Se das bibliotecas podem-se retirar livros de poesia, o mesmo vale para os de estratégia militar. “É um ditador e um criador... Além do mais, ele se diverte...” (BOLAÑO, 2011, p. 250), diz um dos narradores de Bolaño, em outra obra, a respeito de seu oponente em um jogo de guerra. Em outra ocasião, o raramente bélico Primo Levi, escritor-sobrevivente de Auschwitz, se refere ao leitor alemão (especialmente aquele que assistiu ao nazismo sem nada fazer)

1. Mestre em Literatura, cultura e contemporaneidade (PUC-Rio). Bolsista FAPERJ, nota 10.

como seu “verdadeiro destinatário”, aquele para quem “agora a arma estava pronta para disparar” (LEVI, 2016, p. 138). Criadores são ambos, o chileno e o italiano, em seus expedientes literários reconhecidos, consistentes e inovadores, cada um à sua maneira, sempre com a percepção aguçada no que diz respeito à relação entre literatura e guerra, violência e palavras, ditadores e poetas. Na medida do possível, que o leitor possa, como o oponente do jogo supracitado, extrair algum prazer (não propriamente diversão) a partir dos percursos, conexões e contrastes que proponho. Não moverei dados ou peças em tabuleiro de guerra; opto por letras atentas à dimensão catastrófica que lhes paira ao redor. Se Bolaño ficcionaliza feridas do totalitarismo, escrevo a partir de suas bandagens; se Levi, ainda que muito brevemente, mostre as armas de seus livros (sem sede de vingança, apenas de compreensão), me contento com o exame balístico de sua prosa serena.

Observemos com cautela, calibremos a memória. Procuremos escutar, suficientemente vigilantes e distraídos, os rumores de quem chega pelos corredores pois, se algo nos ensina Bolaño, é que poetas e ditadores provavelmente seguirão se revezando nas visitas. Tais corredores, adiciono, vão assumindo, com o passar de pernas e páginas, forma sinuosa, labiríntica, como o próprio órgão do ouvido. “Mas como resistir ao fascínio dos caminhos que se bifurcam?”

Introdução

Refleti bastante, nos dias que antecederam o simpósio, sobre qual seria a melhor forma de abrir esta comunicação. Imaginei que o público presente já teria familiaridade com o tema do testemunho, e que não era necessário usar minutos preciosos dos poucos que tinha para explorar conceitos básicos sobre o tema. Nessa seara, ofereci, portanto, apenas uma ressalva.

Algo que vincula de antemão os autores que analiso é o fato de suas escritas serem atravessadas por experiências em regimes totalitários: Primo Levi é sobrevivente da *Shoá*, enquanto Roberto Bolaño lidou com o autoritarismo das ditaduras latino-americanas, mais especificamente a do Chile, seu país de origem. Neste sentido, a ressalva que faço é, então, a de que minha pesquisa não procura confrontar estratégias de testemunho e ficção, bases dos procedimentos de

escrita que emergem das vivências de ambos. Assumo como um fato a mescla das matérias biográficas e imaginativas dos autores, ainda que isso lhes ocorra em proporções distintas, e desta hipótese parto para as leituras e suas análises.

Levi, em seus escritos ligados à experiência como sobrevivente do regime nazista, acaba por se ater mais à matéria biográfica e por buscar expressá-la da maneira mais fiel possível em suas obras, ainda que reconheça, em variados momentos, as transformações às quais a memória — de maneira geral e em particular a sua própria — é submetida. Bolaño, por outro lado, fez questão de manter, em vida, uma bruma acerca de suas experiências, algo que muitos atribuem a um desejo de construir para si uma aura misteriosa. Ainda assim, são bastante reconhecíveis, em suas ficções, os materiais conectados diretamente à sua biografia. As imprecisões da memória de Levi, ainda que pequenas, por um lado, e a bruma biográfica de Bolaño relacionada à prosa ficcional que é muito frequente em seu trabalho, por outro, guiaram a pesquisa para longe do confronto testemunho e ficção. Qual seria, pois, a chave de leitura para as obras de ambos, sobretudo quando consideradas em conjunto?

A escolha foi, então, entrar em contato com tecido sonoro-textual de efeito estético singular que ambos criam e é justamente este efeito estético de suas escrituras, nascido da mistura de registros, que mais interessou à pesquisa. Vejamos, a seguir, estímulos, métodos e alguns exemplos.

Situações sonoras

Para situar os leitores quanto às abordagens e métodos deste trabalho, começo expondo três *situações sonoras* específicas que acabaram por se tornar estímulos e, espero, pontos de força, para a pesquisa. A primeira situação diz respeito à própria prática musical em que me insiro. Traduzindo: em algumas situações, sou músico: componho, arranjo, canto, toco. A convivência com a linguagem musical acabou por gerar uma maneira particular de me aproximar de alguns textos, e considero relevante expor que a proposta de diálogo entre música e literatura parte do olhar-escuta de alguém que convive com as duas linguagens.

A segunda situação sonora diz respeito ao que chamo de “burburinho” da *Shoá*. De forma alguma uso a palavra burburinho de maneira

pejorativa; apenas pontuo que, sendo de origem judaica, sempre me vi imerso em assuntos ligados ao Holocausto, embora não sejam especialmente abundantes — apesar de existentes — os relatos de meus familiares. Ainda assim, e imagino que este sentimento seja compartilhado por muitos judeus com vivências parecidas com as minhas, é como se estivesse estado muito próximo a esse lamentável capítulo da História. Os assuntos e vozes que compõem esse burburinho chegam aos sentidos com muita constância e geralmente de forma intensa, e o trabalho cultural e testemunhal efetuado após a Segunda Guerra Mundial tem uma força tão contundente, que a memória do Holocausto parece indissociável da maioria das identidades judaicas possíveis na atualidade. Escola, família e indústria cultural parecem cumprir seu papel, nesse contexto, de maneira “extra-exemplar”. Essa situação sonora situa o interesse por autores como Paul Celan — cuja influência nesta pesquisa é digna de nota — e permitiu pinçar, sobretudo, Primo Levi, sobrevivente-autor italiano e judeu, que representa com maestria as escritas ligadas ao trauma da *Shoá* e a literatura de testemunho de maneira geral.

A terceira situação sonora fala de um silêncio. A Argentina foi palco de uma das ditaduras mais sangrentas da América Latina; foi também o local de nascimento de meu pai. Ele fala de seu país de origem, mas fala pouco, e menos ainda sobre o período da ditadura. Por vezes, pequenos novos trechos surgem em conversas e vão se somando a outros, permitindo que eu imagine algo como um esboço de compreensão do que significava viver aquele momento. Teve aquela noite na prisão... uma dezena de amigos desaparecidos... outros fugiram... um possível envolvimento com a militância que é negado (e que talvez exista e resista apenas em minha própria imaginação)... cinco regimes políticos diferentes experimentados durante “*el secundário*”... Entretanto, o quadro maior é pintado de forma precária e a informação acaba se revelando não somente fragmentária, mas escassa. Tal escassez acaba por gerar curiosidade, e por abrir uma porta (recente) para uma aproximação a obras latino-americanas. Foi durante uma disciplina de mestrado da Profa. Marília Rothier, estudando os diários de Ricardo Piglia — sobre os quais pode-se apontar também certo grau de ausência do assunto “ditadura” em seus registros — que me dei conta do incômodo que tal silêncio constitui, fosse na obra do autor argentino, fosse nas breves narrativas paternas. E para que um incômodo se transforme em desejo de pesquisa, o caminho por

vezes é rápido, ainda que chegue tardiamente. Foi no contexto desta situação sonora que o escritor chileno Roberto Bolaño apareceu em meu caminho. Sua obra pode ser (e foi) lida como uma amálgama poderosa entre política e estética, nascida de um autor sempre atento às dimensões da própria literatura e às da violência, e sobretudo das mesclas entre ambas. Vale dizer, no entanto, que a escolha desse autor se deu, à princípio, pelo vínculo que ele estabelece, a seu modo, com a segunda situação sonora (o burburinho da *Shoá*). *A Literatura Nazista na América*, um dos primeiros romances que publicou, foi lançado em português apenas em 2019, e ter topado com sua capa em uma livraria no início do mestrado começou a gestar, imperceptivelmente, o encontro que procuro construir. Pela relação forte que Roberto Bolaño estabelece simultaneamente com as últimas duas situações sonoras, foi escolhido em detrimento de Piglia, por exemplo, no presente debate. Evidentemente, a escolha não se deu assim tão racionalmente, sendo essa justificativa, ainda que verdadeira, uma construção a posteriori.

A partir das situações sonoras descritas acima, busco trabalhar, portanto, minhas identidades judaica e latino-americana e, por que não, musical, na condição de ouvinte e compositor de textos. É a partir da existência delas que nasce o desejo de pensar *poéticas de escuta* especificamente em obras destes autores, mesclando tanto o burburinho que emerge da memória da *Shoá*, quanto os silêncios familiares ligados à experiência das ditaduras do Cone Sul. Poéticas de escuta com inclinações políticas, que se beneficiam de leituras emaranhadas de Bolaño e Levi, que tentam estabelecer um diálogo capaz de acolher tanto a literatura de testemunho do italiano, quanto a singularidade criativa do chileno, tendo como certeza a relevância e a atualidade da escrita de ambos, e como dúvida a melhor forma de fazê-lo.

Poéticas de escuta

Partindo das *situações sonoras* supracitadas e visando enunciar *poéticas de escuta*, opto por construir o encontro dos escritores Primo Levi e Roberto Bolaño após entre ouvir alguma musicalidade em seus textos. Algumas provocações de Giuliano Obici (2008) ajudam a melhor calibrar esta escolha e seus desdobramentos.

“Escutar a sonoridade em determinado território como música [...] não seria repetir um padrão de escuta? Ativar um ouvido musical em todas as situações não seria enfadonho?”. E, ainda: “alertamos, por nossa vez, para um imperialismo da audição que quer transformar tudo o que soa em música”. Por fim: “tomemos cuidado também para não nos aprisionarmos por uma concepção de escuta. A escuta musical, ou o que se considerou por muito tempo como tal, não parece ser suficiente para pensar a condição sonora em que nos encontramos” (OBICI, 2008, p. 52). Buscarei, portanto, ser cuidadoso: a música, aqui, nos serve; seus conceitos são passíveis de empréstimo e vêm ao auxílio das leituras, mas o universo sonoro, a matéria do som, é mais vasta do que os territórios compreendidos pelo domínio musical. À musicalidade, portanto, se soma uma atenção à sonoridade, de maneira geral, e ambas serão utilizadas no processo de escuta dos textos, que não se faz de maneira literalmente auditiva, mas de um processo de imaginação da sonoridade a partir do ato de leitura.

A reboque das “leituras musicais” (e sonoras), sobrevieram algumas dúvidas: por que razão manter esta chave de leitura? Buscar a musicalidade destas histórias, destes escritos, vai ao auxílio de alguma percepção efetivamente relevante? É uma estratégia interessante para criar o encontro entre Primo Levi e Roberto Bolaño a partir de questões de forma e não somente de conteúdo? Para tentar responder, é importante definir, primeiramente, como incursionar sonoramente nos textos.

Leitura musical do conteúdo

A incursão musical-sonora implica em, pelo menos, dois tipos de busca: a primeira, uma busca mais explícita, conteudista, que atenta para os sinais sonoros efetivamente citados no texto. Essa busca não deixa de ser importante, pois que anuncia com clareza as percepções e intenções dos autores e suas relações com os aspectos sonoros e musicais, no interior do tecido narrativo. Momentos em que personagens ouvem música, cantam, representam, evocam canções, escutam ao longe melodias trazidas por algum vento: cabe aqui toda sorte de contato direto com a música, de maneira ampla, proposto pelo texto, sobretudo aqueles em que o recurso à musicalidade beneficie uma escuta com inclinações mais políticas. Isto é: entre uma

cena em que um personagem se diverte ouvindo música no rádio de um carro e outra em que a música testemunha uma cena violenta, naturalmente opto pela segunda.

Essa primeira busca traz também uma ramificação que se estende a outros aspectos sonoros que constituem uma musicalidade menos óbvia: gritos, rugidos, urros de dor; silêncios mais ou menos extensos, ruídos, estalos de madeira, assoalhos que rangem, vozes que imitam galinhas... toda uma gama, enfim, de componentes de uma *paisagem sonora*² que faz levantar do texto uma riqueza auditiva que opera conjuntamente ao universo imagético, mais comumente evocado e percebido nas obras literárias.

Apenas a título de exemplo, evoco uma passagem de 2666, de Roberto Bolaño, sem tecer comentários profundos que fugiriam ao escopo da comunicação:

No escuro do beco viu a silhueta inconfundível de Isabelita. Qualquer outro teria continuado indo para casa, mas ela viu como a Vaca se deteve e ficava quieta. Escutava. Nesse momento, os gritos não eram muito fortes, mas ao cabo de uns minutos o diapasão tornou a subir, e durante todo esse tempo, a velha enrugada sorriu ao policial, a Vaca havia permanecido imóvel, à espera, como quem vai andando por uma rua qualquer e de repente ouve sua canção favorita, a canção mais triste do mundo saindo de uma janela. E a janela já está identificada. O que aconteceu então é difícil de acreditar (BOLAÑO, 2010, p. 402).

Pouco importa, aqui, se a música a que a personagem dá ouvidos não se refira, propriamente, a uma canção. Tão mais interessante, ainda, que não o seja, e que a metáfora que conecta gritos à canção favorita transporta-nos para a condição de ouvintes atentos em um beco violento. É esse tipo de procura, entre outros, que a dissertação se esmera em realizar. Violência, som, grito: canção.

2. Termo cunhado por Murray Schafer e debatido por Giuliano Obici: “todo e qualquer evento acústico que compõe um determinado lugar” (SCHAFER apud OBICI, 2008, p. 39).

Leitura musical de forma

A segunda busca se dá em um plano que não se refere ao que está sendo dito: não se preocupa, portanto, com as questões de assunto musical e sonoro. Trata-se, nela, de ler com o ouvido um pouco mais afastado, buscando as emergências da musicalidade na estrutura dos textos. Em outras palavras, buscar a rítmica, as nuances melódicas, a intensidade e o timbre que a forma da escrita, de alguma maneira, entrega ao leitor.

Tal entrega pode se dar no nível da pontuação, da sílaba, da palavra, da frase, dos parágrafos, dos capítulos, ou da obra como um todo, incluindo aí aspectos gráficos. Durante a incursão na carne dos textos, os quatro elementos constitutivos do som (e da música) — altura, duração, intensidade e timbre — são utilizados, portanto, como base para as análises de algumas cenas ou apenas como ponto de partida para a leitura, em outras. Aproximo tal vontade de proceder à própria atividade química de Primo Levi, que seleciona, decanta e depura seus materiais memorialísticos e suas análises, o que será abordado em momento oportuno. Como a leitura e a escrita me mostrariam mais adiante, a matéria sonora não é tão facilmente depurável e, frequentemente, é da mistura de seus elementos constitutivos que nascem as observações mais pertinentes. Ainda assim, mantenho o esforço de denotar qual ou quais elementos servem como ponto de partida para cada conjunto de pensamentos. A intensidade e a duração terminaram sendo os elementos mais propícios às análises a que me proponho.

Mergulho inicial

Toda a metodologia narrada até agora surgiu apenas parcialmente de antemão, e ganhou corpo, de fato, a partir dos processos de leitura, curadoria, análise e escrita. O mergulho em episódios que me parecessem fazer sentido acabou funcionando como um teste dos métodos previamente pensados e compôs, de fato, a pesquisa.

A ideia foi realizar, de início, *close listening* — para fazer um trocadilho com *close reading* — de algumas cenas. Tal mergulho em cenas com escuta atenta constitui o primeiro capítulo da dissertação, que precede os capítulos que se dedicam aos elementos sonoros mais detidamente.

De Primo Levi, um pequeno trecho de *É Isto um Homem?*, de sua estadia no *Ka-be*, nome dado à enfermaria de Auschwitz, de onde ouvia, ao longe, canções tocadas para os rituais macabros do campo de extermínio. Ele reflete, ali, sobre os efeitos das músicas em seu corpo e em sua memória. O trecho é comparado a outro, de *A Trégua* (2010), no caminho de volta ao lar, tendo sobrevivido ao campo de concentração de Lager, onde pode-se perceber uma relação completamente diferente com a arte. Ali, um eloquente Primo Levi narra uma interpretação particularmente marcante da canção infantil do “Chapéu de Três Pontas”, assistida em uma longínqua aldeia russa.

Desse par de situações, exploro o contraste entre a relação com a musicalidade deste sobrevivente em um e outro momento; que alternam economia lexical e profusão sonora, entre outras questões. A seguir, um trecho de cada cena, cujas análises aprofundadas podem ser encontradas na dissertação. Primeiro, o trecho de *É Isto um Homem?* e, sem segundo lugar,

As músicas são poucas, talvez uma dúzia, cada dia as mesmas, de manhã e à noite: marchas e canções populares caras a todo alemão. Elas estão gravadas em nossas mentes: serão a última coisa do campo a ser esquecida: são a voz do Campo, a expressão sensorial de sua geométrica loucura, da determinação dos outros em nos aniquilar, primeiro, como seres humanos, para depois matar-nos lentamente (LEVI, 1988, p. 70).

Uma pequena orquestra, cujos instrumentos haviam sido fornecidos pelos russos, começava por um exangue motivo, em tons baixos e surdos. Balançando lentamente no ritmo, entraram em cena três personagens sinistros: vestindo capas negras, com capuzes negros na cabeça, e dos capuzes emergiram três vultos de palor cadavérico e decrepito, marcados por profundas rugas lívidas. Entraram com hesitante passo de dança, tendo nas mãos três longas velas apagadas. Ao chegarem no centro da ribalta, seguindo sempre o ritmo, inclinaram-se para o público com dificuldade senil, dobrando-se lentamente sobre os rins anquilosados, com pequenos puxões: para se curvarem e reerguerem empregaram dois minutos, que eram angustiantes para os espectadores. Readquiriram penosamente a posição ereta, a orquestra ficou muda, e os três fantasmas começaram a cantar a estrofe insossa, com voz trêmula e entrecortada. Cantavam: e a cada repetição, com o acumular-se dos espaços, substituídos pelos gestos incertos, parecia que a vida, junto com a voz, fugia deles. Pronunciada pela pulsação hipnótica de um único tambor em surdina, a paralisia progredia lenta e irreparável. A

última repetição, no silêncio absoluto da orquestra, dos cantores e do público, era uma dolorosa agonia, um esforço moribundo (LEVI, 2010, p. 175).

Para além de análises específicas, tais cenas dispararam outros dois desejos: o primeiro, pensar a apropriação da música pelo próprio regime nazista, ilustrada tanto na dissertação como na comunicação a partir de algumas imagens e situações, das quais destaco duas. A primeira é de Mauthausen, vemos prisioneiros sendo forçados a tocar antes de execuções, punições ou trabalhos forçados, fato corrente em muitos campos de concentração e extermínio; e a outra, um cartaz da exposição de música degenerada, na qual um muito preocupado curador cultural do regime nazista, Adolf Ziegler, lutava contra o *jazz*, segundo ele, “uma desgraçada vitória da música negra ajudeuzada” (BERG, 2013). Duas exposições, uma dedicada à arte degenerada e outra dedicada à música degenerada, foram exibidas no ano de 1933, ano de ascensão do regime nazista ao poder. Qualquer semelhança com, digamos, a vontade de criar leis para criminalizar o funk no Brasil dos anos 2020 não são mera coincidência.

Quanto aos mergulhos iniciais na obra de Roberto Bolaño, pinço inicialmente cenas da última das cinco partes que compõem o romance 2666, passada justamente na Alemanha nazista e pós-nazista, onde um editor (Bittner) conta ao protagonista Archiboldi (ex-soldado e que se torna escritor) sobre sua vivência em um bombardeio aéreo de saturação aliado. Para isso, Bolaño faz uso de um perspicaz jogo de reiterações obsessivas da palavra *barulho* e de outros termos, reservando ao leitor uma narrativa peculiarmente sonora. Eis a cena de 2666:

Mas o que Mickey Bittner queria, o pobre coitado embutido em seu terno apertado de tão bom corte, era explicar o efeito que causava nos soldados o bombardeio de saturação e o sistema que bolou para combatê-lo. O barulho. A primeira coisa é o barulho. O soldado está em sua trincheira ou em sua posição mal fortificada e de repente ouve o barulho. Barulho de aviões. Mas não barulho de caças ou de caças-bombardeiros, que é um barulho rápido, se assim posso falar, um barulho de voo baixo, mas um barulho que chega do mais alto do céu, um barulho rouco e cavernoso que não pressagia nada de bom, como se uma tempestade se aproximasse e as nuvens se chocassem umas com as outras, mas o problema é que não há nuvens

nem tempestade. Claro, o soldado ergue a vista. A princípio não vê nada. O artilheiro ergue a vista. Não vê nada. O metralhador, o servidor de uma peça de morteiro, o batedor, erguem a vista e não veem nada. O motorista do blindado ou de um canhão de assalto ergue a vista. Também não vê nada. Por precaução, porém, o motorista tira seu blindado da estrada. Estaciona-o debaixo de uma árvore ou cobre-o com uma malha de camuflagem. Logo depois aparecem os primeiros aviões [...]

O barulho, isso parecia impossível, torna-se maior. É melhor dizer barulho. Podia-se chamar de estrondo, rugido, fragor, martelar, suma estridência, mugido dos deuses, mas barulho é uma palavra simples que designa igualmente mal aquilo que não tem nome (BOLAÑO, 2010, p. 755-756).

No primeiro trecho, o emprego ostensivo, obsessivo, da palavra *barulho*; no segundo, a peculiar ironia de Bolaño, mesclada às reflexões do narrador, jogando com as regras da dita boa escrita criativa, que sugere regras como evitar a repetição de termos por meio do uso de sinônimos. Por contraste, trago uma cena de *Estrela Distante* (2012), onde, pilotado por um poeta vanguardista e assassino, um avião também se apresenta em cena, mas desta vez há um equilíbrio maior entre as narrativas visual e sonora, comparação que se mostrou igualmente produtiva para o debate que desejo promover.

Duas frases, retiradas de parágrafos em sequência, ilustram uma estratégia diferente da daquela descrita acerca dos trechos de 2666, à qual costumo me referir como “primeiro ouvir, depois ver”. Eis as frases: “Lento, entre as nuvens, apareceu o avião. No começo, era uma mancha não maior que um mosquito” e “quando passou por cima do Centro La Peña³, o barulho que fez foi como o de uma máquina de lavar quebrada” (BOLAÑO, 2012, p. 30). Aqui, observa-se um uso mais analógico do termo barulho, e uma opção recorrente pelas imagens corriqueiras e irônicas construídas a partir das escolhas de “mosquito” e “máquina de lavar”. Os contrastes entre ambos os livros e suas escolhas estéticas são explorados com detalhes na dissertação. No caso de *Estrela Distante* (BOLAÑO, 2012), a análise se apoia bastante também na paisagem sonora dos diálogos da penitenciária.

3. Penitenciária em que o protagonista de *Estrela Distante*, Arturo Belano, estava preso após uma desastrosa resistência ao golpe de estado de Pinochet.

Intensidade e duração

A seguir, algumas pinceladas breves sobre os dois elementos citados anteriormente. Ambos são esmiuçados em maior riqueza de detalhes na dissertação de mestrado que resultou da pesquisa, quando o potencial de cada um dos elementos sonoros para a análise literária ganha corpo. Cada elemento, lá, contou com um capítulo inteiro dedicado a si.

A intensidade se vale tanto de cenas cotidianas, como um jovem em férias num balneário que destrata funcionários de um hotel — como é o caso de *O Terceiro Reich*, de Bolaño (2011) — quanto de ensaios sobre a linguagem em tempos de guerra, para debater relações entre som e poder, expressas no volume e na dinâmica dos gritos, sussurros e silêncios, e suas diferentes formas, intenções, intercorrências e reações, assuntos encontrados em *Os Afogados e Os Sobre-viventes*, de Primo Levi (2016). Para as análises que percorrem estes universos, o auxílio de pensadores como Giuliano Obici, Michael Shapiro e Marília Librandi-Rocha são fundamentais, além de comentários poéticos de Gonçalo Tavares.

Já no capítulo dedicado à duração, ao ritmo, às manifestações dos sons ao longo do tempo, o debate abraça outros artistas, como o taiwanês radicado nos Estados Unidos Tehching Hsieh para percorrer uma série de discussões que partem da duração e da temporalidade, e desembocam nos textos de Levi e Bolaño. Neste capítulo, realizo, por exemplo, uma análise do conto “Carnê de Baile”, de Bolaño (2008), cuja narrativa se divide em frases numeradas de 1 a 69. Inicialmente os denomino “marcadores narrativos” e, na sequência, me refiro a cada um deles como “danças”. O conto expõe momentos biográficos de Bolaño mesclados à críticas às instituições (literárias, inclusive) personificadas, ali, na figura de Pablo Neruda.

O apoio de pesquisadores como Mario Barenghi, no caso de Levi; e Antonio Xerxenesky, sobre Bolaño, foi fundamental para a discussão acerca da duração. Apenas para citar um exemplo: debato o contraste entre a “Parte dos Crimes”, de 2666, que por centenas de páginas expõe dezenas de corpos de mulheres assassinadas (2012); e as escolhas econômicas de Primo Levi ao narrar a morte no Lager, quando se detém sobre pouquíssimos, mas poderosos exemplos.

Vale dizer, por fim, que a pesquisa e seus desdobramentos se apoiam, portanto, em um campo de referências do universo musical,

mas desenrolam-se em análises literárias, propondo assim uma interseção entre os dois universos, mesclados com fronteiras porosas.

Escolho finalizar com um trecho testemunhal de Primo Levi, que reitera, mais uma vez o peso estético e o uso político da música no contexto do Lager, trecho pungente que, espero, produza reverberações e ressonâncias.

Na marcha de saída e na de regresso, nunca faltam os ss. Quem poderia negar-lhes o direito de assistir a essa *coreografia* que eles criaram, à dança dos homens apagados, pelotão após pelotão, voltando e indo em direção à bruma? Que prova mais concreta de vitória?

Também os do Ka-be conhecem esse ir e voltar do trabalho, a *hipnose do ritmo interminável que mata o pensamento e embota a dor*; passaram por isso, passarão por isso outra vez. Era preciso, porém, sairmos do encantamento, ouvirmos a música de fora, assim como a ouvíamos no Ka-be e, como agora, escrevendo, a recrio em minha lembrança, depois da libertação, do renascimento (já sem lhe obedecer, sem lhe ceder), para percebermos o que ela era; para compreendermos por qual deliberado motivo os alemães criaram esse ritual monstruoso, e por que, ainda hoje, quando a memória nos restitui alguma dessas inocentes canções, o sangue gela em nossas veias e temos consciência de que regressar de Auschwitz não foi pequena sorte (LEVI, 1988, p. 70–71, grifos nossos).

Referências

- BERG, M. Jazz e outros estilos musicais “degenerados” foram alvo dos nazistas. *Deutsche Welle*, Berlim, 1 jun. 2013. Disponível em: <<https://p.dw.com/p/18fq9>> Acesso em: 18 ago. 2021.
- BOLAÑO, R. 2666. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BOLAÑO, R. *Estrela distante* [Coleção Folha: Literatura ibero-americana; v.14]. São Paulo: MEDIAFashion, 2012.
- BOLAÑO, R. *Putas assassinas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BOLAÑO, R. *O terceiro reich*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2016.
- LEVI, Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1988.
- LEVI, Primo. *A trégua*. São Paulo: Companhia Das Letras, 2010.
- OBICI, G. L. *Condição da escuta: mídias e territórios sonoros*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

Gislene Teixeira Coelho (IFSUDESTEMG)¹

Introdução

Literatura e memória. É indiscutível a longevidade e produtividade dessa relação, de modo que localizamos na literatura um espaço em potencial de alargamento, de armazenamento e de perpetuação de registros mnemônicos, bem como um espaço de fomentação crítica de onde se abre uma ampla discussão em torno de apropriações indevidas, manuseios tendenciosos e esvaziamentos da memória. Dessa aliança com a memória, interessa, para essa discussão, elencar instantes em que a literatura – para fazer do esquecimento uma lembrança – preserva, na contramão de uma política institucional de desmemória, sintomas e impressões de um tempo para ser mantido sob a ditadura do silêncio, deixando a marca de uma resistência criativa que opera contra a clausura e esvaecimento da história do homem e de seus registros de memória.

Como escopo investigativo, elegeram-se os emblemáticos anos ditatoriais no Brasil, período em que ações de contenção da memória refletiram diretamente sobre a produção cultural brasileira, seja suprimindo seu legado mnemônico, seja produzindo reações surpreendentemente inventivas. A obra *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar, produzida e publicada nos anos 70, serve-nos de instrumento crítico-investigativo para lembrar alguns instantes em que a literatura produziu desvios significativos da política do esquecimento, produzindo registros e impressões mnemônicas na contramão de um tempo que esperava manter as representações artístico-culturais sob controle.

É sensível no livro a impressão de um mal-estar que parece rondar a vida dos personagens, um mal-estar não nomeado, não revelado, do qual pouco se fala e nunca se fala claramente. Embora um pouco extenso, o trecho destacado abaixo de *Um copo de cólera* consegue expressar a sensação convulsiva de mal-estar que assola o

1. Doutora em Estudos Literários (UFJF), Pós-doutora em Estudos Literários (UFF) e docente no Instituto Federal do Sudeste de Minas Gerais.

personagem central da obra, trazendo uma declaração explosiva nos seguintes termos:

“sim, eu, o extraviado, sim, eu, o individualista exacerbado, eu, o inimigo do povo, eu, o irracionalista, eu, o devasso, eu, a epilepsia, o delírio e o desatino, eu, o apaixonado...” “queima-me, língua de fogo!... há-há-há...” “... eu, o pavio convulso, eu, a centelha da desordem, eu, a matéria inflamada, eu, o calor perpétuo, eu, a chama que solapa...” “transforma-me em tuas brasas!... há-há-há...” “... eu, o manipulador provecto do tridente, eu, que cozinho uma enorme caldeira de enxofre, eu, sempre lambendo os beiços co’a carne tenra das crianças...” “fogo violento e dulcíssimo!... há-há-há...” “... eu, o quisto, a chaga, o cancro, a úlcera, o tumor, a ferida, o câncer do corpo, eu, tudo isso sem ironia e muito mais, mas que não faz da fome do povo o disfarce do próprio apetite; saiba ainda que faço um monte pr’esse teu papo, e que é só por um princípio de higiene que não limpo a bunda no teu humanismo; já disse que tenho outra vida e outro peso, sua nanica, e isso definitivamente não dá pauta pra tua cabecinha”. (NASSAR, 2012, p. 50)

Essa autocondenação enumera uma série de traços negativos, que aproximam o personagem do doentio, do demoníaco, do louco, do pervertido, de forma a montar o perfil de um eu transtornado e, ao mesmo tempo, revoltado e provocativo. Há um jogo perverso nessa espécie de confissão de culpa, que abre visceralmente a intimidade desse eu e aproveita para acusar o outro, no caso em questão e à primeira vista, a esposa, de hipocrisia e artificialidade, a qual responde à provocação de modo enxuto com um golpe certo: “o mocinho é grandioso em tudo... fascistão!” (NASSAR, 2012, p. 50).

Em *Um copo de cólera*, a fúria guardada e represada é despejada contra a esposa, mas, pelos rasos índices textuais presentes no excerto transcrito e ratificados ao longo da novela, essa mesma fúria não tem a mulher como agente causador, a narrativa conflui para sugerir incômodos outros de agentes não nomeados. Em suma, um mal-estar indefinido irrompe nesse momento de cólera e escorre continuamente das supressões e dos silêncios narrativos, formando um conjunto de imprecisões convenientemente elencadas para a produção e publicação de uma obra literária em um contexto histórico de controle e punição.

Um copo de cólera: perturbações da e à memória

Um copo de cólera elabora uma narrativa reticente, consonante a tempos de controle do discurso e das representações do discurso; por conseguinte, revisitar o texto de Nassar hoje sobressalta uma sensação de *falta de*, como a anunciar um vazio e um silêncio previamente programados pelo contexto político da época. Portanto, tomar *Um copo de cólera* para trabalhar a memória implica desdobramentos vários em torno de uma memória invadida e cindida, de onde pode extrair-se um quadro não de lembranças prontas, mas de impressões de lembranças, o que torna a obra emblemática para discutir as perturbações da memória nos anos 70.

Jacques Le Goff (2012, p. 407), em *História e memória*, lembra que as perturbações da memória, que têm como principal efeito a amnésia, podem repercutir, no nível da linguagem, na afasia, termo clínico que designaria um estado psicopatológico causador da incapacidade de falar. Interessa-nos, portanto, investigar, como, em tempos de medo e de emudecimento, consegue-se superar a trama silenciosa da afasia. É fato que a literatura tem dado sinais de vida mesmo em tempos de uma memória sob medida e vigiada, naturalmente, dadas as condições e ações práticas de contenção, autores e obras projetam desvios criativos e sutis que, independentemente do seu grau de visibilidade, clareza e lucidez discursiva, exprimem ações de resistência.

Como se pode imaginar, trabalhar com memória esvaziada é desconfortante, de modo que o historiador Michel de Certeau (2007, p. 243), em *A escrita da história*, levanta o questionamento acerca de “[...] o que se pode apreender do discurso do ausente?”. Aprofundando a discussão em nossos próprios termos: como falar de memória quando, de fato, testemunhas, documentos e arquivos não estão disponíveis; quem poderia falar em seu próprio nome e, menos ainda, quem poderia falar em nome de um outro que viveu a experiência em outros tempos? Amnésia e afasia são obstáculos sensíveis que atravancam a fertilidade da memória coletiva. Ambos funcionam no sentido de alongar ainda mais a distância temporal entre o tempo presente e o tempo passado investigado, de modo que parece que tudo aconteceu há muito tempo e de que as contas já tenham sido pagas ou perdoadas, o que produz um estado atual de suavização dos efeitos nocivos das práticas totalitárias.

Para aquecer a discussão, o livro de Raduan Nassar fornece um material de pesquisa instigante, uma vez que, apesar da densidade e intensidade do corpo textual, a obra, em uma leitura rasa e superficial, mostra-se aparentemente desconexa do contexto histórico da obra, de modo que narra curtos instantes de eventos ordinários na vida de um casal, que opta por viver mais afastado da cidade, personagens sem nomes, narrativa enxuta, sem explicações, motivações ou conflitos definidos. Uma novela que não pronuncia a palavra ditadura, não referencia o tempo da narrativa de modo claro, mas que traz a potência de movimentar nossos acanhados arquivos da ditadura instaurada em 1964 e que captura o leitor para uma leitura ininterrupta e inebriante, principalmente em função das lacunas narrativas que tornam a corpo textual deliciosamente vulnerável e suscetível à suspeita e à inquirição.

Escrita em 1970 e publicada em 1978, a obra é produzida em tempos de apreensão e medo, nesse sentido, o silêncio narrativo de quase uma década obedece ao clima de vigilância e mesura, entretanto, há alguma coisa viva, latente que se projeta *em meio ao* e *para além do* ditame do silêncio. A exemplo da obra de Nassar, a memória de 1964 a 1985 tem na representação literária do silêncio e da afasia um repertório investigativo que pode ser tomado como um importante registro de seu tempo. A literatura, como um ato de resistência às condições de produção enfrentadas, deixa um rastro de memórias, comumente, cifradas e transfiguradas – já que não são tempos oportunos para a revelação – sob a forma de impressões e sintomas.

Um copo de cólera expressa, a partir do próprio título, uma explosão instantânea de fúria que, conforme assinalado anteriormente, se dá de modo aparentemente aleatório e nada plausível. A obra, desse modo, produz uma sensação de que alguma coisa estava em desajuste, o que por algum motivo não poderia (ou por proibição ou por não faculdade) ser verbalizado. Um silêncio percorre todo o livro, um silêncio sobre o tempo histórico da novela, um silêncio sobre o contexto social dos personagens, um silêncio sobre o motivo das perturbações e incômodos dos personagens. Esse silêncio persiste até o fim do texto, somente é ameaçado pelos ruídos advindos do surto do personagem principal, que cria uma expectativa de revelação entre os leitores quando ataques e reações são disparados na briga entre o casal.

O livro organiza-se em cinco pequenos capítulos seguidos de um maior e mais denso intitulado “O esporro”, que, deduzindo-se pelo

apelo semântico, sedia a narrativa do acesso febril e dolente do personagem, e termina com um capítulo final pequeno, com mudança de narrador e de fluxo narrativo. No sexto capítulo do texto, o fluxo narrativo incorpora uma intensidade e uma expressividade inebriante, as escolhas linguísticas empregam uma linha ascendente de fúria, que teria sido “motivada” por um evento inesperado, quando se relata que:

[...] mas meus olhos de repente foram conduzidos, e essas coisas quando acontecem a gente nunca sabe bem qual o demônio, e, apesar da neblina, eis o que vejo: um rombo na minha cerca viva, ai de mim, amasso e queimo o dedo no cinzeiro, ela não entendendo me perguntou “o que foi?”, mas eu sem responder me joguei aos tropeções escada abaixo (o Bingo, já no pátio, me aguardava eletrizado), e ela atrás de mim quase gritando “mas o que foi?”, e a dona Mariana corrida da cozinha pelo estardalhaço, esbugalhando as lentes grossas, embatucando no alto da escada, pano e panela nas mãos, mas eu nem via nada, deixei as duas pra trás e desabalei feito louco, e assim que cheguei perto não aguentei “malditas saúvas filhas da puta”, e pondo mais força tornei a gritar “filhas da puta, filhas da puta” [...]. (NASSAR, 2012, p. 26)

A fúria acende-se ainda mais no momento em que o personagem central, enfurecido com o estrago causado pelas saúvas e tomado por um sentimento abrasivo, levanta uma forte reação contra os caseiros, Mariana e Antônio, e é interrompido por sua companheira que o interpela nos termos: “eu não entendo como você se transforma, de repente você vira um fascista” e “você me deixa perplexa” (NASSAR, 2012, p. 31), a que o homem responde “você aí, você aí”, “você aí, sua jornalista de merda” e “que tanto você insiste em me ensinar, hem jornalista de merda? que tanto você insiste em me ensinar se o pouco que você aprendeu na vida foi comigo, comigo” (NASSAR, 2012, p. 35). A partir desse instante, o tom da fúria verbal entre o casal adensa-se com acusações, retruques, xingamentos, palavrões, mas o embate marido-esposa/homem-mulher avança para reações do homem contra o mundo, explodindo em ataques, como em:

“já disse que a margem foi um dia meu tormento, a margem agora é a minha graça, rechaçado quando quis participar, o mundo hoje que se estrepe! caiam cidades, sofram povos, cesse a liberdade e a vida, quando o rei de marfim está em perigo, que importa a carne

e o osso das irmãs e das mães e das crianças? nada pesa na alma que lá longe estejam morrendo filhos...”. (NASSAR, 2012, p. 46)

O fluxo incandescente acompanha o texto até o momento em que o arrebatamento da fúria cede, ou melhor, em que o corpo já não mais suporta os solavancos. Processa-se, a partir daí, uma mudança na intensidade do texto, corpo e voz narrativa parecem em sintonia, de sorte que ambos se rendem ao cansaço da refrega. Nos termos da narrativa:

[...] e ali, no meio daquela quebradeira, de mãos vazias, sem ter onde me apoiar, não tendo a meu alcance nem mesmo a muleta dum frase feita, eu só sei que de repente me larguei feito um fardo, acabei literalmente prostrado ali no pátio, a cara enfiada nas mãos, os olhos formigando, me sacudindo inteiro numa tremenda explosão de soluços (eram gemidos roucos que eu puxava lá do fundo) [...]. (NASSAR, 2012, p. 61)

Nesse momento da novela, a fúria e o corpo em fúria perdem intensidade e força, e a expectativa que se cria no leitor sobre potenciais revelações no momento de febre discursiva é frustrada. O corpo que tanto falava perde a potência da voz. Tomado pela afasia, o corpo responde com soluços e gemidos roucos, com reações silenciosas distintas do seu estado anterior de tomada verborrágica, mas profundamente desconfortante e dolente. Os soluços e gemidos expressam perturbações bem íntimas, bem como causam perturbações naqueles que acompanham os acontecimentos, haja vista que acenam para coisas não ditas, como sendo sintomas do estado de afasia, do represamento da voz e da fúria.

Interessante analisar o instante da quebra de expectativa de leitura em *Um copo de cólera*, o mesmo corpo embalado que parece disposto a expulsar todos os seus demônios, esvaziar-se da aflição reprimida, expurgar a raiz de sua fúria, perde repentinamente a motricidade, e um peso insustentável quebra o seu ímpeto viril e revela sua fragilidade, regredindo-o à condição pueril, conforme exprimem as palavras que fecham o referido capítulo: “[...] os dois [seu Antônio e dona Mariana] tentando me erguer do chão como se erguessem um menino” (NASSAR, 2012, p. 61), o que deixa a sugestão de que alguns males não puderam ser revelados e exorcizados, logo, continuam a pressionar o corpo. Nesse estado infantil do corpo antes adulto, o agora menino

mostra-se inabilitado a falar, perde toda a eloquência anteriormente demonstrada. Inevitavelmente nos faz lembrar o valor etimológico do termo, que, em latim, *in-fans* representa aquele que não fala.

Corpo e poder, corpo e literatura

Após a ocorrência do evento das saúvas, explosões exurgem no texto, verbalizando-se por meio de xingamentos, insultos, expulsos em “disparos”, “rajadas”, “ímpetos”, valendo-se aqui do vocabulário utilizado na novela, contra os caseiros e contra a mulher do homem em fúria. Acompanha essas convulsões verborrágicas um corpo inteiro, que se movimenta e reage às manifestações de cólera, abrasado pela fúria. Esse corpo ferve, organicamente responde. Sintomaticamente expressivos se fazem os trechos selecionados e transcritos abaixo:

“[...] preocupado que estava em maquilar por dentro as minhas vísceras [...]”. (NASSAR, 2012, p. 27-28)

“[...] meu estômago era ele mesmo uma panela e eu estava co’as formigas me subindo pela garganta [...]”. (NASSAR, 2012, p. 29)

“[...] estava era às voltas c’o imbróglho, co’as cólicas, co’as contorções terríveis duma virulenta congestão, co’as coisas fermentadas na panela do meu estômago (...) e as malditas insetas me tinham entrado por tudo quanto era olheiro, pela vista, pelas narinas, pelas orelhas, pelo buraco das orelhas especialmente!”. (NASSAR, 2012, p. 34-35)

“[...] mas me tremeram fortemente os dentes [...]” (NASSAR, 2012, p. 49-50) “[...] meus olhos em brasa na cara dela [...]”. (NASSAR, 2012, p. 53)

“[...] surgiram, em combustão, gotas de gordura nos metais das minhas faces [...]”. (NASSAR, 2012, p. 54)

Tomando como referência a representação da fúria em *Um copo de cólera*, o trabalho de Michel Foucault *Em defesa da sociedade* permite um alargamento das discussões iniciadas com a novela de Nassar, na qual corpo e poder estabelecem uma relação sintomática dentro de um contexto social marcado pela repressão e violência e, em âmbito menor, dentro de um contexto familiar, em que um homem, asanhado por uma força repentina, investe de modo violento contra seus caseiros e contra sua mulher.

A representação da fúria masculina oscila entre momentos de ape- los autoritários a momentos de fraqueza e profunda vulnerabilidade, de forma que o corpo acompanha essas variações, ora como que as- sanhado pelo gozo momentâneo da explosão, ora abatido e esvazia- do de força. Corpo e verbo refletem linhas de forças cambiantes, ora homem, ora mulher, ora um universo social inteiro preenche a po- sição de domínio e/ou dominado. O mesmo corpo viril transita entre representações contraditórias, que podem ser sensivelmente perce- bidas em comentários como: “eu não entendo como você se transfor- ma, de repente você vira um fascista” (NASSAR, 2012, p. 31) e “como se erguessem um menino” (NASSAR, 2012, p. 61). Entretanto, sobres- sai, na obra, um encaminhamento de leitura de que a luta de um con- tra um (marido e esposa, empregador e empregados) funciona como um pano de fundo, como um sintoma, de uma luta silenciosa (e mui- to maior) de um homem (e uma geração) com o seu mundo. Índices desse desconforto com o mundo afloram em trechos em que o nar- rador-personagem toma a fala e descarrega seu ódio:

[...] e você, que vive paparicando as ciências humanas, nem suspeita que paparica uma piada: impossível ordenar o mundo dos valores, ninguém arruma a casa do capeta; me recuso pois a pensar naquilo em que não mais acredito, seja o amor, a amizade, a família, a igreja, a humanidade; me lixo com tudo isso! me apavora ainda a existência, não tenho medo de ficar sozinho, foi conscientemente que escolhi o exílio, me bastando hoje o cinismo dos grandes in- diferentes...”. (NASSAR, 2012, p. 43)

A referida obra de Foucault reúne textos resultantes de uma sé- rie de aulas ministradas pelo filósofo no Collège de France no ano de 1976, na mesma década de publicação da novela, década em se especializam as tecnologias de poder, difundidas e trabalhadas por governos totalitários, políticas racistas, relações neocoloniais, hie- rarquias sociais, técnicas de sujeição, de modo que rouba a cena da dominação bélica o exercício pleno do poder, citando suas palavras “(...) o poder é a guerra, é a guerra continuada por outros meios” (FOUCAULT, 2010, p. 15).

Foucault observa uma diversificação das tecnologias e técnicas do poder, que, segundo ele, hospedam dois níveis de poder, o poder disciplinar que seria regido pelas Instituições com o propósito maior de normalização e controle do indivíduo e o biopoder que estenderia

seu campo de atuação para o coletivo, intervindo na noção de bem-estar social, “(..) para aumentar a vida, para controlar seus acidentes, suas eventualidades, suas deficiências (...)” (FOUCAULT, 2010, p. 208). O poder disciplinar busca arregimentar as ações controladoras, de modo a apoiar-se recorrentemente no acoplamento da política e do direito.

No entanto, o poder disciplinar, ao conjugar-se com o biopoder, ganha mais fôlego no exercício de dominação e soberania, individual e coletivamente, passando a atuar na vida social do homem de modo, muitas vezes, disfarçado. O biopoder fundamenta um tipo de atuação rasteira e massificadora sobre a vivência do homem como espécie, com vistas à produção de um efeito de alcance coletivo, o que tem sido amplamente explorado nos discursos dos representantes e defensores de políticas totalitárias para impregnar na população um ideal soberano de sociedade, que se assenta no princípio do que seria “bom” para todos.

O exercício do biopoder garante vida mais longa a regimes totalitaristas, pois, ao jogar com a “vontade coletiva” e não simplesmente impor sua própria vontade, cria uma aparência de aprovação em massa. Como consequência, sua presença imprime “naturalidade” nas movimentações humanas em que se registra um apelo à interiorização e à aceitação de ideologias perversas de segregação, repressão e inferiorização. Foucault toma como exemplo paradigmático das ações massificadoras do biopoder o regime nazista alemão, adotando, analogamente, o termo “sociedade nazista” (2010, p. 218), que merece destaque por expressar linguisticamente o resultado de um projeto de nação em que se congrega a identidade plena entre sociedade e governo.

Esse tipo de poder prova-se “eficiente” na medida em que joga com uma ideologia de poder que Tzvetan Todorov (2002, p. 233) denomina como “tentação do bem”, a saber: “Essa tentação [do bem] consiste em perceber a si mesmo como uma encarnação do bem e em querer impô-lo aos outros – mas não só na vida privada, mas também na esfera pública”. Em *Memória do mal, tentação do bem*, o estudioso, tomando como exemplos máximos a experiência do nazismo e as bombas atômicas, circula pelos totalitarismos do século XX assinalando um fio condutor observável tanto no período de guerras quanto no pós-guerra, que estaria nessa imposição do “bem” ao outro, independentemente de sua efetiva vontade.

Na tentativa de criar uma abordagem aproximativa entre Foucault e Todorov, lembramos que um dos resultados almejados pelo biopoder seria o uso de tecnologias de poder para manipular a “vontade” social, de modo que se adotassem como suas as diretrizes de uma ditadura do (“em nome de”) bem-estar social. Nesse ponto, essa espécie de “ditadura do bem” estaria presente no pensamento desses dois teóricos, haja vista que, “em defesa da sociedade”, o Estado e suas Instituições estariam no direito de interferir na forma de viver das pessoas.

Em suma, essas sofisticadas tecnologias de poder comprimem assustadoramente o tempo presente, míngam as ações humanas e controlam suas vontades, por conseguinte, os mecanismos de emprego do poder interferem diretamente no nosso arcabouço mnemônico, haja vista um interesse em investir na política do esquecimento programado. Nesse emaranhado conjunto de linhas de poder, um desconfortante esvaziamento de sentidos, representações e valores históricos entre a população incide sobre sua memória coletiva, nos termos de Todorov (2002, p. 135): “Os regimes totalitários do século XX revelaram a existência de um perigo antes insuspeitado: o de um domínio completo sobre a memória”. Mais à frente, Todorov (2002, p. 135) prossegue dizendo:

Já as tiranias do século XX, tendo compreendido que a conquista das terras e dos homens passa pela conquista da informação e da comunicação, sistematizaram seu domínio sobre a memória e tentaram controlá-la até no que ela tem de mais recôndito. Às vezes essas tentativas resultaram em fracasso, mas é certo que, em outros casos (os quais, por definição, somos incapazes de recensear), os vestígios do passado foram eliminados com sucesso.

Essas ações contra a memória coletiva comprimem o legado humano, controlando mais imediatamente suas realizações artístico-culturais, para as quais se destinam esforços generosos de interdição, haja vista sua atuação como espaço de resistência a ideologias e políticas de caráter hegemônico e autoritário. Nesse sentido, a crítica literária e cultural de hoje destina um olhar investigativo minimalista para as representações literárias produzidas em períodos históricos sob censura e mesura, com interesse especial nos regimes totalitários do século XX, acolhendo rastros e impressões que possam impactar com ruídos e perturbações. Vale destacar que a literatura tem sido tomada como um instrumento de combate à afasia e à

amnésia, produzindo sentidos de resistência a partir de fragmentos de enunciação aparentemente obedientes e autorizados.

O poder disciplinar e o biopoder agem “eficientemente” sobre nossa herança de passado, pois têm como alvo o corpo do homem e a expressão criativa do homem, elementos que frequentemente conseguem escapar dos aparelhos de censura e da ditadura do silêncio. Para silenciar o corpo, as técnicas de controle e obediência precisam reprimir a fala e, em um nível mais desafiador, represar as reações corporais. Como enfrentamento a essa política da desmemória, a literatura sagazmente produz registros de desobediência, pois, como hábil manipuladora dos códigos de representação, consegue imprimir ruídos perigosos no (e que, frequentemente, escapam ao controle do) discurso dominante e autorizado, sob a forma de reações silenciosas e não-verbais, a exemplo dos soluços e gemidos.

Se, por um lado, conforme Foucault afirmou anteriormente, houve registros de diversificação e sofisticação dos mecanismos de controle e normalização, por outro, os protagonistas da resistência também investiram em formas sofisticadas e criativas de subverter a lei do silêncio, de modo a valer-se do próprio código do silêncio para imprimir *por dentro* inscrições do indizível (ou porque não se é permitido falar ou porque não se consegue falar). No entendimento de Orlandi (2007, p. 13, grifo nosso), em *As formas do silêncio*, esse tipo de silêncio pode ser tomado como “um *reclamo* necessário para que se possa significar”, a saber, um silêncio estratégico para que se possa *dentro do permitido* transitar subterraneamente pelo proibido.

Um copo de cólera manipula conscienciosamente o código do silêncio. Há um incômodo silêncio ao longo da obra, que nem nos instantes de explosão do personagem-narrador teria sido quebrado. Nesse sentido, a obra superficialmente obedece aos ditames do silêncio, mas, de fato, permite a abertura de frestas na narrativa ao fazer do silêncio na escrita uma forma de registro dos sintomas de tempos opressores como a década de 70. A novela abre espaço para um tipo de leitura do silêncio que se aproxima do trabalho de Orlandi supracitado, que analogamente o avalia como espaço produtor de sentidos, livrando-o de um enquadramento pejorativo que o coloca sempre na posição semântica de passividade e submissão.

A narrativa *do silêncio* ou *sob o silêncio* manipula com maestria o discurso visível e dizível e produz nele efeitos de sentidos indesejados, os quais rendem hoje um pouco de memória em tempos de tanta

desmemória. Em suma, a performance do silêncio significante, conforme denomina Orlandi, exprime um trabalho consciente e programado de resistência ao controle social, ao esquecimento e à interdição *na e pela* palavra, deixando registrada uma potência de resistência proporcional à força de esmagamento dos tempos ditatoriais. No fim das contas, o silêncio toma seu lugar na história, sua natureza furtiva e impalpável parece, inclusive, protegê-lo das interferências na memória, de modo que atravessou os instrumentos de controle e serve hoje como parte de nossa memória.

No livro de Nassar, o personagem-narrador e sua companheira encenam, ainda que sorrateiramente, os conflitos e as angústias de seu tempo, sugestionando um contexto social sob pressão, sob o comando do silêncio. Simultaneamente, a novela encena instantes de perversão do silêncio passivo e improdutivo, introduzindo ruídos e perturbações que permitem o alargamento de sentidos outros, vale acrescentar, sentidos pouco verbalizados e mais sugestivos, a exemplo de um trecho em que o homem acusa sua companheira de uso de uma postura autoritária e, de forma menos visível, indicia outros autoritarismos, da polícia e do governo, dizendo “[...] você preenche brilhantemente os requisitos como membro da polícia feminina; aliás, no abuso do poder, não vejo diferença entre um redator-chefe e um chefe de polícia, como de resto não há diferença entre dono de jornal e dono do governo” (NASSAR, 2012, p. 46).

Para efeito da leitura crítica que se propôs neste artigo, preocupou-se em pinçar do texto trechos reticentes em relação ao tempo e aos personagens da narrativa, trechos cifrados ou soltos em que, até mesmo pela escrita tortuosa, imprecisa e obscura, se acredita exprimir linguisticamente o sintoma da loucura, do mal-estar e da rebelião do contexto de vida do personagem-narrador. Um exemplo desse tipo de texto clivado pode ser destacado no auge da discussão marido-mulher, quando a mulher o define “você é um monstro, eu tenho medo de você” e um pouco adiante omite o complemento nominal dizendo “tenho medo” até sintetizar em “medo medo” (NASSAR, 2012, p. 58). A palavra “medo” duplicada ecoa sozinha, como a ressoar uma sensação ruim de um sujeito qualquer e sem definição ou contextualização que delimite seu sentido – *quem tem medo de quê?* –, o que permite uma ampliação na identificação do sujeito da enunciação, que sai do espaço individual para um alcance coletivo, além de deixar reticente aquilo que, de fato, causa a sensação do medo.

Um copo de cólera opta por narrar a história de um corpo sem nome e a experiência de um evento banal em um lugar qualquer. Contextualizando a obra, visualiza-se um homem da década de 70, insatisfeito com o estrago das saúvas, que entra em confronto direto com sua mulher, ambos expondo contradições, acusações, demagogismos intelectuais, letargia, rebeldia, sarcasmos, posturas autoritárias e inquiridoras. Aprofundando um pouco mais nos silêncios da obra, bem mais abaixo da superfície do texto, uma geração em convulsão, aturdida pelos efeitos de poder de uma ditadura militar castradora e impedida de expulsar seus próprios “esporros”. Na própria obra, a representação do personagem protagonista da novela deixa abertura para uma inevitável oscilação entre corpo individual e corpo social, de sorte que é complicado separar o que expressaria reação de um sujeito ou de uma sociedade, o que seria discurso individual ou discurso coletivo, quem estaria em estado de fúria, o homem ou uma geração de homens.

Considerações finais

O entendimento de um elo metonímico personagem-geração e autor-geração ganha reforço quando se toma de préstimo um trecho de uma carta de Caio Fernando Abreu direcionada ao amigo José Márcio Penido, datada em 22 de dezembro de 1979 e inserida no livro *Morango mofados*, em que o escritor, entre outros assuntos, comenta seu processo de criação. Para efeito de citação, segue abaixo o pequeno excerto em que Abreu (2005, p. 156), apoiando-se em uma escrita de tom confessional, se reconhece como parte de um todo, ratificando uma identidade entre os integrantes de sua geração.

Mas o melhor que li nesses dias não foi ficção. Foi um pequeno artigo de Nirlando Beirão na última *Istoé* (do dia 19 de dezembro, please, leia), chamado “O recomeço do sonho”. Li várias vezes. Na primeira, chorei de pura emoção – porque ele reabilita todas as vivências que *eu* tive nesta década. Claro que ele fala de uma geração inteira, mas daí saquei, meu Deus, como sou típico, como sou estereótipo de minha geração. Termina com uma alegria total: reinstaurando o sonho.

A geração de Nassar e de Abreu, décadas de 60 e 70, experimenta *em tempo real* uma carga opressiva proveniente de constantes ataques

contra seus direitos humanos e civis, recebendo os impactos diretamente contra seus corpos fragilizados pelo exercício do poder. Em vista disso, são fartos os exemplos na literatura brasileira que representam o contraste entre a força opressora dos anos 60 e 70 e a pequenez e vulnerabilidade do indivíduo, incluindo aqui os nomes desses dois escritores. Reforçando essa leitura, é sintomático o trecho da novela quando revela ao final da narrativa a fragilidade do corpo antes em fúria, agora reposicionado para assumir sua prematuridade, de modo que o corpo antes erguido e viril se prostra em posição fetal. Nassar encerra o livro rasgando a carapaça que revestia nosso homem em fúria, agora entregue ao leitor com sua intimidade exposta.

[...] deitado de lado, a cabeça quase tocando os joelhos recolhidos, ele dormia, não era a primeira vez que ele fingia esse sono de menino, e nem seria a primeira vez que me prestaria aos seus caprichos, pois fui tomada de repente por uma virulenta vertigem de ternura, tão súbita e insuspeitada, que eu mal continha o ímpeto de me abrir inteira e prematura pra receber de volta aquele enorme feto. (NASSAR, 2012, p. 64)

Mesmo inserida em um período histórico inoportuno à resistência e à crítica, em um momento de corpos fragilizados, a literatura de Nassar dá exemplos de desautoridade, se não por um discurso bem orquestrado e coerente, outros recursos expressivos são recorrentemente empregados, seja pela exposição biológica de corpos em convulsão, seja por ataques de loucura e fúria, seja pela expressão latente da dor e do sofrimento, seja pela infestação das saúvas, seja por sintomas de mal-estar, seja pela impressão de sentimentos extremos e contraditórios (medo, amor, ódio, compaixão, desejo, repulsa...), seja pela sugestão de tempos sob pressão, seja pela tessitura de um tendencioso discurso do silêncio.

Esses elementos vão aparecendo no texto em face do curto acesso raivoso que liberta provisoriamente a palavra e as manifestações do corpo, criando uma movimentação na narrativa convidativa ao levantamento de inquirições, suspeitas, mal-entendidos. Ou seja, conflui, junto com os sentidos mais aparentes da narrativa, um conjunto de informações subterrâneas que podem ser acionadas por uma leitura crítica e mais atenta, em que se visualiza todo um conjunto orgânico que está – em tempo real – registrando os impactos dos movimentos diários.

Nesse sentido, o texto deixa rastros viscerais como lembranças de experiências (que escaparam da clausura e do esquecimento), o que reforça a ideia de que, mesmo em tempos sob pressão, os corpos que sentem, em algum momento e de algum modo, reagem. Esse conjunto meio tímido de reações orgânicas silenciosas e espontâneas contribuem para que sentidos históricos sejam recuperados, para que a memória se adense um pouco mais. Em linhas gerais, subverte-se a autoridade que controla e sufoca a palavra, abrindo um espaço de resistência para que corpos se ergam, movimentem e registrem suas reações organicamente, deixando, portanto, aos críticos leitores um amplo repertório de pesquisa que permite tomar a literatura como lugar de memória.

Nesse rol de corpos que se levantam, incluem-se os dois nomes anteriormente lembrados: Caio Fernando Abreu e Raduan Nassar. Para tal entendimento, corroboram as declarações desses autores sobre o seu próprio processo de criação, em que corpo e mente aparecem, emparelhadamente, embalados na produção das suas já citadas obras, *Morangos Mofados* e *Um copo de cólera*. Assim se manifestam, respectivamente, Abreu e Nassar:

E ler, ler é alimento de quem escreve. Várias vezes você me disse que não conseguia mais ler. Que não gostava mais de ler. Se não gostar de ler, como vai gostar de escrever? Ou escreva então para destruir o texto, mas alimente-se. Fartamente. Depois vomite. Pra mim, e isso pode ser muito pessoal, escrever é enfiar o dedo na garganta. Depois, claro, você peneira essa gosma, amolda-a, transforma. Pode sair até uma flor. Mas o momento decisivo é o dedo na garganta. E eu acho – e posso estar enganado – que é isso que você não tá conseguindo fazer. Como é que é? Vai ficar com essa náusea a vida toda? E não fique esperando que alguém faça isso por você. Ocê sabe, na hora do porre brabo, não há nenhum dedo alheio disposto a entrar na garganta da gente. (ABREU, 2005, p. 155)

Disse que escrevi a novela em quinze dias, mas esses quinze dias foram só o tempo de descarga. É que a novela deveria estar em estado de latência na cabeça, e sabe-se lá quanto tempo levou se carregando, ou se nutrindo – de coisas amenas, está claro – e se organizando em certos níveis, até que aflorasse à consciência. (CADERNOS, 1996, p. 29)

As duas declarações encontram-se ao expor, como homens e criadores, a necessidade de pôr para fora o que corrói por dentro, valendo-se, para tanto, do amparo da literatura. A seleção linguística

escolhida pelos dois autores para descrever o ato da escrita agrega intensidade e furor, a exemplo de uma saída súbita e ininterrupta, metaforizada pela convulsão orgânica de um vômito e de uma descarga. Nos dois casos em análise, o material para a escrita está registrado (e arquivado) no próprio corpo que responde com suas náuseas, gosmas e estados de latências, tudo represado e visceralmente absorvido até o momento do expurgo.

Pelos excertos, fica saliente a sensação de que a reação do corpo vem antes da reação verbal, pois o mesmo corpo que é alvo de opressão e controle produz igualmente e com a mesma carga de força respostas de desobediência. Nesse sentido, quando se tomam esses autores e suas obras literárias como parte da memória dos anos de ditadura no Brasil, é imprescindível a recepção dessas reações orgânicas ao lado dos registros verbais, haja vista a espontaneidade e expressividade de seus disparos que traduzem a presença latejante de Abreu, Nassar e seus contemporâneos. Tanto Abreu quanto Nassar valem-se da literatura como instrumento de manifestação de resistência e como veículo de explosão, deixando registrados em seus textos seus próprios esporros.

Referências

- ABREU, C. F. *Morangos mofados*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: Raduan Nassar. São Paulo: Instituto Moreira Sales. N° 2, Set., 1996.
- CERTEAU, M. *A escrita da história*. Trad. Maria de Lourdes Menezes. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007
- FOUCAULT, M. *Em defesa da sociedade: curso no Collège de France*. Trad. Maria Ermantina Galvão. 2ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- LE GOFF, J. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão [et al]. 5ª. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.
- NASSAR, R. *Um copo de cólera*. 1. ed. São Paulo: MEDIAfashion, 2012. Coleção Folha. Literatura ibero-americana.
- ORLANDI, E. P. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. São Paulo: Editora Unicamp, 2007.
- TODOROV, T. *Memória do mal, tentação do bem: indagações sobre o século XX*.

MPB e testemunho: um estudo de três canções de Gonzaguinha

Daniella Bertocchi Moreira¹

Gonzaguinha foi um compositor que fez muito sucesso do final da década de 1960 até a década de 1990 quando faleceu aos 45 anos em um acidente de carro. Suas composições, inicialmente tidas como amarguradas e até herméticas, conquistaram os jovens da época dos festivais e, posteriormente, o público das novelas da TV Globo. A importância do compositor para a MPB, em especial nos anos da ditadura, se dá porque Gonzaguinha agiu como porta-voz de uma geração oprimida por um regime ditatorial e silenciada pela censura imposta por esse regime.

Embora sua temática tenha sido bastante variada, o foco dessa análise será voltado para um pot-pourri de três canções, gravadas em 1974 e 1980 e, posteriormente regravadas em 1981, a fim de demonstrar o teor testemunhal que se pode observar na obra do compositor. Essa escolha se deu a partir da noção de que toda obra literária tem um teor testemunhal, conforme proposto por Seligmann-Silva e que “essa abordagem permite que se estude uma literatura saturada de contato com um cotidiano e uma estrutura social violentos e com prática de exclusão – social e étnica [...]” (SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 43).

Um questionamento que pode surgir, inicialmente, é se ainda há algo a se falar sobre a ditadura, além de tudo que já foi dito, passados mais de trinta anos do seu fim oficial. Esse triste momento já não teria sido superado? Essa não seria uma página virada? Qual a razão para ainda estudarmos obras que foram produzidas naquela época ou que tratam do tema? O estudo de obras relacionadas à ditadura se mostra ainda mais relevante nos últimos tempos, tendo em vista a onda negacionista que tem tomado conta da sociedade brasileira, incentivada por um governante que, publicamente, defende a ditadura, nega a tortura e tenta, por diversos meios, apagar a memória nacional. A realidade atual nos comprova que o debate sobre a ditadura está longe de acabar e confirma a necessidade de elaboração do período em questão. Após a última eleição presidencial, vimos reaparecer a defesa

1. Graduada em Letras / Inglês pela UFES, Mestra e Doutora em Letras pela UFES. Atualmente é pesquisadora independente e professora de Inglês na educação básica.

pública da ditadura militar e a legitimação de discursos de ódio e de falas, legitimadas pelo atual presidente, de que “aquela época é que era boa” ou “quem gosta de osso é cachorro”, num claro desrespeito aos direitos humanos e às vítimas da ditadura. A impressão de que vivemos uma época de ascensão do fascismo no Brasil – país conhecido por sua pouca memória e justiça ainda menor – é reforçada pela proliferação desses discursos disfarçados de “liberdade de opinião”, mas que nada mais são que puro ódio contra os que não compactuam com o preconceito e a barbárie.

Diante disso, entende-se ser ainda necessária uma retomada no estudo daquele período a fim de compreender de que forma a falta de elaboração e justiça foram prejudiciais para a democracia e de que maneira isso impacta a sociedade atual. Nesse sentido, a proposta é revisitar o período ditatorial por meio da análise de canções compostas por Gonzaguinha em um período que vai de 1974 a 1981, à luz da literatura de testemunho e da noção de teor testemunhal, por entendermos que é por meio da testemunha solidária – papel encarnado por Gonzaguinha – que as vítimas encontram sua voz para nos fazer pensar criticamente acerca do ocorrido, tendo em mente que a literatura (aqui representada pelas canções) “com seu arsenal de símbolos, contribui para gerar consciência sobre situações opressivas” (TIERRA 2019, p. 21). A análise do atual momento histórico e de sua relação com um evento para o qual não se deu o devido encerramento passa pela compreensão de que a sociedade brasileira é um campo fértil para o fascismo. Essa avaliação se dá a partir da observação das características mais marcantes da direita atual que flerta com o preconceito e o autoritarismo. Adorno, em sua obra *Aspectos do Novo Radicalismo de Direita* (2020), comenta que “[...] poderíamos caracterizar os movimentos fascistas como as feridas, as cicatrizes de uma democracia que até hoje ainda não fez justiça a seu próprio conceito” (ADORNO, 2020, p. 51). Para além desse fato, também é possível identificar nessa nova direita vários itens listados por Adorno na conhecida escala F, como “a submissão à autoridade, o desejo de um líder forte, a subserviência do indivíduo ao Estado” (ADORNO, 2019, p. 140).

A proposta, nesse sentido, é verificar o teor testemunhal nas canções “Amanhã ou depois”, “Achados e perdidos” e “Pequena memória para um tempo sem memória”² encontradas no LP *Gonzagão e Gon-*

2. A letra das canções na íntegra encontra-se ao final do artigo.

zaguinha: A Vida do Viajante (1981). As três canções compõem um panorama de crítica ao regime militar e homenagem aos que lutaram contra a ditadura. O recorte foi selecionado tendo em vista o momento histórico em que as canções foram produzidas e por ter sido nesse período que as marcas do testemunho são vistas com mais força nas canções do compositor. A pergunta que surge então é: se Gonzaguinha não foi preso, torturado, ou sequer exilado, pelo contrário, se ele se beneficiou da fama trazida pela mídia, de que forma é possível verificar o teor testemunhal em suas canções? Ainda que Gonzaguinha tenha ficado conhecido pelo grande público por canções como “É”, “Sangrando” ou “Explode coração”, sua veia engajada pode ser observada ao longo de toda a sua obra, fazendo dele o que chamamos de testemunha solidária, “aquele que não vai embora” e que entende que “somente esta retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente” (GAGNEBIN, 2006, p. 57).

O período em que as canções foram compostas foi marcado pela forte repressão e pela censura imposta à produção cultural, o que fez com que muitos compositores, tivessem sua obra vetada em algum momento de suas carreiras. Gonzaguinha foi, ao lado de Tanguara, um dos compositores mais atingidos pela censura ao longo dos anos 1970 (ARCHANJO, 2016). Para se ter uma ideia, para a gravação de seus dois primeiros álbuns, Gonzaguinha enviou setenta e duas canções para análise, das quais cinquenta e quatro foram censuradas (ARCHANJO, 2016).

Aos censores eram dados plenos poderes para (tentar) controlar ações, pensamentos e discursos, sendo a linguagem “tratada como caso de segurança nacional” (MENEZES, 2008, p. 61). No que diz respeito às canções de Gonzaguinha, os censores vetaram aquilo que consideravam ter “conotações políticas”, preocupando-se com a mensagem para além do texto. Sendo um observador sagaz da realidade que o cercava, Gonzaguinha foi capaz de transferir para suas canções sua visão sobre a situação política e social com a tarimba de alguém identificado com as lutas e anseios de uma “população (...) que vive à margem, do acesso e da produção de bens sociais e culturais”, jamais esquecendo de “suas verdadeiras raízes” como menino que cresceu no Morro de São Carlos (MENEZES, 2008, p. 64).

Várias dessas canções demonstravam sua preocupação em se posicionar politicamente. Canções como “Comportamento geral” (1973)

e “Pequena memória para um tempo sem memória” (1980) revelam um compositor que “[...] deixou explodir sua indignação e se fez plenamente ativo, atualizado, engajado, respondendo, assim, aos questionamentos de uma juventude [...]” (MENEZES, 2008, p. 64). Ao considerarmos o contexto histórico e o posicionamento assumido por Gonzaguinha representado em grande parte da sua obra, acreditamos ser possível verificar em algumas canções um forte teor testemunhal. Além disso, é válido pontuar que há várias modalidades de testemunho, seja em relação a períodos, seja em eventos e até em relação às suas formas de expressão – memória, romance, depoimento, poemas, canções, dentre outros (SALGUEIRO, 2012, p. 286).

No álbum *A vida de Viajante*, dividido em dois discos, encontramos a regravação de “Amanhã ou depois”, com a estrofe alterada em relação à gravação de 1974 e na sequência as canções “Achados e perdidos” e “Pequena memória para um tempo sem memória”. As três canções, quando analisadas em conjunto, nos dão uma amostra do engajamento do cantor / compositor. Gonzaguinha não se deixou abater pelas sanções da ditadura e se posicionou criticamente, denunciando em suas letras o desaparecimento de tantos brasileiros que se arriscaram a ir contra o regime. Esse posicionamento crítico, contudo, não foi exclusividade do compositor.

A obra de Gonzaguinha passeia por contextos históricos distintos, tendo início durante os anos de chumbo e se entendendo até o período de redemocratização do país. Dessa forma, é possível identificar em suas canções elementos das chamadas canções dos anos de chumbo, aquelas produzidas entre 1969 e 1974, bem como as canções de abertura, compostas entre 1975 e 1982. A primeira canção do pot-pourri foi composta em 1974 e regravada com algumas alterações em 1981, ou seja, inicialmente uma canção dos anos de chumbo, ela se transforma em canção de abertura quando é regravada e cantada em conjunto com as outras duas. Segundo Napolitano (2010) a MPB dos anos 1970 vivia um momento paradoxal, uma vez que, ao mesmo tempo em que agia como foco de resistência ao autoritarismo do regime, se consagrava na indústria fonográfica, o que pode ser constatado em canções como “Apesar de você”, de Chico Buarque e “Explosão de coração” de Gonzaguinha, entre muitas outras. Napolitano (2010) estabelece uma diferenciação entre os dois tipos de canção, sendo a “canção dos anos de chumbo” marcada pela sublimação

da experiência do medo e do silêncio diante do autoritarismo triunfante na política, a “canção da abertura” será marcada pela tensão entre o imperativo conscientizante da esquerda e a expressão de novos desejos e atitudes dos setores mais jovens da classe média. (NAPOLITANO, 2010, p. 391)

Gonzaguinha, ao retratar em suas canções a angústia daqueles que perderam familiares nas mãos dos militares, se engaja em uma luta que precisava de porta-vozes para acontecer. A canção engajada, segundo Napolitano, ao mesmo tempo em que dialogou com um contexto autoritário, foi capaz de dar sentido para a “experiência social da resistência ao regime militar, transformando a ‘coragem civil’ em tempos sombrios em síntese poético-musical” (NAPOLITANO, 2010, p. 390). Ainda segundo Napolitano, por volta de 1976, a MPB já havia consolidado sua “vocalização oposicionista de resistência ao regime militar e de eixo fonográfico um só tempo (2014, p.136) e “consolidava-se o fenômeno da ‘rede de recados’, desempenhado pela canção popular na época da ditadura, que fazia circular mensagens de liberdade e justiça social, ainda que se utilizando de uma linguagem sutil e simbólica, numa época marcada pela repressão e pela violência” (2014, p. 165). É possível identificar, portanto, que Gonzaguinha compôs canções que se afinam tanto com o que foi produzido nos anos de chumbo quanto com o que veio a seguir, durante a abertura política, tornando sua obra um retrato da época e um meio para ouvirmos as vozes dos que não puderam falar, o que reforça seu teor testemunhal e atesta a relevância de sua produção para a compreensão daquele momento histórico.

A primeira das três canções, Amanhã ou Depois, foi gravada inicialmente no LP *Luiz Gonzaga Jr.*, de 1974, no auge da ditadura militar. Esse foi um dos LPs de Gonzaguinha mais vetados pela censura. Das vinte canções enviadas para análise apenas nove foram liberadas para gravação. Quando a canção foi composta a ditadura militar e sua máquina repressiva estavam a pleno vapor, o que já nos indica um compositor atento ao que acontecia ao seu redor. Quando comparadas, a primeira estrofe da canção apresenta-se diferente da versão de 1981, talvez porque o momento de seu lançamento não permitisse uma abordagem mais clara dos eventos ou porque o compositor viu uma necessidade de revisão do que havia dito anteriormente. Optamos aqui pela versão de 1981 para a análise.

A primeira estrofe já dá o tom do que virá, “Meu irmão, amanhã ou depois / a gente retorna ao velho lugar / se abraça e fala da vida que

foi por aí / e conta os amigos nas pontas dos dedos / pra ver quantos vivem e quem já morreu [...]”. Esse amigo sumido, com quem não se podia conversar, seria aquele que sumiu – ou foi sumido – na ditadura militar. Os versos seguintes “e conta os amigos nas pontas dos dedos / pra ver quantos vivem e quem já morreu” poderiam ser lidos apenas como mais um fato corriqueiro da vida, não fosse o conjunto da obra e o momento histórico em que a canção foi composta. A canção escolhida para iniciar o pot-pourri indica, de antemão, que o tema tratado será o dos mortos e desaparecidos políticos.

A segunda canção é “Achados e perdidos”, que dá sequência ao propósito do cantor, em versos como “quem me dirá onde está aquele moço fulano de tal / (filho, marido, irmão, namorado que não voltou mais) [...]” e segue comentando “achados, perdidos, morridos: saudades demais”. A pergunta inicial da canção busca saber quem será o responsável por revelar o paradeiro dos desaparecidos, indicados aqui pela expressão “aquele moço fulano de tal”, termo que se refere a todos que sumiram, o “filho, marido, irmão, namorado”, lembrando ao ouvinte da canção que eles não são desconhecidos, ao contrário, têm família e uma vida – e morte – que ficou em aberto. O compositor insiste em querer saber o paradeiro desses militantes nos versos seguintes “[...] mas eu pergunto / e a resposta / é que ninguém sabe ninguém nunca viu / só sei que não sei quão sumido ele foi, sei é que ele sumiu”, referindo-se, primeiramente, à política do silêncio e de desinformação imposta pela ditadura e, em seguida, reforçando “sei é que ele sumiu”, retomando a ideia de que muitos foram “desaparecidos” pela ditadura, sem deixar rastro.

Nos versos finais dessa canção, “[...] E quem souber algo acerca do seu paradeiro: / beco das liberdades, estreita e esquecida / uma pequena marginal dessa imensa avenida Brasil”, Gonzaguinha insiste em saber onde estão os desaparecidos e menciona o beco das liberdades estreita e esquecida, reforçando a noção de que, ainda naquele momento, a ditadura se fazia presente e atuante no controle às liberdades e na repressão aos que eram contrários ao regime. A liberdade como “pequena marginal’ faz alusão a algumas acepções do termo, como (a) a via de tráfego, (b) aquilo que se localiza à beira ou à margem, (c) aquele que não pertence ou se integra ao meio social e não respeita seus valores e hábitos, (d) ao que é pouco significativo para fazer diferença num sistema e, finalmente, (e) ao delinquente que vive à margem da sociedade. A menção feita pelo compositor

reforça a ideia de que aqueles que queriam a liberdade e lutavam por ela naquele momento eram considerados criminosos.

A terceira canção que compõe essa análise é “Pequena memória de um tempo sem memória”. O título da canção faz referência à noção de memória – aquilo que persiste, ainda que pequena – e o tempo sem memória – aquele que não se deseja lembrar, pelo menos por parte dos perpetradores da ditadura. A questão da memória é inerente aos estudos do testemunho uma vez que “o trauma é caracterizado por ser uma memória de um passado que não passa” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 69). Nesse sentido, é possível afirmar que o testemunho seria uma modalidade da memória e que, além disso, os estudos sobre o testemunho só foram possíveis porque a memória passou a ocupar um lugar de destaque em função das catástrofes que ocorreram no século XX e da virada culturalista dentro das ciências humanas (SELIGMANN-SILVA, 2008). Gonzaguinha, nesse sentido, traz ao centro do debate a necessidade de lembrar e criticar, de forma clara, a política do esquecimento levada a cabo pelo governo militar.

Gonzaguinha contradiz a vontade da maioria e força uma lembrança desse momento. Mesmo com a abertura política em andamento, era desejo do governo jogar toda a sujeira da ditadura para debaixo do tapete e colocar uma pedra em cima de anos de regime militar. Tanto foi assim que a Lei da Anistia, de 28 de agosto de 1979, concedeu anistia a todos que haviam cometido “crimes políticos ou conexão com estes, crimes eleitorais, aos que tiveram seus direitos políticos suspensos e aos servidores da Administração Direta e Indireta” (BRASIL, 1979). O fato de a lei colocar sob o mesmo julgamento tanto os acusados de cometerem crimes políticos quanto os servidores da administração pública nos leva a crer que o governo almejava, de fato, apagar esse momento, deixando impunes todos os que cometeram atrocidades em nome do regime. Seligmann-Silva, sobre esse assunto, lembra uma entrevista com torturadores publicada pela revista *Veja* (nº 49, 9 de dezembro de 1998) em que eles declararam que

[...] não apenas preferem esquecer esse passado, apagá-lo da memória e da história, como também alguns se orgulham de ter torturado com técnicas que não deixavam marcas no corpo das vítimas. O que eles não deixaram escrito no corpo dessas pessoas foi, no entanto, escrito a ferro e fogo na carne da sociedade. (SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 85)

A consciência de que se vivia um momento perigoso aparece logo nos dois primeiros versos da canção, quando o compositor menciona “[...] um tempo onde lutar por seus direitos é um defeito que mata!”, mas na certeza de que “[...] são histórias que a História qualquer dia contará”. A esperança por dias melhores acompanhou as composições da abertura, que já vislumbravam uma possibilidade mais palpável de mudança no cenário político do país.

Nos versos seguintes, Gonzaguinha cita nomes como Juvenal e Raimundo – os obscuros personagens – e menciona um em especial, o de Júlio de Santana. Houve na história dois Júlios de Santana que ficaram conhecidos por motivos diferentes. Entendemos que pela temática da canção, Gonzaguinha se referiu a Júlio de Santana, o pernambucano, que foi o líder da Ligas Camponesas, preso em outubro de 1963, sendo este o primeiro preso político antes do regime militar de 1964. Gonzaguinha via nesses anônimos a força para lutar contra a opressão e humilhação, buscando, como a letra mesmo nos diz, encontrar uma solução.

O desconhecimento do paradeiro dessas pessoas também é lembrado pelo compositor. Muitas famílias sofreram o drama de não saber se seus entes queridos estavam vivos ou mortos. Eles são, na canção, as “[...] cruzeiros sem nomes, sem corpos, sem datas” de que nos fala Gonzaguinha. O cantor ainda se refere aos que lutaram nos versos “[...] e tantos são os homens por debaixo das manchetes / são forças, são suores que levantam as vedetes / do teatro de revista que é o país de todos nós [...]”, fazendo menção também ao *teatro de revista*, gênero caracterizado pela sátira política e social.

Gonzaguinha finaliza cantando a negação da liberdade, indicando que essa liberdade, concedida, não é a real, mas sim apenas um simulacro da verdadeira, essa sim “bem mais sangue”, “bem mais vida”. Em um dos últimos versos, “[...] o grito da batalha: quem espera nunca alcança [...]”, o cantor nos faz lembrar o hino da resistência estudantil durante o período militar, composto por Geraldo Vandré, *Pra não dizer que não falei das flores* (1968), em que este canta a famosa “quem sabe faz a hora, não espera acontecer”. É importante ressaltar que a composição, realizada da forma como foi feita, só foi possível porque foi gravada em um momento de abertura política, dois anos após o fim do AI-5 e da Lei da Anistia. Caso contrário, essas canções possivelmente entrariam na lista das que foram vetadas pela censura.

É válido pontuar que a análise de canções deve ser feita levando em consideração a tríade letra, melodia e interpretação. Nesse sentido, entendemos que a indissociabilidade entre a letra da canção e sua interpretação se faz ainda mais relevante nesse caso, uma vez que Gonzaguinha imprime em sua interpretação a indignação com o que aconteceu a muitas pessoas ao longo dos anos da ditadura. Ainda que a canção tenha sido gravada em 1980 no LP *De Volta ao Começo* e posteriormente no LP *A Vida do Viajante*, escolhemos a versão em vídeo de Gonzaguinha em um show em 1981, imprimindo ao pot-pourri uma interpretação que dá um tom diferenciado à canção. Nessa versão, em especial, o cantor está sozinho no palco, com as luzes centradas em sua figura. A interpretação da canção completa o tom de denúncia e raiva pela situação política do país. A voz melódica e ao mesmo tempo melancólica de Gonzaguinha demonstra a indignação do cantor com a situação dos desaparecidos políticos. A canção “Amanhã ou depois” começa com Gonzaguinha e seu violão, acompanhado pelos metais da banda. Em seguida, “Achados e perdidos” é cantada a capela, em um tom mais intimista. Já em “Pequena Memória”, Gonzaguinha é acompanhado pelo bumbo da bateria que marca o compasso da canção – e remete à batida do coração – e da indignação do cantor, complementados pelo gesto de seu punho em riste, como forma de protesto à situação vigente e força na luta pela justiça.

Os versos finais da canção “quando o sol nascer / é que eu quero ver / quem se lembrará / quando amanhecer / é que eu quero ver / quem recordará / eu não posso esquecer / dessa legião que se entregou por um novo dia / eu quero é cantar / essa mão tão calejada que nos deu tanta alegria / e vamos à luta” trazem o aspecto esperançoso que acompanhou as canções da abertura política, o que é reforçado pelo uso dos termos “sol”, “amanhecer” e “novo dia”. Ao mesmo tempo, Gonzaguinha reforça o que falamos sobre a testemunha solidária ser aquela que retoma reflexivamente o passado e não nos deixa esquecer, a fim de que este não se repita. Nesse ponto, lembramos Adorno que em *Teoria Estética* propõe o conceito de conteúdo de verdade, grosso modo, uma relação entre a obra de arte e o momento histórico em que ela se insere. O autor afirma que “o desdobramento histórico das obras pela crítica e a manifestação filosófica do seu conteúdo de verdade encontram-se em interação” (ADORNO, 2008, p. 98). Neste sentido, no que se refere às canções de Gonzaguinha

tomadas como objeto de análise, percebemos que existem nelas – bem como em várias outras do compositor – um conteúdo de verdade que pode ser verificado a partir da sua interpretação em relação ao momento histórico e o que isso representaria quando da realização dessa análise. Esse conteúdo de verdade, conforme mencionado anteriormente, “não existe fora da história, mas constitui sua cristalização” (ADORNO, 2008, p. 205).

A análise poderia ir além, entretanto, neste ponto entende-se que o objetivo foi atingido. A postura crítica e denunciante de Gonzaguinha, que se coloca como observador arguto da situação política e que usa sua voz para tomar partido em favor dos que não puderam falar, faz dele a tal testemunha solidária de que nos fala Gagnebin (2006). A produção literária – em prosa, verso ou poesia – realizada nos anos de chumbo e que de uma forma ou de outra relatam ou denunciam os horrores da ditadura apresentam um teor testemunhal, justamente por se posicionarem contra a opressão e não se deixarem calar pela censura. Nesse sentido, nosso moleque cumpriu brilhantemente seu papel.

Referências

- ADORNO, T. W. *Teoria estética*. 2. ed. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.
- ADORNO, T. W. *Estudos sobre a personalidade autoritária*. Virgínia Helena Ferreira da Costa (Org.). São Paulo: Editora Unesp, 2019.
- ADORNO, T. W. *Aspectos do novo radicalismo de direita*. Tradução de Felipe Catalani. São Paulo: Editora Unesp, 2020.
- ARCHANJO, R. M. *Carnaval na república do medo: ironia e paródia em letras de Gonzaguinha – um estudo bakhtiniano*. 2015. 153f. Dissertação (Mestrado em História). Universidade de Franca, Franca, 2015.
- FRANCO, R. Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70. In: SELIGMANN-SILVA, M. (Org.). *História, memória, literatura*. Campinas (SP): Editora da Unicamp, 2003, p. 351-369.
- GAGNEBIN, J. M. Verdade e memória do passado. In: GAGNEBIN, J. M. *Lembrar escrever, esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 39-47.
- GINZBURG, J. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. In: GINZBURG, J. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: EDUSP, 2012, p. 51-59.

- GONZAGUINHA. *Luiz Gonzaga Jr.* Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1974.
- GONZAGUINHA. *A vida do viajante.* Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1981.
- HOLLANDA, H. B. de. *Impressões de viagem.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- LOPES, A. V. *Sensibilidades e engajamentos.* 2009. 178f. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.
- MENEZES, L. M. de. Com a barra do seu tempo por sobre seus ombros: Gonzaguinha e a política do silêncio. In: *XI Congresso Nacional de Linguística e Filologia*, 2007, v. XI, n14, Rio de Janeiro.
- NAPOLITANO, M. (2010). MPB: A trilha sonora da abertura política (1975/1982). *Estudos Avançados, [S. l.]*, v. 24, n. 69, p. 389-402, 2010.
- NAPOLITANO, M. 1964: História do regime militar brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014.
- TIERRA, P. *Pesadelo: narrativas dos anos de chumbo.* Autonomia Literária. Edição do Kindle, 2019.
- SALGUEIRO, W. O que é literatura de testemunho (e considerações em torno de Graciliano Ramos, Alex Polari e André Du Rap). *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 31, p. 284-303, jul./dez. 2012.
- SELIGMANN-SILVA, M. (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes.* Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006.
- SELIGMANN-SILVA, M. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psic. Clin.*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.

Anexo

Amanhã ou depois

Meu irmão amanhã ou depois
 A gente retorna ao velho lugar
 Se abraça e fala da vida que foi por aí
 E conta os amigos nas pontas dos dedos
 Pra ver quantos vivem e quem já morreu
 Amanhã ou depois

Achados e perdidos

Quem me dirá onde está
 Aquele moço fulano de tal
 (Filho, marido, irmão, namorado que não voltou mais)
 Insiste os anúncios nas folhas
 Dos nossos jornais
 Achados perdidos, morridos
 Saudades demais
 Mas eu pergunto e a resposta
 É que ninguém sabe
 Ninguém nunca viu
 Só sei que não sei
 Quão sumido ele foi
 Sei é que ele sumiu
 E que souber algo
 Acerca do seu paradeiro
 Beco das liberdades
 Estreita e esquecida
 Uma pequena marginal
 Dessa imensa Avenida Brasil

Pequena memória para um tempo sem memória

Memória de um tempo onde lutar
 Por seu direito
 É um defeito que mata
 São tantas lutas inglórias
 São histórias que a história
 Qualquer dia contará
 De obscuros personagens
 As passagens, as coragens
 São sementes espalhadas nesse chão
 De Juvenais e de Raimundos
 Tantos Júlios de Santana
 Dessa crença num enorme coração
 Dos humilhados e ofendidos
 Explorados e oprimidos
 Que tentaram encontrar a solução
 São cruzeiros sem nomes, sem corpos, sem datas
 Memória de um tempo onde lutar por seu direito
 É um defeito que mata
 E tantos são os homens por debaixo das manchetes
 São braços esquecidos que fizeram os heróis
 São forças, são suores que levantam as vedetes
 Do teatro de revistas, que é o país de todos nós
 São vozes que negaram liberdade concedida

Pois ela é bem mais sangue
Ela é bem mais vida
São vidas que alimentam nosso fogo da esperança
O grito da batalha
Quem espera, nunca alcança
Ê ê, quando o Sol nascer
É que eu quero ver quem se lembrará
Ê ê, quando amanhecer
É que eu quero ver quem recordará
Ê ê, não quero esquecer
Essa legião que se entregou por um novo dia
Ê, eu quero é cantar essa mão tão calejada
Que nos deu tanta alegria
E vamos à luta.

O “atravessar” da Literatura que testemunha e modifica

Alice Rodrigues Crivano da Silva (UERJ)¹

Introdução

Para além das célebres indagações: “O que é Literatura?”, “Para quê Literatura?”, “O que pode a Literatura?”, dentre outras tantas relacionadas, o presente trabalho visa a responder essas perguntas enquanto passeia por um outro caminho. Propositamente, a partir da ambiguidade introduzida pelo relativo *que*, presente no título *O “atravessar” da Literatura que testemunha e modifica*, o atravessamento e a literatura estarão em xeque, emaranhando-se, completando-se, em um diálogo sensível e potente.

Poderíamos fazer distinções e encaixar em tópicos o que está relacionado ao testemunho e à modificação da parte desse atravessar repleto de devir, assim como da literatura, ao registrar os relatos que servem de testemunho para o mundo e ao demonstrar a transformação resultante do contato com o livro objeto, com a leitura, com a literatura que cura.

Entretanto, para costurar respostas possíveis para as perguntas acima, utilizaremos o texto “Passageiro em Trânsito”, proferido em 2001 por María Teresa Andruetto, texto integrante do importante livro da autora: *Por uma literatura sem adjetivos* (2012). O texto lido no I Seminário Internacional de Literatura Infantil e Juvenil (CEPROPALIJ), na Universidad Nacional del Comahue, Argentina, conduzirá as considerações sobre a relação entre o produtor ou de onde emana o conteúdo, o leitor ou o que recebe o conteúdo e o conteúdo em si, que une o emissor e o receptor.

O transmissor, seja o livro objeto, seja a prática da leitura, seja a literatura de um modo geral, está relacionado com a capacidade de suscitar algo em quem entra voluntariamente (modo ativo) ou, por acaso (modo passivo), em seus domínios. O leitor, ainda que esteja em busca de um objetivo (lazer, divertimento, instrução, cultura,

1. Graduada em Letras (UERJ), Especialista em Tradução em Língua Italiana (UERJ) e Mestranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (UERJ) sob orientação da professora Deise Quintiliano.

atualização, necessidade etc.), é influenciado pelo conteúdo. Sem embargo, o escritor também não sai ileso durante o processo da escrita.

Discutiremos sobre o movimento de migração do ser, sua identidade e os acarretamentos deste deslocamento; sobre a relação palavra e vida, escrita e literatura e os impactos dessas interações durante o atravessar. Para tal, os principais teóricos contemplados serão: Márcio Seligmann-Silva, Zygmunt Bauman, Bruno Bettelheim, Umberto Eco, Antonio Candido, Tzvetan Todorov, Antoine Compagnon e Gustavo Bernardo Krause. Trechos e exemplos retirados das obras *É isto um homem?*, de Primo Levi, e *A menina que roubava livros*, de Markus Zusak, ilustrarão a teoria e enriquecerão a argumentação deste trabalho.

Posto isto, podemos iniciar nossa jornada.

Migração, Identidade e Alteridade

María Teresa Andruetto (2012) inicia seu texto tratando de ciclos. Ela faz menção a um costume de algumas comunidades africanas: após terminar a história, o narrador, com a mão sobre o chão, diz que ali deixa sua história para que outra pessoa a leve e, desta forma, o que poderia ser o fim, pode se tornar o início de um novo ciclo. A história se liberta, mas, devido à relação entre o que a deixou e o que a encontrará, transforma-se em um elo entre eles. Sobre os fatos cotidianos, o desfecho de uma situação, tanto faz se for positivo ou negativo, é, na verdade, “um começo, uma história que nasce outra vez, um novo livro” (2012, p. 15). Podemos recomeçar, construir uma nova história.

Durante o percurso da vida, há um caminho que se apresenta como uma espécie de jogo de se completar com palavras, o que ocorre com quem fala e com quem escuta, com quem escreve e com quem lê. Uma experiência bilateral, uma reciprocidade. Ao atingir o outro, somos também atingidos. O poder das palavras traça uma rota de fuga, que converge para um retorno: “Como se a linguagem fosse – e é – um caminho que nos levará a nós mesmos” (ANDRUETTO, 2012, p. 15). Vemos a necessidade da alteridade. O outro nos ajuda a encontrar o “eu”.

O “eu” hoje não será mais o mesmo amanhã, embora se saiba mais sobre ele do que se sabia ontem. Sabe-se ainda que ele continuará em construção. A literatura propicia, nas palavras de Gustavo Bernardo

Krause (1999), em “O conceito de Literatura”, “um saber dinâmico, cujas respostas são móveis, metamorfias” (1999, s/p), vivenciamos o conhecimento da transformação do “eu”, não sua finalização.

Podemos, portanto, migrar de um lugar real, físico, para outro, mas uma das mais importantes formas de migração é a que é desencadeada internamente, chamada de “encontrar um propósito”, amadurecimento, ampliação de horizontes, ver novas perspectivas, mudança, transformação. Segundo Andruetto (2012, p. 16), “tornar-se adulto também é migrar”, passar pelas diferentes fases da vida, agregar conhecimentos e experiências é sair de um estado e entrar em outro, contudo, não completamente concluído, sempre em progresso.

O “eu” não está finalizado pois está constantemente migrando, movimentando-se no tempo, no espaço e, em especial, em seu interior. A literatura permeia a transformação que ocorre de dentro para fora:

A literatura pode muito. Ela pode nos estender a mão quando estamos profundamente deprimidos, nos tornar ainda mais próximos dos outros seres humanos que nos cercam, nos fazer compreender melhor o mundo e nos ajudar a viver. Não que ela seja, antes de tudo, uma técnica de cuidados para com a alma; porém, revelação do mundo, ela pode também, em seu percurso, nos transformar a cada um de nós a partir de dentro. (TODOROV, 2009, p. 76)

Andruetto (2012, p. 16) diz que todo texto desencadeia um movimento, não se é mais a mesma pessoa após ouvir uma história, escrever e ler um livro, por exemplo: “Escrita, então, como movimento, como caminho para quem escreve e para quem lê. Caminho, migração de um lugar para o outro”.

A migração do ser outro após o contato com a literatura, como dito anteriormente, com o emissor, o condutor, o que transmite algo – mensagem, sentimento etc. – anda de mãos dadas com a redefinição da identidade do indivíduo que por este terreno caminha. Segundo Antoine Compagnon (2009, p. 56-57), esse contato configura um exercício que “continua o lugar por excelência do aprendizado de si e do outro, descoberta não de uma personalidade fixa, mas de uma identidade obstinadamente em devenir”.

Em outro texto intitulado “A Qualidade da Invenção”, Gustavo Bernardo Krause (2005, s/p) ratifica que nossa identidade, que está em constante construção, através da literatura, é atingida e modificada: “A leitura do mundo através da perspectiva diferente do personagem

modifica, por sua vez, a perspectiva do leitor, o que implica uma alteração substancial na sua própria identidade”.

Citado mais à frente, Todorov também discorre a respeito da transformação literária sobre o indivíduo, sobre sua identidade. Ocorre um abalo cujas consequências perduram além do momento de contato:

Lançando mão do uso evocativo das palavras, do recurso às histórias, aos exemplos e aos casos singulares, a obra literária produz um tremor de sentidos, abala nosso aparelho de interpretação simbólica, desperta nossa capacidade de associação e provoca um movimento cujas ondas de choque prosseguem por muito tempo depois do contato inicial. (TODOROV, 2009, p. 78)

Entretanto, se as palavras permitem que o leitor migre, sobre esse abalo sensorial e interpretativo, o escritor, logicamente, ao escrever, também migra e é pela literatura afetado, pois “toda escrita é migração” e ocorre “de frase em frase, de lugar em lugar, com a mão estendida para que alguém nos empreste sua voz e faça que o escrito viva” (ANDRUETTO, 2012, p. 17). O leitor reconfigura seu mundo ao mesmo tempo que é reconfigurado pela literatura, pelas palavras fruto da reconfiguração, da migração do escritor (KRAUSE, 2005). A cada página, leitor e escritor se repaginam. O leitor e o escritor são passageiros em trânsito.

Podemos concluir que o contato com o outro modifica nossa identidade. Quando dizemos “outro”, neste caso, estamos incluindo a literatura de um modo geral. São os romances, os contos, as crônicas, as poesias etc. que nos marcam pela temática, pelas palavras, pela ausência delas, pelo que elas ativam em nossas lembranças ou até mesmo pelo que ressignificam sobre nossos julgamentos e preconceitos. Em outras palavras, o contato com a literatura tem o poder de transformar nossa identidade, de deslocar o “eu” para um outro “eu”, de impulsionar o indivíduo a deixar raízes e partir para um novo mundo de possibilidades.

Relação entre palavras e vida

Em *A Literatura em Perigo*, Tzvetan Todorov (2009), declarava-se um apaixonado pela literatura, pois esta forma de arte o ajudava a viver, mas não somente isso, a literatura é formada por “palavras que

ajudam a viver *melhor*” (2009, p. 94, grifo nosso), desta forma, ele não podia “dispensar as palavras dos poetas, as narrativas dos romancistas”, uma vez que, para ele, as mesmas “permitem dar forma aos sentimentos que experimento, ordenar o fluxo de pequenos eventos que constituem minha vida. Elas me fazem sonhar, tremer de inquietude ou me desesperar” (2009, p. 75-76).

Impactando em muitos indivíduos leitores como Todorov, essas palavras estão intimamente ligadas à seleção lexical, carregada de sentido, do escritor que é “um buscador cujo prazer mais puro é encontrar, entre inúmeras palavras, as palavras” (ANDRUETTO, 2012, p. 18). Se por um lado o escritor busca urgentemente as palavras, o leitor também corre para encontrá-las.

De acordo com Andruetto (2012), a arte de encontrar palavras e escrevê-las pode ser tão significativa que é comparada com a vida. A autora comenta que o escritor “escreve com seu desejo o possível desejo de outro. A escrita converte-se, então como a própria vida, num atravessar, narração de viagem para nos *libertarmos das coisas não as evitando, mas atravessando-as*, como queria Pavese” (2012, p. 18, grifo do autor).

Cesare Pavese, grande poeta italiano, em sua obra *Il mestiere di vivere* (2000), anotou fragmentos de sua vida, sentimentos, reflexões íntimas sobre si, considerações sobre poesia e literatura, o que ele pensava de alguns poetas estrangeiros, sobre lugares onde viveu etc., sabendo que sempre permaneceriam palavras não ditas nas entrelinhas de tudo o que escrevia com esforço. Escrever, para ele, era libertador.

A função da vida para Pavese era uma junção das experiências, dos pensamentos e sentimentos com a literatura, aquilo que não podia ser contido, uma vez que quem “escreve busca uma forma para o que não tem forma e que, por isso, é incompreensível; busca um continente para um conteúdo que escorre ou transborda” (ANDRUETTO, 2012, p. 17). Um emaranhado de palavras e de temas que refletiam o “eu” do poeta e que permitiam ao seu leitor lê-lo, extraindo além do que estava escrito palavra por palavra, letra por letra.

Para Todorov, vida e literatura estavam em patamares outros, ainda que não figurassem diferenças gritantes, radicais; a literatura superaria em eloquência e em densidade a vida:

Mais densa e mais eloqüente que a vida cotidiana, mas não radicalmente diferente, a literatura amplia o nosso universo, incita-nos a imaginar outras maneiras de concebê-lo e organizá-lo. Somos todos

feitos do que os outros seres humanos nos dão: primeiro nossos pais, depois aqueles que nos cercam; a literatura abre ao infinito essa possibilidade de interação com os outros e, por isso, nos enriquece infinitamente. Ela nos proporciona sensações insubstituíveis que fazem o mundo real se tornar mais pleno de sentido e mais belo. Longe de ser um simples entretenimento, uma distração reservada às pessoas educadas, ela permite que cada um responda melhor à sua vocação de ser humano. (TODOROV, 2009, p. 23-24)

Ao pensar acerca do papel ocupado pela literatura no espaço público e de seu caráter criador e transformador, Antoine Compagnon (2009) menciona uma visão proustiana do que seria a plena realização do indivíduo, seja leitor seja escritor: “A vida verdadeira, a vida afinal descoberta e tornada clara, por conseguinte a única vida plenamente vivida, é a literatura” (PROUST, 2002, t. III, p. 683 *apud* COMPAGNON, 2009, p. 21).

Recuperando as considerações trazidas neste tópico, de que modo se pode viver melhor por intermédio das palavras? O que seria essa vida plena, mais eloquente e mais humana proporcionada pela literatura? Descobrir o que a literatura nos permite atravessar e em que os atravessamentos estão relacionados com a literatura capacita o olhar e a interpretação do que seria uma vida melhor e mais eloquente, segundo Todorov e Proust.

Atravessar é o caminho

Em “O conceito de Literatura”, Gustavo Bernardo Krause (1999), a partir do poema “Autopsicografia” de Fernando Pessoa, apresenta os seguintes conceitos da teoria da literatura: mimese e catarse. O primeiro estaria relacionado a imitar algo sem ser o que se imita, mas, no decorrer da imitação, pode-se aprender a lidar com algo real. Ao imitar uma dor que não sente, para escrever poesia, o poeta pode encontrar um meio para lidar com suas próprias dores. Com relação à catarse, como sua consequência há um novo ser, uma nova identidade:

A catarse, que Aristóteles compreendia como uma espécie de “purgação” (porque realiza um efeito purgante sobre as emoções reprimidas dos espectadores), permite nos identificarmos com o sofrimento dos personagens, ou dos poetas, sentindo temor e

iedade. Ao sairmos do teatro (ou do cinema, ou das páginas do livro), retomamos a nossa própria identidade – mas enriquecida pela experiência ficcional, que nos ajuda a conviver com nossas dores e com os nossos dramas. (KRAUSE, 1999, s/p)

Durante o trânsito do caminhante, alguns enfrentamentos são necessários. Escrever sobre algo que trouxe avassaladora dor e uma série de traumas, de certa forma, é reviver tais episódios, é ir ao encontro deles, é buscar libertação pelo ato de atravessar. Escrever também pode ser uma preparação para uma dor não sentida, antecipação de uma escolha não feita que dá suporte a dores e a decisões reais do escritor, retirando da ficção um aprendizado passível de ser aplicado na realidade. Uma forma de atravessar. Ler é viver a vida de outrem intensamente, é permitir ser marcado por uma experiência não vivida na realidade e por ela ser atravessado.

Paralelamente aos possíveis atravessamentos destinados ao escritor e ao leitor, a jornada do herói (ANDRUETTO, 2012, p. 18-19), que acompanhamos nos romances e nos contos, é o meio pelo qual o herói pode suprir o que lhe falta, características que adquire perante os desafios ou que, ao buscar sobrepujar tais obstáculos, descobre que o que mais precisava estava consigo sem que tivesse percebido. As grandes descobertas estão no percurso, no atravessar. Andruetto defende, neste sentido, que sejamos sempre caminhantes, passageiros que se descobrem e se redescobrem a cada passo durante a jornada, durante o atravessamento.

Falamos consideravelmente sobre atravessar e atravessamento. Durante todo o texto-base utilizado neste trabalho, Andruetto (2012, p. 22) elenca diversos tipos de atravessamento, do movimento proporcionado pelas palavras: no sentido de atingir conhecimentos que não tínhamos, mas não pararmos por ali; como romper barreiras de distintas origens (medo de escrever, preconceitos, imposições editoriais etc.); atravessar a abstração e concretizar histórias e relatos para o leitor sobrepujar fases e momentos determinados da vida; atravessar “novos espaços pessoais, novas explorações de escrita e de leitura”.

Em *Seis passeios pelos bosques da ficção*, Umberto Eco (1994, p. 33) compara o texto a um bosque. De acordo com o autor, existem duas formas de atravessar o bosque/texto: a primeira é útil para depressa sair daquele local. Bastaria, então, “experimentar um ou vários caminhos”. A segunda, todavia, relaciona-se com contemplar, vivenciar o percurso, “andar para ver como é o bosque e descobrir porque

algumas trilhas são acessíveis e outras não”. De um modo ou de outro, se atravessa. Na segunda opção, há um maior aproveitamento do processo.

O curto poema do espanhol Antonio Machado, um dos poetas da geração de 98, reflete uma estética que recorre à simplicidade e à clareza para transmitir aos interlocutores a mensagem objetivada, em meio a um contexto de decadência da Espanha, país que se apresentava como um fantasma do que havia sido em seus dias de glória.

O mais interessante é o diálogo com o que tecemos até o momento presente: no passado está quem se era antes do contato com a literatura (escrita ou leitura). Não é possível permanecer indiferente após o atravessamento, uma vez que a identidade foi ressignificada. O caminho é o único meio para que o caminhante possa prosseguir.

O passageiro em trânsito precisa, portanto, continuar atravessando, caminhando: *“Caminante, son tus huellas/ el camino, y nada más; /caminante, no hay camino, se hace camino al andar. /Al andar se hace camino, y al volver la vista atrás se ve la senda que nunca se ha de pisar. /Caminante, no hay camino, sino estelas en la mar”* (MACHADO *apud* CATALÃO, 2002, p. 208). Vemos no poema XXIX, de Antonio Machado, o atravessar e a literatura lado a lado, dialogando sincronizados.

O que a literatura atravessa

Sob uma perspectiva ampla, a literatura tem o poder das palavras para dizer além do dito, até mesmo desdizer o que, aparentemente, parece afirmar e, ainda, “romper o inesperado. O previsível, o correto, para que o texto se abra, quem sabe, para múltiplas leituras”, porque “um livro é uma viagem feita a partir de camadas e camadas de escrita” (ANDRUETTO, 2012, p. 20-21).

Desta forma, um mesmo livro tem significados diferentes para pessoas diferentes e, uma mesma pessoa, após alguns anos, pode fazer uma leitura completamente nova de um livro já lido. Vemos a literatura atravessando o tempo, possuindo um caráter de descoberta atemporal caso seja possível desvelar cada uma das camadas de escrita. Em um processo de mudança de perspectiva sobre o mundo e sobre o que dele pensamos, emerge a capacidade da literatura de atravessar nossas recordações, dando-lhes novos significados. De acordo com Todorov (2009) e Gustavo Bernardo (2005):

Vivenciamos a mesma sensação de surpresa e descoberta que da primeira vez, porque lemos coisas que não havíamos lido então. A sensação é a mesma, mas as surpresas e as descobertas são novas, são outras. Como, se o livro era o mesmo? Este é o ponto: um bom livro de ficção não se disfarça apenas uma vez, ele se disfarça quantas vezes for lido por diferentes pessoas ou até pela mesma pessoa em idades diferentes. O processo que o livro promove, de perspectiva da realidade e, portanto, de (re)conhecimento da realidade, acontece a cada leitura, forçando-nos a reformatar o mundo e a reorganizar o que pensávamos sobre o mundo. (KRAUSE, 2005, s/p)

A literatura pode, através das palavras, atravessar relações e conectar pessoas. O escritor, sem conhecer o seu destinatário, projeta sua escrita significativa para “o encontro verdadeiro com um leitor. Escrever sempre para leitores únicos, para dezenas ou centenas de milhares de leitores únicos”, havendo a possibilidade de escrever para o leitor que gostaria de ser (ANDRUETTO, 2012, p. 22).

Com a finalidade de explorar um pouco a última frase de Andruetto, ainda que brevemente, cabe lembrar que Umberto Eco (1994) traça distinções a respeito desse leitor, o qual pode ser um leitor-modelo ou um leitor empírico. O primeiro é aquele que está “ansioso para jogar” (1994, p. 16), foi pensado, idealizado pelo autor; o segundo, “é você, eu, todos nós, quando lemos um texto” (1994, p. 16). Eco (1994, p. 14) prossegue dizendo que os leitores empíricos “podem ler de várias formas, e não existe lei que determine como devem ler, porque em geral utilizam o texto como um receptáculo de suas próprias paixões, as quais podem ser exteriores ou provocadas pelo próprio texto”.

De certo, podemos refletir e encontrar inúmeros atravessamentos além dos apresentados acima. A literatura atravessa o tempo, as perspectivas, as relações, os conhecimentos e os prazeres, a intolerância e a opressão, a própria língua, a si mesma, buscando fôlego para avançar. Resumidamente, brinda-nos como uma grande fonte de inspiração para atravessarmos nossos desafios:

Fonte de inspiração, a literatura auxilia no desenvolvimento de nossa personalidade ou em nossa ‘educação sentimental’, como as leituras devotas o faziam para nossos ancestrais. Ela permite acessar uma experiência sensível e um conhecimento moral que seria difícil, até mesmo impossível, de se adquirir nos tratados dos

filósofos [...]. O próprio da literatura é a análise das relações sempre particulares que reúnem as crenças, as emoções, a imaginação e a ação, o que faz com que ela encerre um saber insubstituível, circunstanciado e não resumível sobre a natureza humana, um saber de singularidades [...]. [Ela] oferece um meio [...] de preservar e transmitir a experiência dos outros, aqueles que estão distantes de nós no espaço e no tempo, ou que diferem de nós por suas condições de vida (COMPAGNON, 2009, p. 46-47).

A literatura emerge, ainda, como cura, uma “cura de palavra”, do passageiro em trânsito: seja escritor, seja leitor:

Escrever para que o livro seja abrigo, espera, escuta do outro. Porque a literatura, mesmo assim, é essa metáfora da vida [...], para fazer que nasça uma história que pelo menos por um momento *nos cure de palavra*, recolha nossos pedaços, junte nossas partes dispersas, transpasse nossas zonas mais inóspitas, para nos dizer que no escuro também está a luz. (ANDRUETTO, 2012, p. 24, grifo do autor)

A seguir, traremos trechos das obras de Primo Levi e de Markus Zusak, dois *best sellers*, que tratam a literatura como fonte de vida e de resistência para atravessar o trágico período da história conhecido como a Segunda Guerra Mundial.

O atravessar e a literatura que testemunham e modificam

A literatura serve como espaço de aprendizagem dos aspectos próprios do homem, da civilização que, muitas vezes, não conseguimos aprender facilmente por outros meios. Todorov (2009, p. 77) ratifica esse caráter de facilitador da compreensão da experiência humana, uma das aspirações da literatura.

Primo Levi, químico e escritor, judeu e italiano, sobrevivente de Auschwitz, escreveu *É isto um homem?*, um clássico da literatura de testemunho, um relato sobre as condições absurdas impostas aos prisioneiros dos *Lager*, dos campos de concentração durante o regime nazista. Seligmann-Silva (2003), importante teórico da literatura de testemunho, traz uma contribuição da relação desta com a realidade, com a sociedade e seus desdobramentos, uma reflexão constantemente necessária:

Ao pensar nesta literatura, redimensionamos a relação entre linguagem e o real: não podemos mais aceitar o vale-tudo dito pós-moderno que acreditou ter resolvido essa complexa questão ao firmar simplesmente que “tudo é literatura/ficção”. Ao pensarmos Auschwitz, fica claro que mais do que nunca a questão não está na existência ou não da “realidade”, mas da nossa capacidade de percebê-la e simbolizá-la. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 49-50)

O objetivo da escrita de Levi, segundo o próprio autor, é mostrar ao mundo uma realidade vivida por ele que, infelizmente, pode se repetir. Ele escreve como um sinal de alerta – e, principalmente, para se libertar por meio das palavras. Levi tinha um senso de urgência, sentia a necessidade de colocar para fora algo que não podia mais conter em seu interior:

Quando o dogma não enunciado se torna premissa maior de um silogismo, então, como último elo da corrente, está o Campo de Extermínio. Este é o produto de uma concepção do mundo levada às suas últimas conseqüências com uma lógica rigorosa. Enquanto a concepção subsistir, suas conseqüências nos ameaçam. A história dos campos de extermínio deveria ser compreendida por todos como sinistro sinal de perigo. [...] A necessidade de contar “aos outros”, de tornar “os outros” participantes, alcançou entre nós, antes e depois da libertação, caráter de impulso imediato e violento, até o ponto de competir com outras necessidades elementares. O livro foi escrito para satisfazer essa necessidade em primeiro lugar, portanto, com a finalidade de liberação interior. (LEVI, 1988, p. 7-8)

Sua vida no campo de concentração de Monowitz, que fazia parte do complexo de Auschwitz, na Polônia, testemunha experiências vividas pelo autor, compartilhadas por tantos outros prisioneiros daqueles campos, mas também por leitores de todo o mundo que sentem, em parte, o que Levi viveu ao ler e participar do seu registro. Inolvidáveis meses que garantiram, ao jovem Levi, um estudo da alma humana:

Estamos convencidos de que nenhuma experiência humana é vazia de conteúdo, de que todas merecem ser analisadas; de que se podem extrair valores fundamentais (ainda que nem sempre positivos) desse mundo particular que estamos descrevendo. Desejaríamos chamar a atenção sobre o fato de que o Campo foi também (e marcadamente) uma notável experiência biológica e social. (LEVI, 1988, p. 88)

Em *Modernidade e Holocausto*, Zygmunt Bauman (1998), dentre outras questões, discorre sobre a importância do entendimento e da aprendizagem decorrentes do Holocausto, cujo significado não pode nem deve ser individual ou voltado a um grupo de pessoas, mas para toda a humanidade. Como vimos no fragmento acima de Levi, o holocausto carece de uma visão ampla por se tratar de uma “experiência biológica e social” a ser evitada.

Ensinar seu idioma a outro prisioneiro, o francês Jean Pikolo, foi um bálsamo para Levi, pois ele se lembrou de um trecho da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, cuja tradução discorria sobre a essência, a origem do homem, criado para ter valor e experiência. Dante era o protagonista da própria história ao ilustrar seu atravessamento do inferno ao paraíso. Este outro clássico italiano marcou a vida de Primo Levi e o ajudou a ter esperança em meio a um inferno real:

É como se eu também ouvisse isso pela primeira vez: como um toque de alvorada, como a voz de Deus. Por um momento, esqueci quem sou e onde estou. Pikolo me pede para repetir esses versos. Como ele é bom: compreendeu que está me ajudando. Ou talvez seja algo mais: talvez (apesar da tradução pobre e do comentário banal e apressado) tenha recebido a mensagem, percebido que se refere a ele também, refere-se a todos os homens que sofrem e, especialmente, a nós: a nós dois, nós que ousamos discutir sobre estas coisas [...]. (LEVI, 1988, p. 116)

O escritor já havia lido e relido tal trecho, mas atravessava um momento diverso. O significado daqueles versos, os quais foram repetidos para o amigo, penetraram de um modo diferente, uma nova leitura se abriu. É a literatura figurando como um respiro e um sopro de esperança em terreno tão incerto.

Levi foi atravessado por uma tempestade de acontecimentos e suas palavras são capazes de nos atravessar ensinando sobre a História, sobre o que pode um homem fazer com outro, sobre como é a vida em situações limite; atravessar desenvolvendo empatia e ampliando nossa visão do mundo, da humanidade, da importância do respeito mútuo; atravessar como forma de libertação, de cura catártica, como forma de resistência. As experiências vividas e revividas durante a escrita de Levi marcaram drasticamente sua identidade.

A inscrição cruel no portão de ingresso do *Lager*, em alemão: “ARBEIT MACHT FREI” – “o trabalho liberta” (LEVI, 1988, p. 20)

poderíamos facilmente trocar por “A literatura liberta”. A libertação de Levi do campo – física – e a de palavra, pela escrita – mental, espiritual, emocional –, permitem-nos saber que “até num lugar como [aquele], pode-se sobreviver, para relatar a verdade, para dar nosso depoimento; e, para viver, é essencial esforçar-nos por salvar ao menos a estrutura, a forma da civilização” (LEVI, 1988, p. 55).

Gustavo Bernardo Krause (1999) destaca o incrível poder da literatura ao citar um fato histórico ocorrido durante a Segunda Grande Guerra: a censura vigente em todos os Estados totalitários ao enviar para fogueira terríveis e perigosos livros. Não é novidade que o homem sabe o que pode a literatura (fazer), como podemos constatar.

A menina que roubava livros, de Markus Zusak, é uma ficção que remonta a histórias contadas pelos avós do autor sobre o tempo da Segunda Guerra. A insólita narradora relata a vida da menina que, curiosamente, fugiu dela por três vezes e que era uma ladra de livros – iniciando o *hobbie*/necessidade antes mesmo de aprender a ler. Perante o local onde momentos antes havia uma enorme fogueira em uma praça alemã, Liesel Meminger rouba, das cinzas, um dos livros proibidos pelo *Führer* (ZUSAK, 2013, p. 110). O que a menina não sabia era que estava sendo observada, felizmente, pela esposa do prefeito que lhe proporcionou um momento de deslumbre assombroso e memorável:

Livros por toda parte! Cada parede era provida de estantes apinhadas, mas imaculadas. [...] Era a coisa mais linda que Liesel Meminger já tinha visto [...], passou vários minutos olhando das estantes para os dedos, e de novo para as prateleiras. Em quantos livros havia tocado? Quantos havia *sentido*? [...] Parecia magia, parecia beleza, enquanto as linhas vivas de luz brilhavam de um lustre. Em vários momentos, Liesel quase puxou um título do lugar, mas não se atreveu a perturbá-los. Eram perfeitos demais. (ZUSAK, 2013, p. 123)

O que representava para a menina o livro objeto era mais caro que tudo, pois além de ser um elo de conexão com a mãe que não podia mais cuidar dela e a havia deixado na casa dos pais adotivos, era sua última lembrança do irmãozinho morto nos braços de sua amada mãe. Seu pai adotivo, Hans Hubermann, um homem carinhoso, amável e gentil, não era muito versado em leitura, porém, tudo o que sabia ensinou à menina. Nascia uma paixão, uma forte ligação não apenas com o objeto livro, mas, também, por tudo o que a

leitura envolvia e proporcionava: conhecimento, aventuras, escape, resistência, alegria, família...

Em primeira instância, a constituição física do livro objeto, pura e simplesmente, era extremamente significativa durante o atravessar de momentos tristes e difíceis para a protagonista do livro de Zusak. Depois, a descoberta da codificação de símbolos desconhecidos em letras, letras em palavras, palavras em frases e, assim por diante, afirmava um valor sobre a construção da identidade daquela menina. Para ajudar a lidar com uma série de conflitos individuais, as histórias, os contos, presentes nos livros ajudam o indivíduo desde sua infância, como relata Bruno Bettlheim (2018), o que acontece com a menina roubadora de livros.

O primeiro livro lido não era para crianças, certamente. O *Manual do Coveiro* foi perdido pelo funcionário do cemitério que enterrou o irmão de Liesel, esta o pegou e, com a ajuda de Hans, começou a lê-lo. Os livros que vieram a seguir continham histórias e alimentavam a imaginação da menina, até mesmo quando a comida era pouca.

Liesel tanto ouvia, aprendia e sentia através das palavras, durante sua infância com o contato com os livros que, aos quatorze anos, começou a escrever. Escrevia cartas sobre sua vida endereçadas à mãe, sentia em seu interior uma escuridão. Aquela escrita a ajudava, a consolava e a preparava, pois, já crescida, “começou realmente a compreender como eram as coisas e como sempre seriam” (ZUSAK, 2013, p. 91).

As guerras têm muito de desumano e detêm uma gama de estratégias desumanizadoras. Em seu ensaio “O direito à literatura”, Antonio Candido (1995) discorre sobre a relação entre a literatura e os direitos humanos, lançando mão da reflexão do sociólogo francês Louis-Joseph Lebret a respeito da distinção entre “bens compreensíveis” e “bens incompreensíveis”, sendo os segundos essenciais e dentre os quais se inscrevem as artes, a literatura.

Um dos argumentos de Candido é que em toda sociedade há ficcionalização, a narração, a criação e a contação de histórias e de discursos enquanto ações essenciais. Neste sentido, a literatura pode ser vista como um direito da humanidade, pois “corresponde a uma necessidade universal que deve ser satisfeita sob pena de mutilar a personalidade, porque pelo fato de dar forma aos sentimentos e à visão do mundo ela nos organiza, nos liberta do caos e, portanto, nos humaniza” (CANDIDO, 1995, p. 186).

Todorov (2009) menciona um estudo do filósofo americano Richard Rorty a respeito da contribuição da literatura para compreensão que podemos ter do mundo. A amplitude resultante do contato com personagens de um romance, que podemos estender à literatura de uma forma geral, “representa, antes, a inclusão na nossa consciência de novas maneiras de ser, ao lado daquelas que já possuímos” (2009, p. 81). O que muda a partir desse aprendizado, afirma, não é “o conteúdo do nosso espírito, mas sim o próprio espírito de quem recebe esse conteúdo; muda mais o aparelho perceptivo do que as coisas percebidas”. Em outras palavras, dá-nos “não é um novo saber, mas uma nova capacidade de comunicação com seres diferentes de nós” (TODOROV, 2009, p. 81).

Conclusão

A partir do percurso traçado, podemos constatar que a literatura atravessa, testemunha, comunica e modifica. O escritor ressignifica o mundo durante o processo de escrita enquanto é ressignificado como indivíduo. Por outro lado, as palavras que chegam até o leitor produzem um efeito transformador do “eu” que antes daquele contato era um e, então, torna-se outro, um outro que agrega mais experiências e conhecimentos sobre a vida e sobre a alteridade. Um indivíduo que foi atravessado pela potencialidade da literatura.

Ambas as obras, corpus deste trabalho, afloram o migrar de personagens em trânsito – o deslocamento de Levi até os campos de concentração ou de Liesel até a casa de estranhos que dela cuidariam daquele momento em diante. Migrações também proporcionadas pelo contato com a literatura, com os livros, com a leitura e com a escritura, atravessamentos urgentes, necessários para sobreviver e conseguir lidar com os acontecimentos da vida. Caminhantes que atravessavam literal e figurativamente espaços, lugares. Passageiros em trânsito.

A literatura, de acordo com o que foi apresentado pelo texto-base de Andruetto (2012) e dos demais fragmentos dos teóricos contemplados, é uma metáfora da vida e tem o poder, até mesmo, de curar de e por palavra, configurando-se como um direito fundamental. Ela é capaz de, enquanto atravessa o indivíduo, o tempo e o espaço, modificar aquele e servir de testemunha de tal processo, da história, do ser humano.

Referências

- ANDRUETTO, M. T. *Por uma literatura sem adjetivos*. Tradução de Carmem Cacciacarro. São Paulo: Editora Pulo do Gato, 2012.
- BAUMAN, Z. *Modernidade e Holocausto*. Tradução Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- BETTLHEIM, B. *A psicanálise dos contos de fadas*. 36ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.
- CANDIDO, A. “O direito à literatura”. In: Candido, Antonio. *Vários escritos*. 3ª ed. São Paulo: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 1995.
- CATALÃO, M. A. P. *Antologia e tradução comentada da obra poética de Antonio Machado*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas: UNICAMP, 2002.
- COMPAGNON, A. *Literatura para quê?* Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- KRAUSE, G. B. A Qualidade da Invenção. In: Ieda de Oliveira (org.) *O que é qualidade em literatura infantil e juvenil?* São Paulo: DCL, 2005. (E-book).
- KRAUSE, G. B. O conceito de Literatura. In: José Luís Jobim (org.) *Introdução aos termos literários*. Rio de Janeiro: EduERJ, 1999. (E-book).
- LEVI, P. *É isto um homem?* Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- PAVESE, C. *Il mestiere di vivere*. Einaudi, 2000.
- SELIGMANN-SILVA, M. (Org.) *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003.
- TODOROV, T. *A Literatura em Perigo*. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: Editora DIFEL, 2009.
- ZUSAK, M. *A menina que roubava livros*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013.

O nó de Gullar: lírica e testemunho em *Dentro da noite veloz*

Guilherme Bruno Giani¹

Regina Barbosa Tristão²

Tensões e criações

Antes de adentrar a obra de Gullar e a análise de alguns de seus poemas com teor testemunhal, iniciamos esse estudo com uma breve explicitação conceitual sobre o termo *testemunho*. Para efeito geral, podemos defini-lo da seguinte maneira: o testemunho trata-se da narrativa de uma experiência traumática coletiva, vivenciada ou pelo autor ou por outrem que transmitiu a experiência a ele, e tem como objetivo romper o ciclo incessante da dor revivida e também manter desperta nas gerações posteriores a lembrança da experiência traumática, justamente para evitar sua repetição.

Para nosso estudo, é importante partir do princípio de que a poesia engajada de Ferreira Gullar, compromissada com a transformação da realidade social desigual e injusta, transita, gradualmente, de uma função instrumental do discurso para uma voz lírica com contornos sólidos que mantém sua preocupação social numa linguagem menos didática. Por isso, fazemos uma escolha metodológica que segue as ideias de Márcio Seligmann-Silva – como em *O local do testemunho*, por exemplo –, optando por não abordar os poemas dentro de uma categoria de “poesia de testemunho”, e menos ainda, classificando-os como “poemas de testemunho”, preferindo identificar traços, marcas, tendências e pretensões testemunhais nos poemas, ou seja, o teor testemunhal da criação poética.

Quando publicou *Dentro da noite veloz*, no exílio argentino, em 1975, o poeta já possuía uma prolífica carreira literária, iniciada com uma poesia hermética, de alquimia e transcendência, passando pelos

1. Mestrando em Estudos Literários pelo PPGLL-UFG, graduado em Filosofia pela FAFIL-UFG, bolsista da CAPES.
2. Doutoranda em Estudos Literários pelo PPGLL-UFG, mestra em Língua, Literatura e Interculturalidade pelo POSLLI-UEG, Campus Cora Coralina, graduada em Letras Português/Inglês pela UFG, professora de língua portuguesa e inglesa da SEDUC e da SME-Goiânia.

experimentalismos visuais-verbais do concretismo e sua consequência híbrida de arte plástica e poesia, o neoconcretismo, chegando até a militância partidária de seus romances de cordel e dos romances engajados politicamente. João Luiz Lafetá (2004, p. 199), em interlocução com Sérgio Buarque de Holanda, afirma que “a junção entre ‘voz pública’ e ‘toque íntimo’ parecia a característica mais evidente do poeta”, e, sobre a primeira fase da obra gullariana, diz que, nos primeiros livros, “a exploração da subjetividade é intensa” e “os poemas parecem dirigir-se todos, através dos muitos prismas temáticos, para uma constante pergunta sobre o ‘eu’, até chegar a desintegrar a linguagem, levando-a ao limite do extremo solipsismo” (LAFETÁ, 2004, p. 199).

No mesmo texto, referindo-se à segunda fase da obra do poeta, de experimentalismo visual/plástico, Lafetá continua, dizendo que há uma “reintrodução da objetividade [concretismo], que no entanto é afastada na ‘teoria do não-objeto’ [neoconcretismo], e substituída por outra espécie de pesquisa subjetivista. De novo o silêncio e o desaparecimento do mundo – até o [...] conhecimento do marxismo”. Este último período, de conhecimento e prática do marxismo como poeta e como teórico/ensaísta, introduz uma nova fase na obra de Gullar. Datado da maior parte dos anos 1960 – portanto, início da ditadura militar brasileira – Lafetá afirma que este período é marcado pela “ampliação das determinações, a descoberta das forças históricas, a passagem agora resoluto para o tema do outro, mas dessa vez como sujeito [já que, no concretismo, o outro era uma objetividade abstrata]” (LAFETÁ, 2004, p. 199).

Durante essa época, Ferreira Gullar compreende a escrita como um meio de educação política do povo, passando a encarar a poesia de maneira funcionalista, como um instrumento de propaganda ideológica, construída com um discurso retórico, didático e pedagógico. Todavia, após viver a experiência traumática de um golpe militar no Brasil, fato que se repetiria mais duas vezes no seu exílio, no Chile e na Argentina, Gullar substitui gradualmente a funcionalidade revolucionária da poesia pela criação de uma tensão entre o impulso expressivo e a comunicação desse ímpeto por meio da participação social, retomando a subjetividade perdida nas fases anteriores (concretismo/neo, e militância partidária ativa) e relacionando-a ao exterior, ao “outro como sujeito”, o coletivo.

Lafetá, ainda pensando os períodos da obra gullariana, comenta comparativamente esses dois momentos de engajamento do poeta, o

da militância partidária ativa, com a citada crença na funcionalidade revolucionária da palavra poética, e o da participação social com o aparecimento da voz lírica. Por sua vez, essa voz rompe com o discurso simples e pouco elaborado para trabalhar com diversos recursos líricos, como ritmos, rimas, métricas e construções de imagens, símbolos e significações que expressam a relação do sujeito com o social, construindo uma voz lírica preocupada com os rumos da sociedade, mas sem uma utopia como meta a ser alcançada, recusando o tom retórico e panfletário para dar lugar à expressividade rica e fecunda da linguagem poética.

Dentro da noite veloz é um livro marcado pela incorporação da exploração visual das palavras (trabalho de paginação), pela transformação da temática social, ou seja, o engajamento partidário que se torna preocupação/participação social e necessidade testemunhal, e pela constituição de um sujeito lírico que retoma a busca por uma identidade no mundo, tema de seus livros iniciais, conforme Lafetá (“constante pergunta sobre o ‘eu’”), mas não mais de uma perspectiva de frustração com a impossibilidade da transcendência, e sim como indivíduo que se percebe imerso numa coletividade concreta e que coloca para si mesmo um sentido de compreensão e intervenção no cenário social.

Eleonora Camenietzki (2006, p.112) cita não apenas a pesquisa do *eu*, mas a “pesquisa sobre os limites da linguagem poética” como o fio condutor da obra em questão, prevalecendo, neste caso, uma busca pela poesia que esteja inserida no compromisso sociopolítico do poeta. Segunda ela, Gullar trata de expor sua doutrina política por meio de uma “coerência” com sua intenção subjetiva lírica, o que, em alguns casos, não resulta num efeito estético de excelência. Mas, no geral, diz Camenietzki, essa prática expõe o “processo de busca pela poesia que possa dar conta da concretude da vida, das coisas menores”. Ao longo dos poemas, afirma a autora, esse entrelaçamento vai “se adensando e depurando”, até gerar uma qualidade poética rara.

Dentro da noite veloz reúne 41 poemas escritos entre 1962 e 1974, que variam de uma posição mais militante e convicta do engajamento partidário, com lastro dos romances de cordel, até o trabalho de inserção de uma voz lírica na tarefa de testemunhar a dura realidade sociopolítica vivida pelos trabalhadores no mundo todo, pelo povo brasileiro em específico, vítima de uma ditadura, e pelo próprio poeta, perseguido e exilado, que, em certos momentos, recua aos recônditos

da memória para buscar um refúgio ou motivar-se perante às dificuldades enfrentadas. Sobre a tensão entre subjetividade lírica e engajamento político, *leitmotiv* do livro, Camenietzki diz: “Há um conjunto de poemas em *Dentro da noite veloz*, de rara qualidade literária e envolvimento político, em que, a partir do tom coloquial, o poeta busca incansavelmente revelar a poesia, por meio de uma linguagem cada vez mais despojada e concisa” (2006, p.110).

Muitos dos poemas do livro são curtos, mas alguns, como o homônimo do título do livro, que homenageia Che Guevara, o de pendor dramático *Notícia da morte de Alberto da Silva* e o memorialístico *Uma fotografia aérea* são poemas longos que utilizam diversos recursos estilísticos e temáticos, por isso, não será possível analisá-los neste artigo. Escolhemos, para nosso estudo, poemas breves, que nos dão uma noção ampla sobre os movimentos de Gullar neste livro, comparando as características de ambos.

O nó lírico-testemunhal em quatro poemas

Começamos com a leitura de um poema ainda escasso de inserção subjetiva, que não é pautado pelo autocentramento lírico, mas no qual já há uma elaboração simbólica dos elementos prosaicos, marcando o afastamento de uma fala estritamente retórica e panfletária:

Não há vagas

O preço do feijão
 não cabe no poema. O preço
 do arroz
 não cabe no poema.
 Não cabem no poema o gás
 a luz o telefone
 a sonegação
 do leite
 da carne
 do pão

O funcionário público
 não cabe no poema
 com seu salário de fome
 sua vida fechada
 em arquivos.

Como não cabe no poema
o operário
que esmerila seu dia de aço
de carvão
nas oficinas escuras

- porque o poema, senhores,
está fechado:
“não há vagas”
Só cabe no poema
o homem sem estômago
a mulher de nuvens
a fruta sem preço

O poema, senhores,
não fede
nem cheira

De início, há um encadeamento de imagens³ de produtos necessários para a vida de uma pessoa sob o mote de que “não cabem no poema”, sugerindo, em um misto de lamento e ironia, que a poesia é avessa a assuntos concretos, da vida do povo e suas dificuldades. Percebe-se que o tom do poema é, desde o começo, de acusação dessa condição “alienada” da poesia, ou de um certo tipo de poesia, e, conjuntamente, de constatação da dificuldade da vida do trabalhador no sistema capitalista. A opacidade da linguagem poética e a segregação social capitalista serão entrelaçadas no decorrer do poema, como veremos e comentaremos a seguir.

A partir de uma leitura atenta, percebemos que é notável a capacidade que o poema tem de, a cada verso, promover essas duas críticas paralelas: à realidade injusta e à poesia desmaterializada, distante do envolvimento e participação social. De acordo com a nossa proposta, podemos interpretar essas críticas através do testemunho, compreendendo a função testemunhal do sujeito lírico do poema, conforme a sua condição de indivíduo que sofre com a fragmentação social e os desafios da comunicação artística, relatando a experiência traumática de viver em uma sociedade estruturalmente desigual, que

3. Esse encadeamento é citado por Lafetá como um traço marcante da poesia de Gullar, que lembra, segundo ele, Drummond: “É o mesmo coloquial forte, que organiza as palavras prosaicas numa cadeia de associação de imagens, da qual resulta o efeito poético” (LAFETÁ, 2004, p. 206).

explora e oprime os trabalhadores permanentemente e, como consequência, fragiliza ou dissolve os vínculos culturais e artísticos, impedindo a produção de uma poesia firme de sua emergência social.

O sujeito lírico, pensado sob a perspectiva da expressão autocentrada, está severamente ocultado no poema, mas seu olhar indignado com o mundo ressoa na sua fala francamente prosaica, que emite com facilidade a mensagem crítica que guia o poema. O majoritário desinteresse poético pela reflexão crítica sobre as condições concretas do homem na sociedade contemporânea amplifica a indignação do sujeito com esta mesma sociedade, com sua lógica de instrumentalização e reificação das pessoas, de suas relações e produções mais autênticas.

O título joga com um duplo sentido da expressão “não há vagas”. De um lado, poderíamos dizer que ironiza, com indignação, o desemprego estrutural presente no capitalismo, escancarando a dureza do cotidiano de quem está ao mesmo tempo inserido e marginalizado no sistema, sofrendo com o desespero e o desamparo da exclusão social. De outro lado, “não há vagas” é uma metáfora para apontar o citado desinteresse com relação ao protesto social em muitos poetas e tendências poéticas, preterido em detrimento da construção de uma poesia opaca e abstrata, almejando uma linguagem sublime, em que só caberiam “o homem sem estômago, a mulher de nuvens, a fruta sem preço”, símbolos líricos que transcendem a temporalidade e a empiricidade das relações sociais e econômicas, nas quais, inversamente, o homem com estômago faminto, a mulher de periferia e a fruta proibida, já que muito cara, estão inseridos.

A formulação inicial “O preço do feijão/não cabe no poema” impressiona pelo poder de síntese da crítica que será desenrolada. O preço do feijão, inflacionado e distante do poder de consumo do homem comum, não é admitido tradicionalmente como tema poético. E, assim por diante, o arroz, o gás, a luz, o telefone, o leite, a carne, o pão, todos simbolizando conjuntamente uma esfera de coisas e objetos ausentes das especulações e confabulações estéticas do lirismo tradicional – nesse sentido, a voz poética gullariana é altamente transgressora, apesar de não ser original. Nos últimos versos da primeira estrofe, há um jogo de palavras com “a sonegação/do leite/da carne/do pão”: na poesia, não há lugar para representar nem a sonegação de impostos dos ricos, nem a sonegação de produtos básicos que o próprio sistema econômico faz à gente necessitada.

Na segunda estrofe, seguindo o mesmo tom coloquial da primeira, o poema desenvolve a ideia da poesia fechada às questões sociais, trazendo à tona duas imagens concisas e densas: o funcionário público, arquivado no seu escritório, suportando a sobrecarga de seu trabalho burocrático, e o operário, enclausurado nas laboriosas oficinas, nas quais, fatigado, esmerila o aço e o carvão. Funcionário público e operário, trabalhadores explorados, não têm voz nem representação poética: suas questões e causas parecem destinadas ao fúnebre fatalismo coletivo, sem que o relampejar revolucionário mobilize a arte como instrumento para emancipá-los. À falta de tal engajamento profundo e amplo na poesia brasileira, o sujeito lírico gullariano ocupa essa posição, porém, sem debilitar a qualidade da construção estética, que, mesmo simples, desfazendo-se de muitos recursos formais – fazendo uso do verso livre e branco – consegue cadenciar o texto e condensar a breve fala corrida e direta que configura o poema.

A estrofe final, “O poema, senhores/não fede/nem cheira”, traz, novamente, uma duplicidade interpretativa: “não fede nem cheira” pode se referir ao fato de a poesia estar blindada aos acontecimentos reais da vida do povo, ao que é concreto, material, sensorial, suscetível ao odor agradável ou não; ou pode ser uma afirmação da inutilidade do poema que não tematiza a sociedade, concebendo esse tipo de poesia como algo neutro, indiferente, descartável, sem importância, significado comum da expressão idiomática “não fede nem cheira”. Seguindo o modelo curto e simples das estrofes anteriores, ela acaba, agora, concluindo a ideia conduzida até ali, explicando por que o que fora listado até então não cabe no poema: porque ele – por metonímia, a poesia, a literatura ou até a arte – está infenso ao contato com o exterior, ao cheiro e ao fedor da cidade real, com suas máquinas, fábricas, escritórios, oficinas, favelas, e com as desventuras e violências sofridas pelo povo e ignoradas pelos estetas do sublime.

Na perspectiva lírica criticada, que ignora a realidade social, imperam os símbolos da poesia como arte pura, que se torna, por isso, conivente com as opressões, ou mesmo, por assim dizer, com o que há de ruim no mundo – notemos, assim, a valorização da questão ética na contraposição à poesia pura. A subjetividade lírica, questionadora de sua própria autoridade e primazia nestes versos, desloca-se desse lugar puro privilegiado, em que pode cantar o belo ornamentando a linguagem, para testemunhar as adversidades inevitáveis de se viver em uma sociedade capitalista, agravadas pelo regime

ditatorial vigente à época, e procura engajar-se na defesa dos anseios de transformação social do povo, fazendo da voz crítica que protesta também uma conclamação à mudança, uma educação poética da consciência social.

Aqui, a voz individual que se expressa é submetida à exposição áspera de uma realidade injusta; essa inclinação ao objetivismo, entretanto, é balanceada pela sutil inserção de um intimismo na representação do mundo, mesmo que tímido e mecanizado pelo olhar crítico severo. Portanto, podemos perceber que começa a surgir aí, em um dos primeiros poemas do livro, a tentativa, ainda escassa, de inserção da voz lírica na tematização direta das questões sociais, com o sujeito engajando-se em testemunhar os traumas sociais, mantendo um tom coloquial e um ritmo prosaico, mas afastando-se do excesso de didatismo apreendido anteriormente.

Passemos, agora, para um poema com viés diferente, no qual a subjetividade tímida de *Não há vagas* eleva-se a outra condição, resgatando a reflexão lírica enquanto expressão íntima, mas sem abolir o exterior concreto; ao contrário, fazendo das questões sociais dores ou alegrias pessoais, atingindo um notável nó tensionado entre afeitos do eu e eventos do mundo:

Agosto 1964

Entre lojas de flores e de sapatos, bares,
mercados, butiques,

viajo

num ônibus Estrada de Ferro-Leblon.

Volto do trabalho, a noite em meio,
fatigado de mentiras.

O ônibus sacoleja. Adeus, Rimbaud,
relógio de lilases, concretismo,
neoconcretismo, ficções de juventude, adeus,
que a vida

eu a compro à vista aos donos do mundo.

Ao peso dos impostos, o verso sufoca,
a poesia agora responde a inquérito policial-militar.

Digo adeus à ilusão
mas não ao mundo. Mas não à vida,
meu reduto e meu reino.

Do salário injusto,
da punição injusta,

da humilhação, da tortura,
do terror,
retiramos algo e com ele construímos um artefato

um poema
uma bandeira

Agosto de 1964 é composto, novamente, por estrofes de verso livres e brancos, dispersos pela página, estilo que confere o movimento imagético-rítmico do poema. Esse tom prosaico, que marca o contorno subjetivo do poema, é, no entanto, diferente do coloquialismo duro e áspero do poema anterior. Aqui, a expressão poética vai sendo construída por um processo criativo que extrai do prosaico um tom declamatório que traça imagens líricas fortes e bem estruturadas conceitualmente, exprimindo a mensagem filosófico-política do indivíduo.

Recurso estilístico adequado para a ambientação temática do poema, a apresentação sequenciada dos problemas, como angústia, decepção, desesperança, dor, presente em “salário injusto”, “punição injusta”, “humilhação”, “tortura”, resulta no efeito lírico potente das imagens. Os versos são orientados por encadeamentos, recurso também presente no poema anterior, com o uso do assíndeto em “sapatos, bares, mercados, butiques”, na primeira estrofe, e “Adeus Rimbaud, relógio de lilases, concretismo, neoconcretismo, ficções de juventude, adeus”, na segunda estrofe, que conferem velocidade na apresentação das imagens. Essa velocidade expressiva leva a crer que o sujeito, fragmentado e desorientado num mundo desencantado, tem pressa, sente a necessidade de que esse momento de desilusão e desfortuna passe logo, para que a vida possa ser levada por um caminho alternativo ao da frustração com os ideais perdidos.

Reorganizando o panorama da vida de um homem comum, dessacralizado enquanto poeta, o sujeito mira seu olhar na realidade social. A preposição inicial dos versos “do salário injusto/da punição injusta/da humilhação, da tortura/do terror” enumera e denuncia as injustiças, os crimes, o sofrimento. Esse elemento anafórico circunstancia a causa dos efeitos e feitos da ditadura. A cadência provocada pela repetição inicial reitera a ideia de opressão, experimentada de forma particular pela consciência elevada via observação do momento crítico geral, conforme a situação histórica do país, atravessado pela ditadura.

À vida, a carestia cobra o valor da existência rota e avoluma a fortuna dos “donos do mundo” protegidos pela farda. A palavra “vida”

marca uma repetição que flui pela sua manutenção, da qual o sujeito não se despede, marca da segunda repetição em seus versos – a palavra “adeus”, que nos remete a um novo projeto que Gullar não se furtou a realizar –, a denúncia político-social. O adeus a Rimbaud, ao concretismo e neoconcretismo, às ilusões joviais abre espaço para a saudação anunciada pela voz lírica: a matéria, retirada do sofrimento particular e coletivo, é a nova ordem difundida pela palavra carregada de lirismo e criminalizada pelo poder armado, que se torna a sua luta alegorizada pela “bandeira”, fechando o poema.

A experiência relatada parte do particular, subjetivo, transformando-se em uma imagem coletiva, universal no final, percebida no antepenúltimo verso “retiramos algo e com ele construímos um artefato”. O *eu* dá lugar ao *nós*, a identidade pessoal do indivíduo evolui para uma identidade social, valorizando a inserção do *outro* no nível da experiência. Assim, percebemos a ondulação rítmica no poema, partindo do movimento de encadeamento das perdas do sujeito, que flana, cético da poesia pura e convicto do valor testemunhal da palavra poética (elaborada com rigor estético), pela cidade comum, com suas “lojas, mercados, bares e butiques”, até chegar à louvada transmutação dos propósitos: da ilusão à vida, a subjetividade lírica de Gullar expressa, nesse poema, o vínculo social e universal com a humanidade, atingido só após o processo de subjetivação do *eu*, transmutado em *nós*, resultando, novamente, no entrelaçamento da subjetividade lírica com o compromisso testemunhal, gradualmente construído até aqui.

Outro tema presente nas relações entre lírica e testemunho é o exílio, experiência que detalha a condição daquele que foi obrigado a viver fora do convívio habitual e se deslocar para um espaço no qual não se reconhece. Enquanto manifestação histórica, o exílio apresentado pela literatura pode expressar uma experiência subjetiva ou coletiva. O homem, enquanto exilado, sente-se um apátrida, imerso em sentimentos de solidão e insegurança quanto ao futuro, costuma se apegar ao passado e visitar suas lembranças, que podem se esvaír aos poucos pelo distanciamento temporal e ausência das marcas habituais tanto no que se refere ao espaço, quanto ao convívio familiar.

Com o golpe de 1964, Gullar foi preso, depois exilado. Ele passou por Moscou, Santiago, Lima e Buenos Aires. Os poemas escritos nesse período testemunham acontecimentos da história e sentimentos do homem/poeta em exílio no exercício do verso, denunciando o

recrudescimento da ditadura por meio de um lirismo de afirmação da realidade nacional. Nos poemas a seguir, Gullar apresenta as recorrências de certos aspectos como a saudade do lar, mas também há marcas de esperança nos seus versos. Os poemas *Exílio* e *Passeio em Lima* apresentam o sentimento do poeta sobre o momento longe da pátria:

Exílio

Numa casa em Ipanema rodeada de árvores e pombos
na sombra quente da tarde
entre móveis conhecidos
na sombra quente da tarde
entre árvores e pombos
entre cheiros conhecidos
eles vivem a vida deles
eles vivem minha vida
na sombra da tarde quente
na sombra da tarde quente

Passeio em Lima

Debaixo desta árvore
sinto no rosto o calor
de suas flores vermelhas (como
se dentro de um relâmpago)
Podiam ser de trapo
essas flores, podia
ser de pano esse
clarão vegetal –
que é a mesma a matéria da flor,
da palavra
e da alegria no coração do homem.

Enquanto o *Exílio* descreve a atmosfera familiar e o espaço da terra natal, *Passeio em Lima* apresenta o distanciamento do lar do poeta. Os dois poemas são compostos por versos livres e brancos, com o margeado irregular marcando o ritmo da fala. Em *Exílio*, a ausência de pontuação e a repetição dos versos “na sombra quente da tarde” e “eles vivem a vida deles” demonstram inconclusão intencional de uma voz rarefeita. Entre móveis conhecidos, parece o sujeito recuperar o espaço de pertencimento familiar. As descrições do familiar e do lar apresentam um ambiente agradável, idílico, ameno e seguro, rodeado por árvores e pombos, que provavelmente era local de

reunião vespertina, no qual se desfrutavam as companhias, o clima inebriante e a natureza.

É um poema curto, enigmático, lacunar, com poucas falas que se repetem, o que indica falta de fluência verbal que se deforma e se reconfigura anaforicamente. Os dois últimos versos apresentam um “eles”, que possivelmente são pessoas do convívio familiar do eu-lírico, que ficaram na terra natal vivendo as suas vidas e a vida do poeta, por meio das lembranças de um passado de alegrias conjuntas. É possível perceber a dor, o ressentimento e a culpa por não estar fazendo parte daquela atmosfera familiar. A ausência de pontuação, em especial no primeiro poema, exige uma leitura pausada e atenta, o que pode sugerir um pedido de atenção ao leitor para o momento histórico e o sentimento do sujeito lírico.

Enquanto *Exílio* descreve a atmosfera familiar e o espaço da terra natal, o saudosismo de um lugar e de um tempo que ficou no passado, demonstrando a tristeza do sujeito e o lamento por não estar mais fisicamente naquele espaço de felicidade íntima, *Passeio em Lima* apresenta o distanciamento do lar do poeta e faz uma alusão à felicidade. O primeiro título é um substantivo que remete a um estar longe da pátria por escolha ou banimento e o segundo, também um substantivo, faz referência ao ato de passear, transitar em um espaço ameno, deleitando-se num momento de lazer. Este é um poema curto, igualmente enigmático, mas possui um fechamento pela presença da pontuação, que encerra declarando uma necessidade afetiva o homem, de estar bem e feliz.

Similarmente a *Exílio*, pode-se dizer que a necessidade de ler *Passeio em Lima* atentamente expressa a premência do que é importante para o homem – ser feliz onde for. Nesse poema, o autor não apolo-giza a saudade da terra natal, mas chama a atenção para o conteúdo, em detrimento da forma. As palavras “relâmpago” e “clarão” sugerem luminosidade, luz, anunciação. Podemos entender que os dias de exílio e repressão ao verso e às ideias estão se aproximando do fim, quando se percebe um pouco de esperança para o coração do homem, o que pode ser percebido, também, na escolha da sinestesia que revela a cor quente da matéria da flor, da palavra, da alegria, expressando a exuberância do sentimento de que o fim do distanciamento da pátria está próximo.

Considerações finais

Por fim, podemos lançar um olhar lapidar sobre o estudo feito neste artigo. Investigando a construção da linguagem poética feita por Ferreira Gullar nos quatro poemas selecionados de seu livro *Dentro da noite veloz*, percebemos que o tema “lírica e testemunho”, tomado por nós como o fio condutor desses poemas e da obra, assim como de um período inteiro da poesia do autor, possui uma manifestação variada e gradativa, oscilando, justamente pela condição dupla dessa categoria – *voz lírica subjetiva e olhar crítico engajado sociopoliticamente* – entre dois movimentos de expressão, que, no entanto, não excluem-se mutuamente nem aparecem em formas puras, mas entrelaçam-se no processo constitutivo da linguagem poética.

Na transição do sujeito de *Não há vagas* para o de *Agosto 1964*, que desemboca nas duas diferentes representações do exílio, em *Exílio* e *Passeio em Lima*, compreendemos o projeto poético do autor no livro, de expressar esteticamente o engajamento social em meio às suas tensões e possibilidades criadoras. Por um lado, a voz subjetiva surge nos poemas, com suas intenções, contradições e efeitos expressivos idiossincráticos, estetizando, isto é, elaborando, com alto rigor figurativo e compositivo, as palavras, com recursos rítmicos, imagéticos e conceituais de excelente escolha e manejo. Por outro lado, surge a necessidade centrada e calibrada, com um forte esforço de contenção da expressão, de engajar-se na representação do mundo social e seus problemas, dilemas e desafios, atenuando a expressividade lírica e fixando-se na tarefa pessoal e social, afetiva e histórica de testemunhar a experiência individual e coletiva dos traumas humanos.

A autorreflexão gullariana, busca constante da constituição de uma identidade de si no mundo, toca o ponto de equilíbrio na tensão entre o *eu* e o *mundo*, o *interior* e o *exterior*, a partir desses movimentos. Essas duas vertentes poéticas, o lírico e o testemunhal, tecem o nó de um complexo e frutífero estilo de escrita que Ferreira Gullar alcançou à época, resultado de um extenso e intenso trabalho literário, que passou por profundas transformações e remodelagens, chegando até esta *noite veloz* como o prelúdio auspicioso de seu *Magnum opus* posterior.

Referências

- CAMENIETZKI, E. Z. *Poesia e política: a trajetória de Ferreira Gullar*. Rio de Janeiro: Revan, 2006.
- GULLAR, F. *Toda Poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- LAFETÁ, J. L. *Traduzir-se: ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar*. In: *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- SELIGMANN-SILVA, M. *O local do testemunho*. Tempo e argumento (UDESC), v. 2, n. 1, p. 3-20, 2010.

O sonho de vida nova versus o terror do leprosário

Maria Isolina de Castro Soares¹

Introdução

Carminda, a garota que derrotou a lepra, de Adilson Vilaça (Chiado Editora, Portugal, 2016), traça a saga de uma família desde o sonho de embarcar “rumo à terra da promessa”, saindo da Galícia, na Espanha, até a Zona do Contestado, no extremo noroeste do estado do Espírito Santo, território da Serra dos Aimorés, na divisa com Minas Gerais, em uma localidade que denominava-se Joeirana, cujo distrito, Ecoporanga, foi elevado à categoria de município em 12 de janeiro de 1955. Antes, a família instalara-se no Vale do Rio Doce, em terras mineiras, aproximadamente a 100 quilômetros da divisa do leste de Minas Gerais com o centro-oeste do Espírito Santo.

A matriarca do grupo, dona Maruxa Miragaya, era portadora de uma forma mais branda de lepra, na época chamada de melindrosa. Orientada por um médico de postura científica contrária à internação das pessoas portadoras de hanseníase, dona Maruxa e o grupo familiar afastam-se cada vez mais dos núcleos populacionais para fugir à busca sistemática que o governo fazia para colocar os doentes em leprosários, dos quais quem entrava não saía. Ser fichado em uma colônia de leprosos significava dar adeus à vida fora daquele mundo e permitir que os médicos o transformassem em objeto de experiência para as medicações que estavam sendo testadas para combate a esse tipo de infecção.

Em um misto de ficção, biografia, autoficção e memória, a obra é um importante testemunho, pela voz de uma personagem, Carminda, do drama vivido pelos portadores de hanseníase no Brasil. Esses doentes temiam as ações governamentais de combate à lepra, desencadeadas, principalmente, no primeiro governo de Getúlio Dorneles Vargas (1930-1945). No Espírito Santo, essas ações culminaram com a construção da Colônia de Itanhenga, entre 1934 e 1937, no município de Cariacica, onde a personagem narradora viveu o inferno de um leprosário.

1. Graduada em Letras pela UFRJ. Mestre e Doutora em Letras pela Ufes. Professora aposentada do Ifes, *campus* Colatina, ES.

Desenvolvimento

As primeiras memórias de Carminda (dela ou de sua avó Maruxa Miragaya?) são de quando tinha três anos de idade e um grito ressoava em sua mente: “A menina escapuliu! A menina escapuliu! A menina escapuliu!” (VILAÇA, 2016, p. 8).

Essa menina, uma criança aparentando idade de dez a doze anos, era moradora do Pernas-pra-Ver, um cortiço existente nas imediações de Novo Arraial, “bucólica vila mineira” (VILAÇA, 2016, p. 11) onde Carminda nascera, situada no Vale do Rio Doce.

Carminda é o sujeito que busca os fiapos de lembranças para recriar o passado, e sabe que a rememoração da infância, aquela de seus primeiros anos, é “[...] conduzida pela fagulha de algum lampejo, que reverbera obscurecido por uma constelação de vazios” (VILAÇA, 2016, p. 16). Essa atitude lembra o que Walter Benjamin postula na tese VI “Sobre o conceito da história”: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1994, p. 224). Para Benjamin, o historiador deve rejeitar a concepção de que se pode representar o passado tal como ele aconteceu, porque estará apenas confirmando uma visão positivista da história de que é possível reconstituir os fatos numa sequência de progresso da humanidade. Não como historiadora, mas com o compromisso de resgatar a história de sua família e de sua experiência em leprosários, Carminda cria um discurso a partir de fatos que relampejam no presente e possibilitam a ela articular o passado, numa seleção que, até determinada idade, faz-se a partir das narrativas da avó, Maruxa Miragaya:

Recordo-me bem, mas não porque visualmente tenha visto qualquer derradeiro suspiro de quaisquer daquelas bolhinhas, muito menos porque tenha testemunhado a toda perplexidade da cena e a preservado nalgum desvão da memória. [...] Eu era apenas uma garotinha que dormia no berço lavrado pelo meu tio-avô Uziel Miragaya, ali no quarto do lado, quem sabe protegida por algum sonho infantil (VILAÇA, 2016, p. 16).

Nessa fase de sua narrativa, Carminda é uma testemunha solidária. Para Jeanne Marie Gagnebin,

[...] testemunha não seria somente aquele que viu com seus próprios olhos, o *bistor* de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro [...] (GAGNEBIN, 2009, p. 57).

Ela ouve as narrativas da avó e passa adiante a história da saga familiar “[...] com tons de uma odisseia ao avesso desde quando seu núcleo se agregou a um grupo determinado a deixar a Galícia Espanhola para reeditar a conquista da América” (VILAÇA, 2016, p. 17).

Testemunha direta dos eventos que narra é a avó, que desfiava “[...] a prolixa história da família” (VILAÇA, 2016, p. 17) nos momentos em que, munida de uma escova, penteava os cabelos da neta e não admitia contestação ou questionamentos. Carmina, então, seguia um dos inúmeros conselhos da matriarca: “[...] língua que coça o céu da boca não corre o risco de cutucar quem deseja sossego” (VILAÇA, 2016, p. 10). Assim, ela se lembra, através da memória da avó, de pessoas e fatos de que nunca teria tomado conhecimento não fosse esse seu dom de ouvir sem contestar: “[...] eu aprendi muito bem a lição de coçar o céu da boca com a língua. Porque a melhor forma de estimular vovó Maruxa a lembrar-se de sua ruidosa família era fazer uso ativo de meu silêncio. E ouvir” (VILAÇA, 2016, p. 15).

As “bolhinhas” e a “perplexidade da cena” de que a menina se lembra “mas não porque visualmente tenha visto” fazem parte da enenação grotesca do tio-avô Uziel Miragaya acontecida na manhã posterior à noite do velório dos pais de Carmina e do tio Florián; os homens morreram assassinados e a mãe da menina não resistiu à morte do marido, sucumbindo à arritmia cardíaca, “[...] doença atávica preservada em incerto matrimônio ancestral e guardada no congênito baú familiar” (VILAÇA, 2016, p. 10).

Uziel tinha hábito de tomar chá de erva-cidreira com bicarbonato como antiácido. Às vezes, o antiácido era consumido às porções secas, mesmo, e o velho senhor se comprazia em provocar nojo na plateia, com as bolhas de espuma branca saindo pela dentadura ou pelas gengivas nuas, quando resolvia forjar risadas com os dentes na concha das mãos. Na sala do velório, ao aparecer com a chaleira e o pó branco, Uziel simula mais uma de suas pantomimas; o pó, no entanto, era formicida, e ele diz isso para a plateia, que acreditou ser o

dito uma piada, e ri, apesar da vigilância exasperada de vovó Maruxa em momento tão pungente, com três mortos sendo velados. Então

Uziel tombou ao rés do chão, o chapéu desalentado a seu lado, o olhar travado nalguma fresta do teto, a boca espumando, enquanto tudo se convertia em expectativa sob as telhas apreensivamente emparelhadas. [...] foi o suicídio público perfeito. Uziel Miragaya, meu tio-avô, decidira juntar-se aos meus pais e ao tio Florián. Com algum retardo juntava-se igualmente a seu irmão imediatamente mais novo, o vovô Albano, que me deixou quando eu ainda era bebê (VILAÇA, 2016, p. 14-15).

A velha senhora não se cansava de contar essa e muitas outras histórias. Seu marido, Albano, deixava à esposa a tarefa de preservar as lembranças familiares. A ela cabia a última palavra, na qual o marido acreditava piamente, apesar de o cunhado Uziel dizer que “[...] quando Maruxa não se recordava, invariavelmente ela recorria a seu fabuloso dom de fantasiar” (VILAÇA, 2016, p. 67).

Suas recordações, assim como as do narrador benjaminiano, eram fruto de experiências de vida, sendo fato importante suas viagens. Primeiro, a travessia do Atlântico, rumo ao Brasil, “[...] terra tropical desprovida do monstro do inverno que anualmente os consumia” (VILAÇA, 2016, p. 18-19) na vila do Couto, na Galícia Espanhola, local de origem do clã Miragaya. Essa travessia, cheia de atropelos, foi feita no navio *Isabella II*, embarcação que “[...] sofrera algum esconjuuro proferido por antigos e desconhecidos deuses africanos” (VILAÇA, 2016, p. 22), o que fez com que se tornasse “[...] para sempre um navio condenado pelo crime de traficar seres humanos” (VILAÇA, 2016, p. 23). O capitão Gamaliel Nazário mudara de ramo de negócios para cumprir a legislação, que condenava o tráfico de pessoas, e passara à demanda da emigração, principalmente de italianos em direção ao Brasil.

Depois da travessia, “[...] que beirou perto de noventa dias desde a cidade do Porto” (VILAÇA, 2016, p. 23), os vários deslocamentos da família acrescentaram inúmeras histórias à vida viajante de vovó Maruxa no seu “extraviado rumo” de pessoa portadora da melindrosa:

Seu vaivém ou rodopiar convulsionado ajustava-se ao cômodo no qual estávamos. Ou mais amplamente, acondicionava-se ao casebre em que morávamos, sabe-se lá em que perda vila, em que extra-

viado rumo, porque grande parte da minha infância seria embalada pela estada fugaz própria dos nômades (VILAÇA, 2016, p. 25).

Em meio à vida errante, salpicam-se momentos de estada em diferentes lugares, como a quarentena na Ilha Grande, quando a embarcação aportou no Rio de Janeiro; os anos em Novo Arraial, quando se instalaram na nova terra; os diferentes povoados paradeiros da família, sempre fugindo da possibilidade de aprisionamento da matriarca em leprosário. Para a posteridade, ficou a “[...] recorrente e copiosa narrativa” (VILAÇA, 2016, p. 17) da avó analfabeta, que a neta passa adiante.

Não me recordo do rosto de meu pai, nem sequer me aconchegam o tato e o cheiro de minha mãe. Tudo se perdeu num imenso buraco, numa cova coletiva do destempo. Quem me salvou da escuridão de esquecimento foi vovó Maruxa, que repetidamente relembra a história familiar, passo a passo, grão a grão, bolinha a bolinha (VILAÇA, 2016, p. 16).

Por serem orais e fruto da vivência, as narrativas da matriarca espelham as que Walter Benjamin teorizou em dois arquétipos de narrador:

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre estes, existem dois grupos, que se interpenetram de múltiplas maneiras. A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. “Quem viaja tem muito que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. Se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e outro pelo marinheiro comerciante (BENJAMIN, 1994, p. 198-199).

Dona Maruxa Miragaya reproduz, por suas inumeráveis e recorrentes histórias, os arquétipos benjaminianos do narrador tradicional, e assim traça a saga familiar. Muitos anos depois, Carminha haveria de repetir essas histórias, acrescidas de outras que sucederam

à morte da velha senhora, figura presente na narrativa da neta mesmo depois de passado tanto tempo: “Entre o corredor e a porta do meu quarto eu pude ouvir com nitidez a voz de vovó Maruxa a me relembra a longa história de nossa família, de minha vida” (VILAÇA, 2016, p. 667).

A história da família Miragaya e a da vida de Carminda se embaralham desde o seu nascimento, pois, com a morte precoce dos pais, a menina passa a ser criada pela avó que, desde provavelmente 1939 – “A Segunda Guerra já começou na Europa” (VILAÇA, 2016, p. 65) – recebera o diagnóstico de ser portadora da lepra:

No dia em que vovó Maruxa recebeu do doutor Emanuel Justo Mendonça a bula com o diagnóstico de sua doença ela sentiu o mundo desmoronar a seu redor. Aquela foi a única ocasião em que se sentiu traída por Albano Miragaya. Ele a forçara a realizar a viagem até o patíbulo em Resplendor. Aliás, toda a família ofertou injunções para seu embarque no maldito trem que a conduziria até o patíbulo. Vovó Maruxa rememorava que durante toda a viagem pressentiu ser sua condição a mesma que a de um réu compelido a partir ao encontro de um juiz impiedoso para se submeter ao martírio de sua sentença.

– Não há cura. A senhora tem de se resignar (VILAÇA, 2016, p. 64).

O uso da palavra “patíbulo” traduz muito bem a condição de condenado que o diagnóstico de portador de lepra significava. No Brasil do século XIX e da primeira metade do século XX, as denúncias de maus tratos aos doentes internados compulsoriamente eram frequentes e mesmo o internamento compulsório era motivo de divergências entre os especialistas.

O isolamento compulsório dividia a opinião médica. Para muitos, era ineficaz como método de prevenção e tratamento. No Brasil, desde os tempos da monarquia, eram abundantes os relatórios e documentos que ilustravam a situação deplorável à qual estavam submetidos os doentes nos hospitais, leprosários e dispensários, em vários estados brasileiros (CASTRO SANTOS; FARIA; MENEZES, 2008, p. 170-171).

O médico aconselha o casal a ser discreto quanto à doença, utilizando em casa os remédios paliativos que ele receitaria e cuidando para que o núcleo familiar se resguardasse da contaminação. E frisa

que a higiene era essencial à não disseminação da doença, apesar de não se saber ao certo como era essa disseminação. O doutor era uma dessas vozes contrárias à internação, mas, dada à legislação do país quanto ao problema, não podia se manifestar publicamente.

A notificação compulsória da hanseníase foi reafirmada, em 1923, pelo Decreto n. 16.300, de 31 de dezembro, artigo 445, inciso X, do Regulamento do Departamento Nacional de Saúde Pública. Essa legislação tornava obrigatória a notificação de outras doenças, além do mal de Hansen, tais como febre amarela, peste, cólera, tifo, varíola, alastrim, tuberculose, tracoma, leishmaniose e impaludismo. De acordo com o artigo 447, o médico que infringisse as disposições seria declarado suspeito pelo Departamento Nacional de Saúde Pública, sendo todos os doentes por ele visitados sujeitos à verificação por parte da autoridade sanitária. O artigo 448 previa multa de 100\$ a 500\$, dobrada nas reincidências, aos que deixassem de fazer as notificações exigidas pelo regulamento (CASTRO SANTOS; FARIA; MENEZES, 2008, p. 169).

O doutor Emanuel Justo Mendonça cita, inclusive, a Colônia de Santa Izabel, localizada em Betim, Minas Gerais, instando a Albano que não levasse sua esposa para lá, pois não havia tratamento para a doença e tudo que poderiam realizar na colônia eram práticas experimentais sem qualquer comprovação científica. Era um local de confinamento de onde só saíam com a morte (VILAÇA, 2016, p. 65).

De 1930 a 1935, foram sendo construídas as bases, pelo Serviço Nacional de Leprosia (SNL), para a implantação do isolamento compulsório no Brasil, com vários médicos cursando especialização no assunto em universidades brasileiras. Em 28 de dezembro de 1935, foi publicado o Decreto nº 7.117, do Serviço de Profilaxia do Espírito Santo, “[...] tornando obrigatória a internação dos leprosos contagiantes, o tratamento e vigilância dos não contagiantes e o reexame dos comunicantes, atendendo recomendação do SNL, apesar de a regulamentação final ocorrer somente em abril de 1941” (SANTOS NEVES, 2002). No âmbito federal,

Nos anos 40, os processos de centralização política e administrativa se aceleraram sob o comando-maior de Vargas, no interior do Ministério Capanema, entre 1934 e 1945. [...] A legislação federal sobre lepra era, então, a que constava no Regulamento do antigo Departamento Nacional de Saúde Pública, aprovado pelo Decreto

n. 16.300 de 1923, conhecido como reforma Carlos Chagas. Posteriormente, fizeram-se modificações importantes na organização da saúde pública federal, não havendo, entretanto, na parte referente à regulamentação da lepra, atualização legislativa substancial (CASTRO SANTOS; FARIA; MENEZES, 2008, p.183).

A Lei nº 610, que fixava as normas para a profilaxia da lepra em âmbito nacional, seria publicada em 13 de janeiro de 1949, no governo do presidente Eurico Gaspar Dutra. Os doentes, em muitos estados, no entanto, já viviam em leprosários. No Espírito Santo, o Leprosário de Itanhenga foi inaugurado em 1937, mas, desde os anos de 1920, outros locais de isolamento já assombravam os acometidos pela lepra, como o Hospital de Isolamento da Ilha da Pólvora, construído em 1925 e o asilo de emergência na ilha da Cal, em 1932, ambos na baía de Vitória.

Maruxa Miragaya passa a conviver com a doença, seguindo as recomendações do doutor Mendonça e voltando regularmente para as consultas, ocasião em que conversava longamente sobre política com o médico, que era filiado ao Partido Comunista do Brasil. No período anterior à eleição de Getúlio Vargas à presidência do Brasil, com o Partido Comunista de novo na clandestinidade, Maruxa pergunta ao médico: “O senhor sabia que Getúlio Vargas quer voltar a governar o Brasil?” (VILAÇA, 2016, p. 263). Como a resposta do médico fosse positiva, a velha senhora insiste: “- O senhor acredita mesmo que eles vão organizar uma ampla faxina?” (VILAÇA, 2016, p. 263).

A resposta do médico não é nada animadora:

Se ele voltar ao governo nos braços do povo, eu acredito que sim – aquiesceu o camarada Mendonça. – Sua milícia de barnabés, de funcionários públicos nomeados para gerenciar os mais distantes lugarejos semeados pelos confins, será tomada por uma euforia de perseguição. Eles não se cansam de sonhar com a eugenia! Por isso, o primeiro passo de sua política é higienizar a qualquer custo. Com certeza irão se lançar contra os leprosos, doentes mentais, tuberculosos e aleijados de maior ou menor grau. Para os três primeiros casos, o governo vai acelerar os depósitos próprios para administrar suas mortandades. Os aleijados, por enquanto, eu sei apenas que se planeja confiná-los em suas casas. Caso saiam às ruas, serão tocados a pedradas. Principalmente nas vilas ermas. Mas, nesses locais distantes, uma pessoa com seu tipo de melindrosa ainda poderá passar despercebida (VILAÇA, 2016, p. 264).

As pesquisas sociológicas e historiográficas constataam que a preocupação do Dr. Mendonça se sustentava em conhecimento não só da linha política do governo como também das teorias de “melhoramento da raça” que se disseminaram a partir do século XIX. Castro Santos, Faria e Menezes (2008) afirmam:

Era frequente, até as primeiras décadas do Brasil republicano, o cenário de famílias inteiras de leprosos, como ciganos errantes por estradas e cidades, sobrevivendo ao descaso das autoridades sanitárias diante da exclusão e do estigma. As questões da nacionalidade, às quais se associavam o “problema da raça” e o “melhoramento eugênico”, passaram a demandar a eliminação da mancha da hanseníase no Brasil republicano. Após o descaso sobreveio a punição institucional: além do estigma, os doentes ressurgiram então como corpos policiados, vítimas de políticas de institucionalização quase sempre cruéis (p. 169).

A construção de leprosários e o internamento compulsório passaram a ser a solução institucional para um problema de saúde pública sobre o qual as autoridades sanitárias não tinham controle. Essas instituições afastavam os doentes do convívio com os não doentes, mas a internação não significava cura, porque não havia medicação eficaz contra esse mal. Os internos eram submetidos a experiências com drogas que não tinham qualquer efeito benéfico sobre a doença. No Brasil, a quimioterapia pelo uso de um fármaco do grupo das sulfonas foi formalizado pelo governo Juscelino Kubitschek de Oliveira em 1959, na Campanha Nacional contra a Lepra (SANTOS NEVES, 2002). Somente em 1985 a Organização Mundial de Saúde (OMS) estabeleceu as diretrizes para o uso da Poliquimioterapia (PQT), um tratamento que associa três medicamentos: rifampicina, dapsona e clofazimina. Na segunda metade da década de 1980 ações efetivas de combate e controle da hanseníase foram implantadas no Espírito Santo, com a administração de PQT a partir de 1987 (SANTOS NEVES, 2002).

O fim do isolamento compulsório, no Brasil, se deu, na letra da lei, pelo Decreto nº 968, de 1962, o que, na prática, não ocorreu de forma sistemática, “[...] já que ele ainda era considerado uma medida necessária pelo Estado e de legitimidade reconhecida pela sociedade” (ARAÚJO, 2021). O Art. 1º, item II, parágrafo único desse decreto, determina: “No combate à endemia leprótica será, sempre que possível, evitada a aplicação de medidas que impliquem na quebra

da unidade familiar, no desajustamento ocupacional e na criação de outros problemas sociais” (BRASIL, 1962).

A ressalva “sempre que possível” já sinaliza para a continuidade de práticas de violência contra os acometidos pela lepra, situação que muitas vezes era requerida pela família dos doentes, por ignorância ou por falta de suporte médico nos rincões do Brasil. O que a matriarca Miragaya tenta, a partir dos conselhos de seu médico, é passar despercebida, escondendo mãos e pernas e afastando-se cada vez mais dos núcleos populacionais para fugir à busca sistemática que o governo fazia para colocar os doentes em leprosários.

– Evite conversar sobre isso, principalmente com estranhos. Sua esposa deve ficar em casa; em público, ela deve proteger as mãos e a pequena ferida na perna. Assim como dona Maruxa já faz, com vestimentas que cobrem até o tornozelo. A receita que eu vou passar é para mitigar os sintomas. Mas acrescento: higiene! Troque sempre a bandagem da ferida, passe o unguento todos os dias. As bandagens para cobrir o “machucado” podem ser de retalhos de saco branco, depois de bem fervidos. Ela deve enxugar sempre as mãos com o pó que eu vou receitar, qualquer boticário pode aviar. Vai diminuir essa sudorese que a incomoda. Nada disso vai curar a doença, como já disse. Estamos compreendidos? (VILAÇA, 2016, p. 66).

Assim, após a eleição presidencial de 1950, Maruxa Miragaya, levando a neta Carminda, deixa Novo Arraial e segue sob a guarda do filho caçula Estevo para novas paragens. Com a mudança acomodada no lombo de burros, o grupo parte num carroção na rota de Ribeirinho, um povoado bem distante, situado no extremo noroeste do estado do Espírito Santo. Daí a algum tempo avançam um pouco mais em direção à zona do contestado, região de litígio territorial entre os estados do Espírito Santo e Minas Gerais. O povoado escolhido é Juarana, lugarejo onde havia escola para Carminda. Juarana é o nome fictício para Joeirana, lugar próspero onde, em março de 1963, é inaugurada uma Casa de Saúde. Lá, Carminda, com 16 anos, começa a trabalhar como enfermeira. Em pouco tempo, casa-se com um dos médicos, Dr. Fabrizio Lobosco. Logo depois de casada, Carminda apresenta os primeiros sinais da lepra. Sua avó havia falecido pouco antes, sem saber que a neta fora contaminada pela melindrosa.

A minha gravidez foi assombrada por súbita angústia. Os acessos de tosse instalaram-se desde a noite do velório de vovó Maruxa. Quase

sempre as crises anunciavam-se macias e de curta duração, sendo diagnosticadas como resfriado advindo da exposição ao sereno. Mas as bolhas desfraldaram o susto. Não havia como ignorá-las ou atribuí-las a mal decorrente de contemplação na varanda. Elas assaltaram meus tornozelos e sobressaltaram os braços, logo abaixo do ombro. De chofre a minha vida brotava para outra dimensão da existência. As erupções em meu corpo lançavam-me em um universo conturbado sobre o qual, assim como o pistoleiro ou o soldado que se recusa a falar de sua ação, paira um pacto de silêncio (VILAÇA, 2016, p. 578).

Carmina é agora não mais apenas a testemunha solidária que passa adiante as histórias da avó, mas a testemunha por excelência, aquela que sobreviveu para narrar os horrores pelos quais passou.

Confirmado o diagnóstico, a jovem não aceita interromper a gestação, mas se submete à internação. Como era esposa de médico, os colegas de Fabrizio a colocam no leprosário sem fazerem o registro oficial de sua entrada, porque, se o fizessem, ela não poderia sair.

A Colônia de Itanhenga localizava-se no município de Cariacica, estabelecido no continente a uma remada da ilha de Vitória. [...] A área abrangia mil e duzentos hectares. Quinze quilômetros de arame farpado segregavam-na de propriedades vizinhas. O terreno elevava-se a oitenta metros do nível do mar e abrigava também uma colônia agrícola e preventório, para onde eram levadas as crianças nascidas no leprosário. [...] A 11 de abril de 1937 a zona de segregação foi inaugurada, portanto no período ditatorial de Getúlio Vargas e na vigência do governo local designado ao capitão João Punaro Bley. Em toda a área pontavam sessenta e cinco edifícios novos (VILAÇA, 2016, p. 585).

As mutilações, os sonhos interrompidos, a cruel realidade da colônia é o mundo do qual Carmina passa a fazer parte. No trabalho voluntário com os doentes, destaca-se o de irmã Anunciata:

Conheci, por fim, a irmã Anunciata. No pavilhão em que a encontramos ela ajudava na alimentação de alguns pacientes que haviam perdido as mãos. Quase todos apresentavam o rosto deformado, com sérias implicações na região da boca, o que os restringia a se alimentarem apenas com sopa e, para alguns, comida pastosa. A irmã Anunciata cuidava pacientemente de ampará-los para que se alimentassem por conta própria, de tal modo diligentemente atando o talher recomendado à ponta do antebraço do paciente (VILAÇA, 2016, p. 588).

Uma das internas, que posteriormente Carminda fica sabendo que era a menina que fugira do Pernas-pira-Ver, “[...] já não tinha as mãos e perdera uma perna. Estava cega – a irmã insinuou que a cegueira poderia ser resultado dos testes de medicamentos, dos quais ela sempre participava como voluntária” (VILAÇA, 2016, p. 591-592).

A nova interna interessa-se por ler os escritos sobre a colônia. Dentre esses documentos, *A lepra no Espírito Santo e sua profylaxia – a Colônia de Itanhenga: leprosário modelo*, obra publicada em 1942 pelo Dr. Heráclides César de Souza-Araujo, filiado ao Centro Internacional de Leprologia, traz fotos, dados, discursos feitos na inauguração da colônia, inúmeras informações sobre o espaço e suas construções. O que mais impressiona Carminda, no entanto, são os discursos oficiais. O capitão João Punaro Bley (1900-1983), interventor de Vargas no Espírito Santo, afirmou, em discurso na inauguração da colônia: “Em 31 de dezembro de 1935 mais leprosos foram encontrados e o seu número acabrunhante chegou a 595, o que não foi ainda o fim dessa escala tétrica” (BLEY, apud VILAÇA, 2016, p. 593). O capitão continua sua preleção, expondo o objetivo “[...] humanitário de sanear todo o território espírito-santense dessa enfermidade apavorante, fichando-lhe, em breve tempo, o último lazarento” (BLEY, apud VILAÇA, 2016, p. 593).

Gustavo Capanema (1900-1985), Ministro da Educação e Saúde (1934-1945), representando Vargas na inauguração da colônia, declara, em abril de 1937, às vésperas da instauração do Estado Novo:

Pode-se, porém, assegurar que foi com o advento da Revolução que se iniciou em todo país, combate seguro, completo, sistemático, contra a lepra. [...] na esfera federal, o preclaro presidente Getúlio Vargas resolveu empreender, com método e intensidade, a campanha decisiva (CAPANEMA, apud VILAÇA, 2016, p. 593).

Prestes a completar dois meses na colônia, o sogro de Carminda exige que o filho a retire daquele lugar. Em Juarana, Carminda dá à luz em 22 de fevereiro de 1965, e seu filho nasce perfeito, apesar dos remédios que tomara para controlar a tuberculose e tentar vencer a lepra. Após o parto, no entanto, a doença recrudescer:

As bolhas semeadas em meus braços e tornozelos afrontavam-me com a petulância do inimigo sem compaixão, e demarcavam a minha pele como território minado prestes a ser derruído. A cadência

da lepra é uma rapsódia regida por um desconcerto desafinado (VILAÇA, 2016, p. 616).

O filho é entregue aos cuidados de uma tia, irmã de Fabrizio, e Carminda vai para o Hospital dos Lázaros em São Cristóvão, Rio de Janeiro, onde os médicos da Colônia de Itanhenga afirmam que o tratamento estava mais avançado e onde, “[...] graças aos resultados obtidos, já aboliram a prática do confinamento perpétuo” (VILAÇA, 2016, p. 615).

Carminda permanece por seis meses no Hospital Frei Antônio, nome do Lazareto de São Cristóvão desde a década de 1940. Recebe alta com a promessa de ficar um ano em confinamento domiciliar e seguir as prescrições dos médicos, fazendo uso dos novos medicamentos contra o mal. A partir de 1973, deixa de apresentar os traços da lepra, sendo considerada curada. A doença passa a ser denominada hanseníase em 1976. Nos documentos oficiais, a mudança se dá em 1995.

Dados recentes veiculados na página da Secretaria de Saúde do governo do estado do Paraná revelam que a hanseníase ainda é um problema de saúde pública no Brasil. Em 2019, nosso país registrou 27.864 novos casos da doença, e é o primeiro no mundo em incidência e o segundo em número de casos, só ficando atrás da Índia nessa triste estatística.

Considerações finais

Carminda, a garota que derrotou a lepra, é uma obra de ficção que traz o registro da memória da narradora como um meio de reapresentação do passado, tanto individual quanto coletivo, além de percorrer várias décadas da história do estado do Espírito Santo como lugar de memória dessa mulher e de outras personagens. Para Walter Benjamin, a memória

É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio onde as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o

solo. Pois “fatos” nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. Ou seja, as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio, igual a torsos na galeria do colecionador (BENJAMIN, 1995, p. 239).

Revolvendo o passado, escavando no turbilhão de acontecimentos que desde criança a narradora conhece a partir da narrativa da avó, Carminda realiza, também, um trabalho de luto pela palavra, pela apresentação simbólica desse passado, tarefa que possibilitou que acontecimentos trágicos não caíssem no esquecimento. Ao verbalizar situações de exceção, de perseguição, de discriminação, de vigilância e punição dos corpos afetados pela lepra, a personagem narradora expõe uma ferida que esteve aberta até há bem pouco tempo, no Brasil. Em tese de doutorado sobre o hospital-colônia Tavares de Macedo, situado em Itaboraí, estado do Rio de Janeiro, Ivonete Cavaliere afirma que o internamento compulsório nessa colônia continuou sendo realizado até 1986 (CAVALIERE, 2013, p. 16).

Dados biográficos do autor, Adilson Vilaça, podem ser identificados no romance, que mistura, na trama, elementos autoficcionais de sua infância e adolescência na criação da personagem Odile. Como testemunho de uma época, *Carminda, a garota que derrotou a lepra*, torna-se um importante documento histórico e um compromisso ético da ficção com um passado que, muitas vezes, a história oficial não conta ou faz mesmo questão de esquecer.

Referências

- ARAÚJO, M. G. et al. *Divisor de águas: a marca da internação compulsória na vida de sujeitos acometidos pela hanseníase*. Disponível em: <<http://www.rmmg.org/artigo/detalhes/2138>>. Acesso em: 25 set. 2021.
- BENJAMIN, W. “Sobre o conceito da história”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas v. 1). p. 222-232.

- BENJAMIN, W. “Escavando e recordando”. In: *Rua de mão única*. Tradução de Rubens R. Torres Filho e José Carlos M. Barbosa. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995 (Obras escolhidas v. 2). p. 239-240.
- BRASIL. *Decreto do Conselho de Ministro nº 968 de 07/05/1962*. Disponível em: <<https://legis.senado.leg.br/norma/374075>>. Acesso em: 25 set. 2021. [1962]
- CASTRO-SANTOS, L. A. de; FARIA, L. e MENEZES, R. F. “Contrapontos da história da hanseníase no Brasil”. *Revista Brasileira de Estudos da População*, São Paulo, v. 25, n. 1, p. 167-190, jan./jun. 2008. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rbepop/a/5sNVw3yHXpNMPMX6bwP5phm/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 25 set. 2021. [2008]
- CAVALIERE, I. A. de L. *Memórias do isolamento compulsório no Hospital-Colônia Tavares de Macedo - RJ (1936-1986)*. 2013. 249 p. Tese (Doutorado em Política Social). Universidade Federal Fluminense. Niterói. Disponível em: <<https://app.uff.br/riuff/bitstream/1/8424/1/IvoneteAlvesDeLimaCavaliere.pdf>>. Acesso em: 25 out. 2021. [2013]
- GAGNEBIN, J. M. *Lembrar escrever esquecer*. 2. ed. São Paulo:34, 2009.
- SANTOS-NEVES, M. C. M. *Dermatologia Sanitária no Espírito Santo*. [2002] Disponível em: <<http://www.estacaocapixaba.com.br/2016/01/a-dermatologia-sanitaria-foi-uma.html>>. Acesso em: 22 set. 2021.
- VILAÇA, A. *Carminda, a garota que derrotou a lepra*. Lisboa: Chiado, 2016.

O testemunho em *Diário do Hospício* e *O cemitério dos vivos*, de Lima Barreto

Cinthia Mara Cecato da Silva¹
Elizabeth Gerlânia Caron Sandrini²

Introdução

Afonso Henriques de Lima Barreto, escritor negro, morador e admirador do subúrbio carioca – sua geografia simbólica –, marginal sob vários aspectos, produziu, de forma muito particular, uma literatura sobre o hospício em *Diário do hospício* e *O cemitério dos vivos*. Este último romance inacabado faz analogia a um cemitério, trazendo um enredo que, por vezes, remete ao ambiente mórbido, não-lugar da vida. Existe, contudo, uma peculiar diferenciação nesse jogo metafórico: ao invés de mortos, a clínica psiquiátrica – espaço majoritário da narrativa – sepultava ainda em vida. A imagem projetada serve de suporte para o tom dos textos em estudo: negativas experiências! Além dessa associação, traz ao enredo o espaço de reclusão com características, as mesmas, que as de uma prisão, em que há o sequestro da liberdade – sob os ditames do poder e seus malfazejos objetivos. Alerta Vicente Mascarenhas: o hospício “[...] só pode ser compreendido por quem já se viu recolhido a qualquer prisão; lá, porém, é pior [...]” (BARRETO – CV, 2010, p. 236).

O hospício, localizado no bairro carioca da Urca, foi a instituição psiquiátrica brasileira “invadida literariamente” e “adotada” como palco das possíveis associações entre a memória dos acontecimentos e a produção de Lima Barreto. O tempo eleito referiu-se, justamente, ao mesmo em que o escritor esteve, enquanto interno. Tendo como guia o seu atento olhar, encontrou rastros que possibilitam alinhar seus escritos sobre o hospício à literatura de teor testemunhal, na tentativa de expor a proposta de uma “nova ética” atrelada ao termo.

1. Graduada em Letras (Fafic), Mestre em Letras com ênfase em Estudos Literários (Ufes), Doutora em Letras (Ufes). Integra a equipe de Formação/Assessoramento da Semed – Colatina (ES).
2. Graduada em Letras (Fafic), Mestre em Letras com ênfase em Estudos Literários (Ufes), Doutora em Letras (Ufes). Diretora de Ensino do Ifes – Colatina (ES).

O método de desumanização efetivado por meio de internações promovido pela gestão do Hospital Nacional de Alienados, no terrível Pavilhão da Observação ou na seção dos indigentes – a Pinel – ou a Calmeil ou a Morel, quaisquer que fossem as alas da reclusão/exclusão, foi ficcionalizado com o objetivo de enternecer, deflagrar e inscrever na memória de quem compartilhasse o enredo. Olhar, nas vias literárias, o passado dos alienados, muito mais do que resgatar as nuances dos perdedores, quer despertar compaixão “[...] respondendo a nossa própria leitura performática, na qual nos lemos no espelho [...]. Refletimo-nos, assim nos casos e estilhaços” (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 8).

Sob o efeito da clausura e do processo de depreciação humana disfarçado de tratamento, o texto literário barretiano sobre o hospício, sobre seus hóspedes-“loucos” e sobre as práticas psiquiátricas, transfigura-se aos interlocutores como uma “[...] literatura em busca de uma poética dos restos [...]”, dando visibilidade “[...] a um espaço de repressão ou trauma” (GINZBURG, 2012, p. 204). Nele, o texto literário barretiano, os “restos” ganham rostos e história. Nele, são resgatados os últimos vestígios de humanidade que ainda podem ser recuperados, em nome da honra de parte de uma vida que foi, de forma compulsória, subtraída. Nele, o que houve no hospício pode ser resignificado, dando à História uma nova versão, em que “[...] o escritor os estabelece [laços] trilhando um outro caminho, o da memória, que lhe permite uma dupla visada” (GRUNER, 2008, p. 120). Por isso, “[...] do mal é preciso falar [...]. Falar reduz sempre um pouco nosso objeto à dimensão humana –, traz para perto de nosso alcance, em partes menores, forçosamente, o absoluto que nos oprime” (KEHL, 2010, p. 145). Nessa hipótese, os interlocutores são, em Lima Barreto, mesmo que “forçosamente”, constrangidos a tornarem-se mais humanos.

Diário do hospício e *O cemitério dos vivos* aproximam os interlocutores ao universo da loucura, defrontando-os, não com as particularidades dos protocolos do tratamento de uma “doença”, mas com um sistematizado processo de exclusão, implantado, sorratamente, pela sociedade carioca, nos idos iniciais do século XX. As duas obras, nesse paradigma, remontam ao indizível sobre a violência ali praticada – simbólica ou deflagrada –, à busca incansável/inalcancável de uma expressão correta para a dor da reclusão. Lembra, porém, Márcio Seligmann-Silva (2010, p. 83): “Como dar testemunho do irrepresentável? Como dar forma ao que transborda a nossa capacidade de pensar?”.

O que faz *O cemitério dos vivos* enquadrar-se como uma obra que traz características de literatura de testemunho? Qual é força motriz que impulsiona a memória de Lima Barreto a se reavivar, atualizando o que viu e ouviu durante a tentativa de aniquilamento de seu *eu*, sofrida no hospício? Qual a melhor hipótese desse caminho?: a linguagem. O limite entre a ficção e a realidade são os contornos de onde brota a linguagem que pretende representar a experiência traumática. Dessa forma, “Aquele que testemunha se relaciona de um modo excepcional com a linguagem: ele desfaz os lacres da linguagem que tenta encobrir o ‘indizível’, que a sustenta” (SELIGMANN-SILVA, 2013, p. 48). A impossibilidade de tradução do que no hospício foi vivido por toda uma comunidade de segregados encontra, na literatura do autor carioca, uma possibilidade de expressão, Só ela – a linguagem – tem o poder de aproximar, sem pretender exatidão, o que a literatura barretiana sobre a “catástrofe” do tratamento da loucura quer significar. No testemunho, há espaço para essa representação. Mesmo que “[...] toda representação porta sua face de falta, [...] efeito poético, literário, que se dá na brecha entre o dito e o não-dito [...]” mesmo sabendo que “[...] não se pode dizer tudo” (KEHL, 2010, p. 145), vale a pena o confronto.

É salutar buscar as lacunas, a brecha, o vácuo, o vazio, o lapso, a falta, o branco, enfim, o instante que escapa e coloca o interlocutor frente a frente ao evento-limite que inscreveu o trauma, dando a ele – o evento – uma dimensão humana. Tem-se uma oportunidade com a leitura das obras barretianas que dialogam entre si: observar, de um lugar privilegiado a “[...] mutação que se opera no interior do romance, do espaço real do hospício em espaço de representação, um lugar outro onde refletir as muitas formas de violência” (GRUNER, 2008, p. 120). Em que a fala de uma testemunha ocular – *testis* – ou como a de um sobrevivente – *superstes* –, nos termos de Márcio Seligmann-Silva, traz à tona o que, normalmente, seria esquecido e sepultado.

O texto literário sobre o chão do hospício, lido como testemunho – como literatura de teor testemunhal –, dá ao interlocutor a oportunidade de uma nova visada sobre o mesmo, uma vez que pode ser delineado pelo viés que se constitui “[...] dentro de um senso de precariedade e negatividade, em que o olho se desloca de modo a ver o que não vê” (GINZBURG, 2012, p. 219). É isso: o texto barretiano sobre o espaço asilar retira das ruínas o oculto, o sórdido, o feio, o inenarrável. Mesmo sabendo-se que, “No testemunho, a linguagem está

em processo de julgamento, ela não possui em si mesma como uma conclusão” (FELMAN, 2000, p. 18), o interlocutor terá acesso aos “cacos” e “estilhaços” de uma memória esmagada pela força da ocorrência – evento humanamente inexplicável. O “intérprete” terá, a partir daí, acesso a um texto que intoxica, náuseia e, também, fascina, porque, segundo Maria Rita Kehl (2000, 156), “A criação literária autêntica é aquela operação soberana que sempre faz o instante subsistir no texto”. Há, portanto, uma espécie de recuperação, oportunidade de nova leitura; quiçá, uma inaugural interpretação, estimulada pela ficção, que poderá não só fascinar e provocar fruição estética, mas, também, fazer refletir sob o ponto de vista ético.

Ecos do hospício: voz do testemunho por via literária

O espetáculo da loucura, não só no indivíduo isolado, mas, e sobretudo, numa população de manicômio, é dos mais dolorosos e tristes espetáculos que se pode oferecer a quem ligeiramente meditar sobre ele.

(BARRETO – CV, 2010, P. 203)

Essa passagem encontra-se no capítulo III, de *O cemitério dos vivos*. A voz em primeira pessoa é a da personagem Vicente Mascarenhas, que se refere à loucura como um espetáculo – um dos “mais dolorosos e tristes espetáculos” para quem sobre ele viesse a refletir. Ironicamente, Mascarenhas fala do cotidiano do Hospital Nacional de Alienados, local em que dera entrada como paciente reincidente “[...] no dia de Natal” (BARRETO – CV, 2010, p. 177). Teria início, a partir daquele momento, sua segunda internação. Esta, de acordo com ele, duraria o tempo suficiente – “[...] mais de um ou dois meses [...]” (BARRETO – CV, 2010, p. 179) – para conhecer profundamente o funcionamento daquela prisão asilar.

Destinado a pacientes com distúrbios psiquiátricos, o hospício de outrora não recebia somente indivíduos diagnosticados como loucos, mas também os tidos como “[...] miseráveis e indigentes [...]” (BARRETO – CV, 2010, p. 177), conduzidos, geralmente, pela polícia. Mascarenhas não era louco. Era lúcido, a ponto de afirmar: “Eu estava ajuizado e tinha muito que aprender com os loucos” (BARRETO – CV,

2010, p. 208). O que era então? Era um alcoólatra³. A própria personagem evidencia tal fato ao relatar sobre “[...] as alucinações que o álcool e outros fatores lhe tinham trazido” (BARRETO – CV, 2010, p. 180). Eis uma contundente revelação: os sintomas associados à loucura nem sempre se referiam a distúrbios psiquiátricos. Muitas vezes, os sofrimentos provenientes da realidade vivida/experenciada fazem emergir momentos de exaltação, ainda mais se associados ao poder alucinatório da bebida alcoólica.

Ora, devido a um desses momentos, Mascarenhas foi conduzido à amarga realidade do hospício. O caminho, indicado pela “[...] mão da polícia” (BARRETO – CV, 2010, p. 179), era comumente trilhado dentro de um carro-forte. “Desta feita, porém, pouparam-me o carro-forte. Fui de automóvel [...]” (BARRETO – CV, 2010, p. 179), narra. Mesmo contando com essa regalia em sua segunda internação, Mascarenhas não deixou de registrar sua impressão sobre a forma habitual de transportarem-se pacientes para o hospício: em um carro-forte. Na percepção da personagem, “[...] uma providência inútil e estúpida” (BARRETO – CV, 2010, p. 178). No entendimento dos policiais, o meio de transporte era imprescindível, pois, se o indivíduo fosse considerado louco, já era o bastante para ser classificado como bravo, impetuoso, feroz, violento, furioso.

Além desse aspecto negativo sobre o sujeito, a abordagem acerca das generalizações é marca latente nos representantes da lei. Os desvalidos sociais, dessa forma, eram alvo de ações preconceituosas por parte da polícia, que os julgavam pela aparência ou pela nacionalidade.

A polícia, não sei como e por quê, adquiriu a mania de generalizações, e as mais infantis. Suspeita de todo o sujeito estrangeiro com nome atravessado, assim os russos, polacos, romaicos são para ela forçosamente caftens; todo cidadão de cor há de ser por força um

3. “O alcoolismo como conceito médico surgiu na Europa durante a primeira metade do século XIX e era entendido como uma intoxicação que gerava sequelas e lesões no organismo. Diante das teorias eugenistas e da teoria da degenerescência de Morel, o alcoolismo era visto como uma epidemia que necessitava de reclusão asilar e que legitimava medidas profiláticas por representar um problema de saúde pública. Assim, não só a loucura caracterizava a necessidade de exclusão social, e o alcoolismo enquanto saber da psiquiatria moderna também foi conduzido ao mundo do hospício” (BARROS, 2016, p. 7).

malandro; e todos os loucos não de ser por força furiosos e só transportáveis em carros blindados. (BARRETO - CV, 2010, p. 177-178)

Estrangeiros, negros e todos os considerados loucos, classificados como ameaça social, julgados pela mera imagem e não por práticas ilícitas, antes de serem definitivamente internados, devido a alguma ação que a entidade policial julgasse transgressora, tinham, normalmente, como ritual de passagem do meio social para o sistema manicomial, o traslado em carros blindados. A viagem era marcada pela violência do trajeto. Revoltado, o narrador-personagem tenta descrever – “apesar de indescritível” a cena – a indignação por ela estimulada.

É indescritível o que se sofre ali, assentado naquela espécie de solitária, pouco mais larga que a largura de um homem [...]. A carriola, pesadona, arfa que nem uma nau antiga, no calçamento; sobe, desce, tomba pra aqui, tomba para ali; o pobre-diabo lá dentro, tudo liso, não tem onde se agarrar e bate com o corpo em todos os sentidos, de encontro às paredes de ferro; e, se o jogo da carruagem dá-lhe um impulso para frente, arrisca-se a ir de fuças de encontro à porta de praça-forte do carro-forte, a cair no vão que há entre o banco e ela, arriscando a partir as costelas... (BARRETO - CV, 2010, p. 178)

Independentemente do que teria ocasionado o encaminhamento ao hospício, o sujeito ali “depositado” teria desrespeitadas as mínimas condições de dignidade. Ao reler essa etapa da narrativa, o interlocutor consegue projetar qual a real situação do “pobre-diabo” – alcunha adotada pelo próprio Vicente Mascarenhas sobre a situação em que se encontrava: “Um suplício destes, a que não sujeita a polícia os mais repugnantes e desalmados criminosos, entretanto, ela aplica a um desgraçado que teve a infelicidade de ensandecer, às vezes, por minutos...” (BARRETO, CV, 2010, p. 178). Com isso, Lima Barreto, por meio de sua ficção, evidencia que a truculência do meio de transporte – feito de ferro e comparado a uma solitária – poderia transformar qualquer “[...] doente em assassino nato involuído para fera” (BARRETO - CV, 2010, p. 179).

O interlocutor passa a conhecer, assim, não só as agruras daquela comunidade, pois permeado às relações e às vivências, está exposto, parcialmente, o histórico do hospício de alienados da Praia Vermelha, nos idos dos anos 1900. Segundo Magali Gouveia Engel, em “A loucura, o hospício e a psiquiatria em Lima Barreto: críticas

e cumplicidades” (2003), o romancista registrou um importante testemunho do que representava ser um interno do asilo no início do século XX, uma vez que “[...] seus personagens-loucos e seus hábitos transformam as páginas de sua literatura em rico instrumento de percepção da experiência da loucura e o do tratamento a ela dispensado” (ENGEL, 2003, p. 47). É importante ressaltar que o legado de Lima Barreto possui uma relação estreita com seu passado. Este, sobremaneira, inspirou-o a enredos em que o compromisso ético foi um ingrediente a mais, demarcando um lugar próprio. Só assim a literatura, para ele, teria sentido. Exemplo disso foi sua passagem, assim como a de sua personagem, pelo hospício. Durante sua estada, registrou em um diário o que testemunhou – diga-se, *Diário do Hospício/espço real*. Das nuances existentes nesse rico material, produziu uma obra capaz de traduzir suas experiências e, também, suas impressões – diga-se, *O cemitério dos vivos/espço de representação*.

Identificado, muitas vezes, como louco, mais devido à associação hereditária com seu pai – que sofria comprovadamente do mal – do que a algum diagnóstico médico, Lima Barreto foi internado, segundo o biógrafo Francisco de Assis Barbosa, na obra intitulada *A vida de Lima Barreto* (1964), em decorrência de alucinações provocadas pelo álcool. Não por acaso, então, o autor ter feito de seus excessos o paliativo para os infortúnios e para as decepções reservadas a ele, pela vida: “Alimentando-se mal, passando dias inteiros sem comer a perambular pelos bares e botequins da cidade, cumprindo a via-sacra dos bêbados, ia sucumbindo [...]” (BARBOSA, 1964, p. 207). Barbosa evidencia, além disso, que, em *Diário do hospício*, Lima Barreto não relata seu primeiro confinamento no Hospital Nacional de Alienados, que se deu no período de 18 de agosto a 13 de outubro de 1914. O autor carioca registra apenas sua segunda internação, ocorrida entre o intervalo de 25 de dezembro de 1919 e 02 de fevereiro de 1920. Nessa época, tinha 38 anos e já havia lançado *Recordações do escrivo Isaias Caminha* (1909), *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1911) e *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* (1919). Entre essas duas internações registram-se passagens pela Santa Casa de Ouro Fino (1916) e um breve recolhimento no Hospital Central do Exército, em 1917, devido também às alucinações provocadas pelo álcool.

A compulsória internação no ambiente degradante do Hospital Nacional de Alienados foi uma forma de silenciar Lima Barreto duplamente: enquanto boêmio causador da desordem e também enquanto

escritor, uma vez que estaria ali desprovido de quaisquer condições de dar cabo a seus projetos. O escritor, contudo, não aceitou esse “medicamento”. Ao contrário disso, formulou um projeto literário, registrando em seu diário, a partir do dia 04 de janeiro de 1920, suas impressões e suas experiências naquele espaço destinado ao tratamento da loucura. Ao recuperar sua liberdade – um pouco mais de um mês após a internação – deu corpo à narrativa ficcional gestada durante aquele período. Nela, projetou sua consciência ética, motivada pelas inquietações e desassossegos frente à barbárie, representada pelo preconceito, pelas contradições, pelas hierarquias sociais, pela opressão, enfim, pelas relações de poder e de dominação exercidas dentro do hospício. O tempo de vida restante, porém, foi insuficiente para Lima Barreto concluir sua obra, pois a segunda e última internação marcou o início do declínio de sua saúde. Quase três anos depois daquela última clausura, de forma inesperada, devido a um colapso cardíaco, faleceu aos precoces quarenta e um anos. O autor não deixou, entretanto, de denunciar ora o absurdo da violência policial ao conduzir os indivíduos ao hospício, ora a inoperância das práticas psiquiátricas para com os pacientes. Um dos fatores para a ineficiência dessas práticas médicas na comunidade de alienados era o fato de que faziam parte desse contingente toda espécie de rejeitados sociais, inclusive assassinos. Em determinado momento da internação de Vicente Mascarenhas, um interlocutor dirige-lhe a palavra questionando sua presença no hospício: “O senhor está aqui por causa de um assassinato?” (BARRETO – CV, 2010, p. 186).

Era comum no Hospital Nacional de Alienados assassinos estarem lado a lado a outros internos. A política não respeitava a segmentação de espaços. Prova tal é a utilização do hospício como mecanismo de armazenamento de, além dos loucos, quaisquer indivíduos inadaptados socialmente que representassem uma ameaça. Por meio da violência e do poder, as práticas derivavam de decisões tomadas e experimentadas longe dos olhos públicos, “[...] nas zonas de sombra e silêncio das instituições médicas e prisionais” (GRUNER, 2009, p. 111). Ao falar sobre sua estada no hospício, o autor, por meio do protagonista, testemunha algo mais do que simplesmente viveu, ele depõe sobre o funcionamento do hospício, sobre como os médicos lidavam com os episódios de loucura ou a demanda de outros tratamentos exigidos pelos internos na Praia Vermelha. Durante um exame, Vicente Mascarenhas observa o médico que lhe atendia e assevera:

Faltava-lhe a capacidade de meditação demorada, da paciência em examinar durante muito tempo o pró e contra de uma questão; não havia nele a necessidade da reflexão sua, de repensar o pensamento dos outros até admitir como sua a evidência, tida por outro como tal. Essa falta de método, junto a minha condição de desgraçado, davam-se o temor de que ele quisesse experimentar em mim um processo novo de curar alcoolismo em que se empregasse uma operação melindrosa e perigosa. (BARRETO – CV, 2010, p. 245-246)

Os companheiros de confinamento de Mascarenhas também sofriam com a incapacidade dos médicos de realizarem um diagnóstico pontual, conduzido por uma meditação demorada, avaliando prós e contras de cada um dos casos clínicos. Sem se aterem às especificidades dos pacientes, tomavam como evidências o que “outros” apresentavam acerca de um potencial problema do paciente. Não “repen-savam esses pensamentos” prontos e sem nenhum embasamento científico específico para cada paciente.

Mesmo submetidos à tão precária demanda médica, alguns internos vangloriavam-se por suportar aquele tipo de temor. A última frase do manuscrito da edição da Biblioteca Carioca de *O cemitério dos vivos* (1993), referente à personagem José Alves, um dos internos do hospício com quem Vicente Mascarenhas travou diálogo, endossa que, mesmo estando sob os incoerentes ditames da lei ou da medicina, muitos ainda tinham força e bravura para suportar tanto sofrimento. Lima Barreto foi um desses resistentes. Pode-se dizer, também, que o fechamento da referida edição representa “a força” e “a bravura” de uma obra que trouxe a lume, não um único testemunho, mas as (in)vivências de uma população manicomial. A amplitude de seu olhar – que parte do individual para o coletivo – dá força à obra, transformando-a em uma metáfora amarga da realidade asilar. Essa assertiva provoca inquietações: Por que Lima Barreto quis registrar em um diário, e também em via ficcional, a experiência no hospício? “Por um desejo de solidariedade, por ingênua utopia no papel transformador da arte, por mero narcisismo beletrista?” (SALGUEIRO, 2012, p. 286).

De acordo com Clóvis Gruner, em “O espetáculo do horror: memória da loucura, testemunhos da clausura em *Diário do Hospício* e *O cemitério dos vivos*”, não foi por solidariedade. Para esse estudioso, “Ao mesmo tempo memória e (auto)biografia, *O cemitério dos vivos* é também uma tentativa de construir, pela escrita ficcional, um *testemunho*

acerca da violência manicomial de que o escritor foi vítima e sobrevivente” (GRUNER, 2009, p. 121). Interessante notar que Gruner concebe *O cemitério dos vivos*, unicamente, pela perspectiva individual do autor carioca, ao enfatizar ser a obra, simultaneamente, uma tríade orquestrada entre memória, autobiografia e biografia. É evidente tratar-se de um de um testemunho relativo à violência sofrida por Lima Barreto, à que sobreviveu. Mas ele não se restringiu a falar apenas de si, de suas memórias e de sua biografia. Seu testemunho revelou uma valoração coletiva, pois tudo em sua narrativa é imediatamente coletivo. Isso pelo fato de a problemática dos internos, em geral, estar refletida na maneira como o autor rerepresentou o individual.

Quanto à referência de Wilberth Salgueiro sobre “a ingênua utopia no papel transformador da arte”, quem conhece o legado barretiano consegue projetar o quão não-utópico ele foi. Ao contrário dos floreios a que a literatura, inspirada em moldes europeus, se propôs àquela época, o escritor carioca primava em efetivar em seu fazer literário uma função militante. Em *Impressões de Leitura* (1961, p. 72-73), Lima Barreto explica que o termo militante, empregado pela primeira vez por Eça de Queiroz nas *Prosas Bárbaras*, quando comparou o espírito da literatura francesa com o da portuguesa, será usado e abusado, por ele, para referir-se a obras literárias. E afirma: “Eu chamo e tenho chamado de militantes, às obras de arte que têm como escopo [...] revelar umas almas às outras, de restabelecer entre elas uma ligação necessária ao mútuo entendimento dos homens”.

A obra barretiana revela almas, umas às outras. Dessa forma, ao denunciar as ingerências dos governantes em relação ao social, estabelece um elo imprescindível para o efetivo entrelaçamento dialógico polifônico entre os homens, capaz de tirar da inércia os interlocutores mais desavisados. Não retratou, por esse motivo, em *O cemitério dos vivos*, apenas as vicissitudes de uma personagem no hospício – reproduzindo as experiências de sua internação. Além disso, elaborou categóricas reflexões que expuseram a aviltante atmosfera que sufocava os que, voluntária ou involuntariamente, necessitavam de um tratamento no hospício, no processo de implantação do sistema republicano em nosso país, independentemente de serem ou não loucos. Por meio “[...] desse método contundente, [...] forçava-os [os homens] assim a uma tomada de posição e uma reação voluntária” (SEVCENKO, 1989, p. 162). Nesse sentido, a obra de Lima Barreto

ganha também esse aspecto de denúncia, testemunho e divulgação de um problema grave – e atual – em nossa sociedade.

A temática da loucura, um dos discursos de Lima Barreto, já tinha sido abordada em algumas de suas crônicas e em seu romance mais conhecido: *Triste fim de Policarpo Quaresma*. O escritor narra o itinerário de Policarpo Quaresma rumo aos seus sonhos patrióticos, esboçando comportamentos inadaptados à realidade que o circundava. Há, contudo, apesar da coincidente temática, uma diferença significativa de *Triste fim de Policarpo Quaresma* em relação a *O cemitério dos vivos*. No romance que traz a trajetória de Policarpo Quaresma rumo à “pátria idolatrada”, o narrador em terceira pessoa fala, predominantemente, dessa personagem vista “de fora” dos muros e das celas do manicômio, informando ao interlocutor a rotina do protagonista: “E era assim todos os dias, há quase trinta anos. Vivendo em casa própria [...] podia levar um trem de vida [...] gozando, por parte da vizinhança, da consideração e respeito de homem abastado” (BARRETO, 1997, p. 9-10). No romance inacabado, Vicente Mascarenhas narra “de dentro” o que viveu enquanto paciente do Hospital Nacional de Alienados. “De dentro”, descreve a paisagem do entorno do hospício – palco de onde o enredo foi projetado: “Via-se o jardim, a rua, os bondes, o mar e as montanhas de Niterói e Teresópolis” (BARRETO – CV, 2010, p. 215).

Aos desavisados, imaginar o local assemelha-se a aceitar um convite: qual interlocutor, imediatamente após a leitura do trecho, não projetaria o paisagismo que aproxima, tão nobremente, a natureza ao endereço do prédio público? Além das molduras naturais, a grandiosidade arquitetônica do lugar⁴, inspirada na Maison Nationale de Charenton, poderia supor tratar-se de um palácio, de um lugar de nobreza, tamanha a impressão que causava. Além disso, a rua e os bondes denunciavam que próximo dali havia vida, pessoas movimentando-se e relacionando-se da forma mais social e óbvia que se supunha. Instala-se, contudo, um paradoxo: o espaço rodeado pela

4. O Hospício Nacional de Alienados teve sua planta projetada pelo tenente-coronel português Domingos Monteiro, inspirada na Maison Nationale de Charenton, casa-mãe da psiquiatria francesa. De acordo com as pesquisas de Augusto Massi e Murilo Marcondes de Moura, o local sofreu algumas modificações, dentre elas, o pórtico neoclássico desenhado por Guillobel (BARRETO, 2010, p. 214).

atmosfera pulsante tinha como objetivo único o alojamento de segregados sociais de diversificadas sortes. Dali, “Esperavam tranquilamente a Morte” (BARRETO – CV, 2010, p. 212), tamanha era a desesperança dos pacientes, fruto do despreparo e da ineficiência das práticas adotadas, àquela época, para possíveis tratamentos psiquiátricos, como a loucura – conforme a ótica do autor. A experiência de Vicente Mascarenhas, oportunizada pela internação, endossa a narrativa que pretende, justamente, dar uma interpretação à instituição asilar e ao tratamento da loucura durante o processo de modernização do Brasil, na brutalidade republicana, – pois “O escritor, em suma, fez a mais contundente crítica às instituições ocas com que travestia o regime de autoritarismo, conluios secretos, brutalidades e segregação social e étnica, conhecido como a Primeira República” (SEVCENKO, 1997, p. 320).

Diferentemente do narrador de *Triste fim de Policarpo Quaresma*, entre o narrador de *O cemitério dos vivos* e os episódios, não há afastamentos. Ao contrário, as abordagens o aproximam do objeto, capacitando-o a tecer considerações críticas que lhe permitem atualizar a situação dos loucos e dos desviantes sociais no hospício: “Nas imediações dessa cidade, um lugar apropriado de domínio público era reservado aos indigentes que sentiam morrer” (BARRETO – CV, 2010, p. 212). Pode-se constatar que Lima Barreto utilizou sua memória como matéria-prima para a empreitada ficcional, provocando, com discurso combativo, uma escrita capaz de tirar do esquecimento fatos que poderiam ter sido apagados pelas páginas da história oficial. Assim, “É neste lugar outro da memória que os rastros e experiências apagados pela história darão, enfim, seu testemunho” (GRUNER, 2009, p. 127). Um testemunho que em Lima Barreto se abre à coletividade, à origem de uma trajetória, ou melhor, de muitas.

O início do suplício vivido por Mascarenhas pela clausura torna-se, assim, o ponto em que é movimentada a memória de Lima Barreto, rompendo o silêncio que a história oficial, muitas vezes, insiste em preservar. Nessa hipótese de interpretação, o livro se justifica como testemunho, uma vez que em *O cemitério dos vivos* a matéria narrativa do diário ganha vida; o discurso literário passa a ser voz que depõe contra a opressão e a violência vivida pelos internos no Hospital Nacional de Alienados. A ficção barretiana, nesse aspecto, ao explicitar a barbárie, impossibilita o enraizamento do esquecimento e o brotar da indiferença, ambos sempre a serviço do poder – em

detrimento dos que são considerados mortos para o sistema opressor. Sobre esse papel da ficção, Clóvis Gruner assevera:

Como se à ficção coubesse um papel fundamental no ato de testemunhar a violência: ao dizer e representar a barbárie, impedir que, do esquecimento, brote a indiferença que autoriza e legitima a insegurança dos mortos e a vitória sempre recorrente do inimigo. (GRUNER, 2009, p. 117-118)

Múltiplas experiências do testemunho da violência são ficcionalizadas por Lima Barreto em *O cemitério dos vivos*, transformando o hospício no espaço de representação dessas denúncias. Num dos episódios, o narrador-personagem observa um dos guardas do manicômio. Apesar de esse causar-lhe boas impressões, Mascarenhas percebe que, para o vigia, os detentos não se diferenciavam uns dos outros. Por isso, o guarda “[...] não sabia distinguir em nenhum deles variantes de instrução e educação; para ele, [...] todos ali eram iguais [...]” (BARRETO – CV, 2010, p. 183). Todos, então, na divisão de tarefas, eram tratados da mesma forma. Eis a denúncia: os funcionários do hospício, fossem quais fossem, não percebiam/queriam saber as/das diferenças existentes entre os detentos, inclusive as de ordem clínica. Com olhar apurado e oposto ao dos funcionários do hospício, Vicente Mascarenhas, instruído e cômico de seus surtos alcoólicos passageiros, não se preocupava em diferenciar-se dos demais detentos. Ao contrário, reconhecia encontrar-se na mesma condição de todos: “[...] tanto mais que eu não era melhor do que outros a que o Destino me nivelara” (BARRETO – CV, 2010, p. 183).

A palavra “Destino”, grafada com a primeira letra maiúscula, permite elencar algumas hipóteses sobre a intenção do escritor: Teria ele consciência de que, determinado pelo “destino”, daria voz àqueles socialmente desvalidos? Ou seria destino o hospício, como herança paterna? Para ele, a diferenciação era “inútil”. Desinteresse ou intenção? Ao colocar-se no mesmo nível dos “outros”, deu à sua condição, não um tormento individualizado, mas coletivo. Anunciava nas cenas da narrativa ficcional ter consciência da situação de que ele e seus “companheiros” compartilhavam no espaço manicomial. Respeitava-os a ponto de conceber como “injúrias” quaisquer tentativas de ações que o diferenciavam dos outros, anunciando, com essa atitude, não mera conformação com a situação apresentada. Antes, que a imposição de regras arbitrárias, a quem se encontra em total Desgraça, é

irrelevante. Razão pela qual Mascarenhas revela: “Esqueci-me da minha instrução, da minha educação, para não demonstrar como uma inútil insubordinação, como que uma injúria aos meus companheiros de Desgraça. Não reclamei; não reclamo e não reclamarei; conto unicamente” (BARRETO – CV, 2010, p. 183-184).

Novamente, Lima Barreto dá destaque para a letra “D”, grafando-a em maiúscula. Os internos do hospício resumiam-se a seres detentores de um “Destino Desgraçado”. Com essa enunciação, o autor carioca ultrapassa a dimensão do literário. Ao utilizar palavra tradutora dos piores infortúnios a que um indivíduo está sujeito – “Desgraça” –, revela a expectativa em relação ao tratamento dispensado aos pacientes do Hospital Nacional de Alienados. Fala não como um doente desejoso por um tipo de remédio ou tratamento que resolva o seu mal, mas como um observador arguto dos acontecimentos protocolares daquela instituição. Quando traz a palavra “Desgraça” com o destaque à letra “D”, torna o grito abafado de opressão um coro de uníssona voz.

Assim, Determinado, Decidido, Despido de amarras que engessam a capacidade estético-literária, descreve o hospício, como uma comunidade de Desvalidos, Desamparados, Desconectados, Desconsiderados socialmente. É solidário: “[...] preciso travar conhecimento com os meus tristes companheiros de isolamento e de segregação social” (BARRETO – CV, 2010, p. 228). Quando apregoa que sua intenção não é reclamar e sim contar – “conto unicamente” – permite a seus interlocutores dar a sua obra o *status* de testemunho de Descalabro. Ao mesmo tempo em que dá vida a sua memória, os registros em sua obra também grafada com “D” – *Diário do hospício* –, constroem, via escrita ficcional, uma espécie de tratado sobre a violência manicomial de que foi vítima e sobrevivente. Toda essa conjuntura permite a aproximação da literatura barretiana à expressão “literatura de testemunho” ou “literatura de teor testemunhal”, conforme propõe Márcio Seligmann-Silva (2003).

Referências

- BARBOSA, F. A. *A vida de Lima Barreto: 1881-1922*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- BARRETO, L. *Diário do hospício; O cemitério dos vivos*. Org. Augusto Massi e Murilo Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- BARRETO, L. *Impressões de Leitura*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1971.
- BARROS, A. A. *O cemitério dos vivos: a experiência manicomial de Lima Barreto*. 2016. 170f. – Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em História, Fortaleza (CE), 2016.
- ENGEL, M. G. A loucura, o hospício e a psiquiatria em Lima Barreto: críticas e cumplicidades. In: CHALHOUB, Sidney et al. (Org.). *Artes e ofícios de curar no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003, p. 57-98.
- FELMAN, S. Educação e crise ou as vicissitudes do ensinar. In: NESTROVSKI, Arthur & SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000, p. 13-71.
- KEHL, M. R. O sexo, a morte, a mãe e o mal. In: NESTROVSKI, Arthur & SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000, p. 137-148.
- GINZBURG, J. O narrador na literatura brasileira contemporânea. *Tintas*. (2012) Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, Milano, n. 2, p. 199-221. Disponível em: <http://goo.gl/DirBUP>. Acesso em: 20 nov. 2021.
- GRUNER, C. O espetáculo do horror: Memória da Loucura, Testemunhos da clausura em ‘Diário do Hospício’ e ‘O cemitério dos vivos’. In: *Nas tramas da ficção: história, literatura e leitura*. Clóvis Gruner, Cláudio DeNipoti (orgs.). São Paulo: Ateliê Editorial, 2008, p. 105-127.
- GRUNER, C. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. *Revista Conexão Letras*. Porto Alegre, v. 3, p. 60-66, 2008. Semestral. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/conexaolettras/article/view/55604>. Acesso em: 29 out. 2021.
- SALGUEIRO, W. O que é literatura de testemunho (e considerações em torno de Graciliano Ramos, Alex Polari e André Du Rap). *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 31, jul./dez. 2012, p. 284-303.
- SELIGMANN-SILVA, M. O local do testemunho. *Revista Tempo e Argumento* (UFES). Florianópolis, v. 2, n. 1, p. 3 – 20, jan. / jun. 2010.

Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/viewFile/1894/1532>>. Acesso em: 02 ago. 2021.

SELIGMANN-SILVA, M. Apresentação da questão: A literatura do trauma. In: SELIGMANN-SILVA, M. (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora Unicamp, 2013, p. 45-58.

SEVCENKO, N. Lima Barreto, a consciência sob assédio. In: BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Edição Crítica. Antonio Houaiss e Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo (Coords.). Madri, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José de Costa Rica, Santiago de Chile: ALLCA XX/Scipione Cultural, Coleção Archivos, 1997, p. 318-350.

SEVCENKO, N. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

O testemunho poético no limiar da lírica moderna

Marcelo Ferraz de Paula¹

O século XX corresponde, sobretudo no pós-Segunda Guerra, ao momento de difusão, reconhecimento crítico e teorização mais sistemática sobre obras testemunhais, despertando também o interesse por produções anteriores a este período, relidas a partir dos parâmetros formulados pelos novos tempos. Em seu ensaio “Educação e crise ou as vicissitudes do ensinar”, Shoshana Felman (2020, p. 18) retoma uma afirmação de Elie Wiesel para sublinhar tal vínculo:

o testemunho se tornou uma modalidade crucial de nossa relação com os acontecimentos de nosso tempo – com o trauma da história contemporânea: a Segunda Guerra Mundial, o Holocausto, a bomba nuclear e outras atrocidades da guerra. [...] Já foi sugerido que o testemunho é o modo literário – ou discursivo – por excelência de nosso tempo e que nossa era pode ser definida precisamente como a era do testemunho. “Se os gregos inventaram a tragédia, os romanos a epístola e a renascença o soneto”, escreve Elie Wiesel, “nossa geração inventou uma nova literatura, aquela do testemunho”.

Embora a centralidade do testemunho no debate cultural se solidifique somente na segunda metade do século, sua relevância é facilmente constada desde a proliferação de relatos em torno da Primeira Grande Guerra – marco inicial do breve século XX, conforme a conhecida tese de Eric Hobsbawn (2010) – de modo que a Era dos Extremos, marcada por uma cadeia quase contínua de catástrofes, seria também, na formulação de Wiesel, uma Era do Testemunho². Nela o testemunho assumiria relevância política, midiática, educacional e ética de primeira ordem.

1. Professor do Departamento de Estudos Literários (UFG) e membro do quadro permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística (UFG). Pesquisador do CNPQ: bolsista produtividade em pesquisa nível 2. Autor de *Poesia e diálogos numa ilha chamada Brasil* (EdUnila, 2018) e organizador de *Ética, Estética e Políticas dos Testemunho* (Nankin, 2017). Contato: marcelo2867@gmail.com.
2. A expressão de Wiesel ecoa no título do livro seminal de Annette Wiewiorka (2013), *L'ère du Témoin*.

Movimento oposto ocorre com a poesia moderna. São muitas as hipóteses sobre as razões, sentidos e consequências do insulamento da lírica na modernidade, mas não parece haver muito dissenso em relação ao fato de que a lírica, de modo geral, perde público leitor e participação efetiva no debate público ao longo do último século. Sua deliberada oposição ao gosto burguês e resistência a se adaptar aos novos padrões hegemônicos da indústria cultural seriam apenas alguns dos fatores por trás deste complexo fenômeno. Sem dúvida a coincidência entre o momento de expansão do testemunho e a especialização estética cada vez mais intensa da linguagem poética precisa ser levada em conta em nossa reflexão, na medida em que o encontro entre essas formas de expressão tensionam os lugares tradicionais que ocupam na cultura moderna.

A monumental obra *Estrutura da Lírica Moderna*, publicada originalmente em 1956 por Hugo Friedrich, continua sendo um livro incontornável para se pensar o processo de inflexão da poesia lírica na modernidade. Embora alguns de seus postulados mais categóricos tenham sido amplamente questionados e refutados ao longo das últimas décadas, e seu prestígio em cursos universitários ou na bibliografia de processos seletivos à pós-graduação brasileira venham decaindo a olhos vistos, a tese do crítico alemão permanece bastante influente. E não me refiro apenas ao esforço ainda necessário de enfrentá-la em suas ideias mais duvidosas, mas às hipóteses fundadas pelo livro que se difundiram em nosso meio como obviedades difíceis de questionar. Se conforme Alfonso Berardinelli (2007), não sem uma boa dose de ironia, a obra de Friedrich hoje mantém sua relevância basicamente como um minucioso panorama da arte pela arte francófila, é preciso reconhecer que sua teoria sobre a lírica moderna consagrou um vocabulário crítico que ainda está intimamente ligado ao conjunto de atributos que costumam ser evocados para caracterizar essa produção, mesmo em pesquisas que tentam se afastar da parcialidade de sua visão.

Friedrich, como se sabe, desenvolve uma longa descrição daquilo que elege como a espinha dorsal da poesia moderna, centrada na lírica francesa da segunda metade do século XIX, da qual, segundo ele, a poesia do século XX seria tributária, e cujos primórdios são identificados pelo crítico no pré-romantismo francês e alemão, em nomes como Rosseau e Novalis. Mas sua trindade da lírica moderna é ancorada nos nomes de Charles Baudelaire, Artur Rimbaud e Stefan

Mallarmé e as categorias que propõe para examinar essa produção são marcadas pela negatividade. Dissolução, despersonalização, metalinguagem, obscuridade intencional e esteticismo são alguns dos traços que Friedrich identifica como constitutivos dessa poesia. Segundo ele:

A lírica europeia do século XX não é de fácil acesso. Fala de maneira enigmática e obscura. [...] Sua obscuridade o fascina, na mesma medida em que o desconcerta. Esta junção de incompreensibilidade e de fascinação pode ser chamada dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que a serenidade. (FRIEDRICH, 1978, p. 15)

Segundo a teoria de Friedrich, a lírica moderna se afasta dos temas abertamente sociais, num movimento de desrealização: ela é socialmente indiferente, apolítica ou mesmo misantropa. Num mundo desencantado pela técnica e a ciência, a lírica encarnaria a tarefa de resgatar a linguagem encantatória do mito; alheia à reificação dominante, buscaria sua autonomia constituindo-se como um código para iniciados, pautada mais nas sutilezas de sua forma, no ritmo encantatório que atua em camadas pré-rationais, do que na comunicação explícita com o seu tempo histórico. Tal lírica “quer ser uma criação autossuficiente, pluriforme na significação, consistindo em um entrelaçamento de tensões de forças absolutas” (FRIEDRICH, 1978, p. 16).

Como pensar a modernidade de poemas de forte carga testemunhal se seguirmos o enquadramento definido por Friedrich? Em outros termos: como as teorias sobre a lírica moderna, com a de Friedrich sendo provavelmente a mais alentada, contribuem para (não) situar o testemunho da poesia no conjunto das manifestações poéticas caras à modernidade? A resposta mais imediata parece apontar para a falta de lugar da vertente testemunhal entre as principais linhas de força da lírica moderna. Mas como poderia o testemunho ser aspecto secundário numa produção poética que se formou simultaneamente a processos revolucionários violentos, guerras, genocídios, e que foi, em parte considerável, escrita por exilados, refugiados, perseguidos políticos, soldados e militantes?

Se tomarmos como parâmetro da relação entre poesia e testemunho a literalidade, o compromisso ético-político com a situação representada, a fidelidade histórica e autobiográfica com a matéria abordada e a flexibilização do caráter estético em prol da função ética do texto, obviamente veremos nessa poesia o exato oposto do esquema interpretativo proposto por Friedrich. Isso ajudaria a entender o

caráter marginal dessa poesia ao longo do século XX, relegada tantas vezes à subliteratura ou ao documento histórico bruto.

Uma percepção bem diferente teríamos se tomássemos como exemplo de poesia e testemunho a vertente poética que articula a matéria testemunhal a uma negatividade profunda, identificada na voz de grandes poetas modernos, como Paul Celan. Nesta mirada, nosso objeto de estudo não seria totalmente inconciliável com a perspectiva teórica de Friedrich, ao contrário, seria possível estabelecer uma complexa e inusitada convergência entre sua visão de lírica moderna e a poesia afim ao testemunho.

Ao enfrentar o trauma histórico, o poema penetraria no obscuro e metafórico, rompendo com a “língua da tribo”, em postura cara ao poetar moderno mais celebrado. Essa mesma poesia mergulha com frequência numa drástica despersonalização, seja pela emergência de uma voz coletiva que dilui a subjetividade, ou nas fissuras traumáticas que impedem uma visão coesa da própria identidade, de modo a bloquear ou transbordar o vínculo biográfico e a verbalização da experiência vivida. A confluência permite constatar o parentesco evidente de poéticas agudamente testemunhais, como a de Paul Celan, Guillaume Apollinaire e, sob certo aspecto, Bertolt Brecht, entre muitos outros, com a linhagem desenganada de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé. Friedrich, nesse sentido, daria contribuições pertinentes para se pensar essa dimensão vanguardista do testemunho.

Mas nesta altura entramos em outro problema do pensamento de Friedrich, o qual assinala sua dificuldade em compreender, ou sequer reconhecer, a dimensão testemunhal da lírica moderna. Embora identifique um conjunto de categorias negativas realmente úteis para se ler uma parte considerável do repertório que examina, o autor compromete o seu vigor ao reduzi-las a uma espécie de convenção dócil ou conjunto de cacoetes formais. Novamente dialogando com a crítica de Berardinelli (2007, p. 22), concordo que:

Conduzindo pela mão o leitor pelos labirintos da lírica moderna, Friedrich o ajuda a familiarizar-se com tudo o que é arbitrário, impenetrável, dissonante e desconcertante. A obscuridade se torna aceitável. A violação das regras tradicionais do poetar é apresentada como violação sistemática. Ou seja, ordena-se num sistema diverso, conquanto alternativo. A violação da norma constitui uma nova norma. A recusa da tradição funda uma nova tradição.

Ao colocar no mesmo balaio rupturas estéticas audazes – como as empreendidas por Baudelaire e Rimbaud – com a banalização esteticizante empreendida por epígonos, Friedrich explica rasuras formais radicais, advindas de uma trágica percepção dos limites da linguagem num mundo em decadência, como se, em última instância, fossem caprichos de autores fascinados pelo mistério. Sua análise não consegue diferenciar com clareza o impacto causado por uma imagem fragmentada ou fantasmagórica com o deleite intelectual diante de um quebra-cabeças formal devoto ao pedantismo. Enfim, Friedrich preconiza “a redução formalista e esteticizante de uma leitura que simplesmente aceita e registra como ‘inovadora’ e ‘audácia’ formal o choque que a maior parte dos poetas modernos transmite ao leitor” (BERARDINELLI, 2007, p. 38). Ao resgatar uma citação de Erich Auerbach, Alfonso Berardinelli, com outro propósito, se acerca do ponto a que pretendo chegar: “Quem é possuído pelo horror não fala de *frisson nouveau*, não grita bravo nem se regozija com a originalidade do poeta” (AUERBACH, 1951 apud BERARDINELLI, 2007, p. 39).

Nesse sentido, a despersonalização, que em Friedrich apresenta uma dimensão eufórica – a liberdade de ser outros, como potencialidade criativa –, no testemunho será a expressão de uma crise, ou de uma falência, da subjetividade abalada pelo trauma, quase sempre sem nenhuma contrapartida libertadora. O mesmo ocorre com a obscuridade: se em poetas como Mallarmé ela emerge como uma estratégia programática de elevação estética, a abrir camadas de significação cada vez mais sofisticadas e enigmáticas, em poetas testemunhais a aridez da expressão não visa atingir qualquer prazer intelectual, ao contrário, remetem à condição de bloqueio, de aporia.

Isto nos coloca diante de uma premissa crítica primordial quando se aborda o testemunho latente na lírica moderna. Mais do que uma incompatibilidade da poesia de testemunho com as categorias negativas da lírica moderna – que, acredito, são superáveis tanto pela diversidade da produção quanto pela elasticidade própria dessas categorias – o principal problema da concepção crítica de Hugo Friedrich é ler a obscuridade, a aridez e mesmo o ensimesmamento, em última instância, como convenção estética, e não como necessidade expressiva que emerge de uma pressão histórica específica. Ou como escreve Alfredo Bosi (2010, p. 143): “Essas formas estranhas pelas quais o poético sobrevive em um meio hostil ou surdo, não constituem o ser

da poesia, mas apenas o seu modo historicamente possível de existir no interior do processo capitalista”.

Portanto, tal pressão advém tanto do isolamento da poesia dentro do mercado dos bens simbólicos, no interior de uma sociedade reificada, como também de sua precária existência em meio aos escombros das catástrofes do século. Duplamente sobrevivente, duplamente testemunha dessa ruína de que faz parte.

Parece-me oportuno desenvolver um pouco mais essas ideias a partir da leitura de um poema de Pablo Neruda (2007, p. 67-72).

Explico algumas coisas

Perguntareis: e onde estão os lilases?
E a metafísica coberta de papoulas?
E a chuva que continuamente golpeava
suas palavras penetrando-as
de buracos e pássaros?

Vou contar tudo o que passou comigo.

Eu vivia num bairro
de Madrid, com os sinos,
com relógios, com árvores.

Via-se desde lá
o rosto seco de Castela
como um oceano de couro.

Minha casa era chamada
a casa das flores, porque por todas parte
estalavam gerânios: era
uma bela casa
com cachorros e crianças.

Lembras, Raul?
Lembras, Rafael?
Federico, te lembras
debaixo da terra,
tu lembras da minha casa com balcões e onde
a luz de Junho afogava a flor na tua boca?
Irmão, irmão!

Tudo
 eram grandes vozes, sal das mercadorias,
 aglomerações de pão palpitante,
 mercados do meu bairro de Argüelles com sua estátua,
 como um tinteiro pálido entre as merluzas:
 o azeite chegava as colheres,
 um profundo bater
 de pés e mãos enchia as avenidas,
 metros, litros, essência
 aguda de vida,
 pescados nas suas pilhas,
 textura de tetos com sol frio no qual
 a flecha se fatiga,
 o delirante marfim fino das batatas,
 tomates repetidos até o mar.

E numa manhã tudo estava ardendo,
 e numa manhã fogueiras
 saiam da terra
 devorando seres,
 e desde esse momento o fogo,
 pólvora desde esse momento,
 e desde esse momento sangue.

Bandidos com aviões e com mouros,
 bandidos com anéis e com duquesas,
 bandidos com frades negros bendizendo
 vinham pelo céu a matar meninos,
 e pela rua o sangue dos meninos
 corria simples, como sangue de meninos.

Chacais que o próprio chacal rechaçaria,
 pedras que o cardo seco morderia cuspendo,
 e víboras que as víboras odiariam!

Na frente de vocês eu vi o sangue
 da Espanha levantar-se
 para afogá-los numa única onda
 de forte orgulho e facas!

Generais
 traidores:
 olhai a minha casa morta,
 olhai a Espanha rota:
 mas de cada casa morta sai metal ardendo

em vez de flores,
 mas de cada canto da Espanha
 sai Espanha,
 mas de cada criança morta sai um fuzil com olhos,
 mas para cada crime nascem balas
 que acharão neles um dia o sítio
 do coração.

Perguntareis: por que sua poesia
 não nos fala do solo e das folhas,
 dos grandes vulcões do seu país natal?
 Vinde ver o sangue correr nas ruas,
 vinde ver
 o sangue pelas ruas,
 vinde ver o sangue
 pelas ruas!

Os versos de “Explico algumas coisas” integram o libelo antifascista nerudiano “España en el corazón”, produzido durante o período em que o poeta chileno foi testemunha ocular da Guerra Civil Espanhola. Em sua abordagem do impacto da guerra, o poema alterna entre a revolta aberta, com anseio de denúncia e participação, e uma postura melancólica e terna, especialmente no momento em que se dirige, com a intimidade do uso do primeiro nome, aos amigos-poetas perseguidos durante a guerra: Raul [Silva Castro], Rafael [Alberti] e Federico [García Lorca], este último muito próximo de Neruda e executado pelas tropas franquistas.

O livro em que os poemas sobre a guerra em Espanha foram posteriormente incorporados – *Tercera Residencia* (1947) – marca a guinada participante da lírica nerudiana. Não falta nele o tom conclamatório e profético presente nas anáforas que enaltecem a resistência, e que constituiriam uma marca do vate em sua fase mais engajada: “mas de cada criança morta sai um fuzil com olhos,/ mas para cada crime nascem balas/ que acharão neles um dia o sítio/ do coração.”. Entretanto, o que mais gostaria de explorar no poema é como ele se formula enquanto resposta a uma pergunta hipotética, antevendo tanto a surpresa dos seus leitores habituais, que seriam confrontados com a guinada militante do autor, quanto a esperada repulsa de seus críticos. As “coisas explicadas” têm a ver com a questão que abre o poema: “onde estão os lilases?/ E a metafísica coberta de papoulas?/ E a chuva que continuamente golpeava/ suas palavras penetrando-as/ de buracos e pássaros?”.

Pablo Neruda já se tornara um poeta bastante popular na década de 1920, sobretudo pelo seu arrebatado *Vinte Poemas de Amor e uma Canção Desesperada* (1924), mas é a partir de 1930 que consolida o seu prestígio entre a crítica mais exigente, com a publicação do vanguardista, enigmático e engenhosamente surrealista *Residencia en la tierra*, livro potente que converge inequivocamente para o ideal de lírica moderna estudado por Friedrich. É com essa dicção hermética, sugestiva, etérea e despersonalizada que Neruda rompe a partir do seu testemunho da guerra. A razão dessa guinada tão drástica é sintetizada na última estrofe, quando a resposta abandona a descrição encadeada do horror da guerra, trilhada no restante do texto, e convoca o leitor a ser co-testemunha da violência que dilacerava a Espanha:

Perguntareis: por que sua poesia
 não nos fala do solo e das folhas,
 dos grandes vulcões do seu país natal?
 Vinde ver o sangue correr nas ruas,
 vinde ver
 o sangue pelas ruas,
 vinde ver o sangue
 pelas ruas!

Como se as imagens anteriores de derrisão não fossem suficientes para convencer o seu perplexo leitor das mudanças em sua poética, o poeta afirma que apenas *viendo* o horror seria possível constatar a urgência daquela guinada. O imperativo “vinde ver o sangue pelas ruas”, com sua repetição que emula a constância do massacre e a quebra dos versos ressaltando visualmente a mutilação dos corpos e o escorrer do sangue, funciona como prova de um crime, como se bradasse “eu vi, e apenas se você visse entenderia”. Assim, o testemunho da guerra seria a explicação cabal para o abandono de um poeatar e a emergência de outro, que rompe com a desrealização da voz lírica e se rearticula ao evento histórico como forma ativa de resistência e registro sensível da barbárie.

Pablo Neruda, que tinha em Baudelaire e nos demais “poetas malditos” franceses as principais referências em sua formação literária,³ entende que a demanda testemunhal imposta aos intelectuais

3. Cf. “Entre livros, florestas e desejos: a formação literária do jovem Neruda” (PAULA, 2016).

de sua geração é incompatível com esse ideal de “lírica pura”, estabelecendo uma ruptura com seus poetas formadores que seria, ao longo da década seguinte, retomada de forma ainda mais agressiva no visceral “Os poetas celestes”, de *Canto General* (1950), que corrobora, em sua obra, a distinção muito tácita entre uma lírica engajada e testemunhal (que ele cultivaria com afinco mais ou menos entre 1937 e 1954) e a produção hermética, vanguardista, “alienada”, que construiu numa etapa de sua carreira.

Pablo Neruda exhibe com eloquência a diferença entre a tradição lírica moderna dominante e a sua própria poética, que lhe faz oposição incorporando o compromisso político e a dimensão testemunhal explícita. Porém, a indagação inicial permanece: qual seria a modernidade também dessa resposta testemunhal ao caráter autotélico de certa tradição poética moderna?

Em seu fundamental *A Verdade da Poesia*, Michael Hamburguer (2007) sinaliza uma de suas principais divergências em relação à obra de Hugo Friedrich:

Hugo Friedrich põe toda a ênfase no que ele chama de “destruição da realidade” na poesia moderna, começando com Baudelaire e sua “despersonalização da poesia, pelo menos na medida em que a palavra lírica não procede mais da unidade da poesia com o seu eu empírico”. [...] É a parcialidade do ponto de vista de Friedrich sobre o que constitui a poesia moderna que lhe permite fazer generalizações como a que segue: “Chamar uma coisa por seu nome significa estragar três quartos do prazer que se tem num poema”. (HAMBURGUER, 2007, p. 44-45)

Com muita razão, Hamburguer questiona o contrassenso de Friedrich ao propor um estudo totalizante da lírica europeia moderna elegendo para tanto um repertório poético muito delimitado: o da poesia “pura”, “absoluta” ou hermética, com exemplos coletados majoritariamente da lírica francesa e de seus principais entusiastas na Alemanha, Espanha e Inglaterra. Tal crítica ao corpus escolhido pelo teórico é desenvolvida de modo ainda mais incisivo nas reflexões do crítico italiano Alfonso Berardinelli. Em *Da Poesia à Prosa*, ele argumenta:

Ocorre que a questão da poesia moderna e de sua linguagem específica não se contrapõe nem é desvinculada dos problemas culturais da época [...]. Aquilo que, para Friedrich, é uma espécie de

essência estrutural da poesia contemporânea, representa apenas um de seus momentos, e não o mais duradouro; talvez, acima de tudo, o sonho de uma devastadora pureza rapidamente estilizado. (BERARDINELLI, 2007, p. 31)

Re-situar a ambição da obra de Friedrich, de uma estrutura totalizante da lírica moderna para uma mirada cuidadosa, mas extremamente parcial, sobre uma de suas tendências centrais, parece ser uma postura necessária para que as suas contribuições não sejam completamente descartadas. Em seu estudo, Berardinelli elege Baudelaire, Rimbaud e Walt Whitman como os poetas paradigmáticos de nossa era, substituindo Mallarmé justamente para atenuar o caráter enviesado e mais ou menos homogêneo do paideuma friedrichiano, conferindo maior nitidez à pluralidade de vozes da modernidade, a qual não deixa de contar também com uma poesia mais retórica, discursiva, democrática e participante. Este passo é fundamental para tomarmos a lírica testemunhal não como resíduo, desvio ou margem da poesia moderna, mas como uma de suas manifestações decisivas. Se o pensamento de Friedrich exclui poemas de caráter mais abertamente testemunhais de sua teoria – pelo impacto que causariam em sua ambição de explicação totalizante da modernidade poética – ao mesmo tempo em que reduz à convenção e jogos de linguagem o testemunho que subjaz a alguns poetas que participam de seu rol de autores emblemáticos, é imprescindível revitalizarmos as categorias negativas que sua teoria aponta, tencionando-as com o acervo de produções que priorizo neste estudo.

Vem a calhar trazermos a visão de um intérprete relativamente externo, geográfica e culturalmente, aos imbrólios críticos em torno da lírica moderna ocidental. O poeta polonês Czesław Miłosz, em seu ciclo de palestras na Universidade de Harvard, em 1981, publicadas posteriormente com o sugestivo título de *O Testemunho da Poesia*, traz um olhar acurado, e de certa forma perplexo, sobre as fantasmagorias e sussurros que atravessam a lírica moderna europeia. No texto de “Introdução” ao livro, Marcelo Paiva de Souza (2012, p. 7), que também é tradutor da obra, chama atenção para o modo como Miłosz “invoca a especificidade de sua Europa – o leste europeu e a Polônia, em especial – a fim de proceder a um questionamento da trajetória da poesia moderna”.

Milosz trata de sublinhar em sua conferência o assombro em relação ao modo como a poesia e sua crítica se desenvolveram no ocidente, numa dinâmica cultural em que “um sem número de livros doutos” sobre a poesia encontram mais leitores do que a própria poesia. O autor também examina com agudeza o modo como o horror histórico que atravessa o século foi, nessa produção, deixando de ativar o seu caráter de choque e compreensão, para ser experienciado como cacoete estético ou como pura obscuridade. Segundo ele, “uma coisa é viver em um limbo de dúvidas e abatimento, outra é gostar disso” (MILOSZ, 2012, p. 51).

Nesse sentido, ele afirma que na Europa ocidental o poeta “tem sido um estranho, um indivíduo *associal*, na melhor das hipóteses o membro de uma subcultura. Surgiu dessa maneira *um abismo entre o poeta e a grande família humana*” (p. 60, grifos do autor). Tais comentários são tecidos numa cuidadosa comparação com a situação da poesia na Polônia, país no qual as obras poéticas frequentemente atingiam grandes tiragens e participação efetiva no debate público, justamente em um país assolado com peculiar ferocidade pelos mais extremos infortúnios do século. Diante da violência mais atroz, a poesia ali “torna-se um artigo de primeira necessidade, assim como o pão” (p. 64), o que não significa por suposto que ela fosse a expressão consoladora dessas mazelas, ao contrário, “a poesia não estava e ainda não está preparada para compreender a enormidade dos crimes cometidos neste século” (p. 67). Porém, é nessa zona de reconhecimento do inaudito mas de enfrentamento ativo do indizível que ela fixaria uma imagem de sua época, com sua aporias e esperanças.

Para finalizar, desse breve percurso em torno das teorias sobre a lírica moderna podemos extrair duas conclusões complementares:

1) A vertente testemunhal da lírica moderna é, em grande medida, marginal em relação à compreensão hegemônica dessa lírica e traz problemas para essa interpretação, especialmente no que se refere ao ideal de autonomia estética e à ruptura radical com a linguagem da “grande família humana” – em parte por isso, é amiúde excluída do cânone da modernidade, vista como produção menor, voluntarista e “datada”;

2) Embora subverta algumas das categorias críticas negativas consagradas no exame da lírica moderna, o testemunho da poesia não seria totalmente alheio a elas. Isso se mostra no exame de dois conceitos centrais: o de despersonalização e o de metalinguagem. Se na

teoria de Friedrich esses traços são pensados predominantemente em termos libertários e entusiásticos – mais ou menos como se a negatividade que o teórico identifica fosse revertida em positividade conforme se consolidasse o êxito dessa poesia em superar o mundo “real” pela perfeição da forma atingida – na produção testemunhal tanto a despersonalização quanto a metalinguagem são marcas recorrentes, mas sentidas em chave disfórica. A despersonalização não seria mais a vivência exuberante de outros eus, a maneira de Baudelaire e Rimbaud, mas o testemunho de uma descontinuidade entre o eu do poema e o eu biográfico no âmago de um processo em que essa reconexão é inviabilizada pelo trauma, a culpa e a crise de identidade decorrente do horror vivido. Do mesmo modo, a metalinguagem é comum em poemas testemunhais, mas a reflexão metapoética emerge, obviamente, não como culto da forma ou como aquela “religião laica” de Mallarmé: o que se tematiza é a própria insatisfação com a expressão, a ideia do poema inacabável, da forma inatingível, do verso que não deveria ser escrito, ou que só é escrito por uma necessidade ética implacável, às vezes indiferente ou mesmo hostil à qualquer pretensão estética.

Referências

- BERARDINELLI, A. *Da poesia à prosa*. Tradução de Maria Betania Amoroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2010.
- FELMAN, S. Educação e crise ou As vicissitudes do ensinar. In: SELIGMANN-SILVA, M. e NESTROVSKI, A. *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.
- FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna – da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução de Marise Curione. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- HAMBURGUER, M. *A verdade da poesia*. Tradução de Alípio Correia Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HOBSBAWN, E. *A era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.
- MIŁOSZ, C. *O testemunho da poesia: seis conferências sobre as aflições de nosso século*. Tradução de Marcelo Paiva de Souza. Curitiba: Editora UFPR, 2012.

- NERUDA, P. *Terceira residência*. Tradução de José Eduardo Degrazia. Porto Alegre: L&PM, 2004.
- PAULA, M. F. Entre livros, florestas e desejos: a formação literária do jovem Neruda. *Signótica*, 28(1), 2016, p. 143–174. <https://doi.org/10.5216/sig.v28i1.34112>.
- SOUZA, M. P. No inferno do século XX: sobre O testemunho da poesia, de Czeslaw Milosz. In: MILOSZ, C. *O testemunho da poesia*. Curitiba: Ed. UFPR, 2012.

Quarentena Poética:

Slam das Minas RJ subindo testemunhos nas redes sociais

Guilherme dos S. Ferreira da Silva (UFRJ)¹

Introdução

Poetry slam é uma batalha de poesia oral construída com a coparticipação do público que exerce grande influência no processo performático. O *slam* ganhou grande visibilidade nos anos de 1980 em Chicago, Estados Unidos, quando o poeta Marc Smith inaugurou noites de microfone aberto, buscando maneiras de criar uma comunicação imediata da poesia com a massa, de maneira informal e irreverente. Dessa forma, não demorou muito para que a proposta ganhasse seguidores não só nos Estados Unidos, mas também em outros continentes, tornando-se uma febre mundial.

No Brasil, o *slam* chegou apenas em 2008 por meio da poeta e MC Roberta Estrella D’Alva. O ZAP! (Zona autônoma da palavra), em São Paulo, foi o grande responsável por ajudar na difusão do movimento *Poetry slam* em solo brasileiro. Já nas grandes capitais brasileiras, o *slam* bebeu da fonte de outros movimentos e grupos que já atuavam nas grandes metrópoles, principalmente São Paulo, como é o que caso dos saraus da cooperifa e do cenário de rap nacional.

Considerando o lugar que a tradição oral tem no país, particularmente aquela dos jogos orais competitivos, como os desafios, as pejejas e o repente nordestino, para citar apenas alguns exemplos. Aliar essa tradição à produção poética popular urbana em um contexto em que as diferenças de estilos, discursos e idades é característica marcante e em que todos se reúnem em torno de um único microfone, fazendo uso da liberdade de expressão, vem ao encontro da necessidade de fala e escuta, urgente às populações das grandes cidades (D’ALVA, 2019, p. 271).

Segundo Paul Zumthor, a performance rege simultaneamente “o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e, em

1. Mestrando em Ciência da Literatura pela UFRJ e, atualmente, pesquisa sobre produção poética negra e periférica na cidade do Rio de Janeiro.

ampla medida, a resposta do público — importam para comunicação tanto ou ainda mais do que as regras textuais postas na obra na sequência das frases” (ZUMTHOR, 2018, p. 29–30). A expressão poética conhecida como *slam* é performada a partir da voz e do corpo de poetas, construindo uma batalha com a participação de um público que, além de responsável pela nota, interage com palmas e gritos.

Uma performance transgressora é elaborada em batalhas de rimas feitas, majoritariamente, por corpos marginais, em que a arte se beneficia da curiosidade presente no público sob a figura periférica ali disposta como artimanha para a sua propagação. Feito em locais públicos, o *slam* desperta a curiosidade do povo que passa e não resiste o olhar e a atenção para aquelas vozes. É a partir dessa estratégia que a mensagem de uma minoria se multiplica.

Encontrava-se nessas mobilizações uma grande predominância de vozes masculinas, o que acabou interferindo no desenvolvimento do *slam* por aqui. De certo modo, a dominação masculina impedia que mulheres ganhassem espaço de destaque no panorama da nova poesia oral em ascensão.

A chegada de coletivos femininos como o *Slam das Minas*, primeiramente idealizado em Brasília, foram essenciais para a criação de espaços seguros em que mulheres conseguissem não apenas falar, como também serem ouvidas. Esse movimento de dar visibilidade às vozes femininas foi essencial para construção de confiança e potência necessária para que mais mulheres furassem a bolha e alcançassem os grandes eventos nacional e mundiais de batalhas de *slam*.

O Slam das Minas RJ começou a atuar na cidade do Rio de Janeiro em 2017. O coletivo ocupa principalmente as praças públicas e centros culturais da cidade, levando, por meio de suas batalhas, debates sobre raça, pertencimento, empoderamento e denúncias contra o genocídio feminino e negro. Para Andréa Bak, membro do coletivo carioca, o papel dos *slammers* é claro: “queremos atingir o trabalhador que está voltando do trabalho, o estudante que está voltando da escola, e fazer com que assim a gente roube um pouquinho da sua atenção, levando-o a descobrir o verdadeiro sistema, a partir do nosso corpo e do que a gente fala” (BAK, 2018, p. 24).

Com a chegada da pandemia, coletivos de rua tiveram que adaptar seus trabalhos às redes. O Slam das Minas RJ usou da rede social *Instagram* como principal fonte de comunicação com os seguidores do *slam*. Logo que decretado a quarentena no Brasil, em março de

2020, novos trabalhos on-line ganharam forma, sendo a *Quarentena Poética* responsável em dar largada a essa nova fase.

Quarentena Poética foi um projeto que consistiu na postagem de um vídeo de *slam* por dia, ao longo de três meses. Foram ao todo 88 vídeos publicados ininterruptamente na rede social (de 16 de março até 11 de junho). O Slam das Minas RJ contou com a ajuda de *slammers* do Brasil inteiro que enviaram suas performances gravadas de casa. Corpos femininos, transmasculinos, transfemininos e não-binários ocupando um mesmo espaço virtual, espalhando poesia em tempos turvos e criando uma fortíssima rede de pertencimento e de troca de afeto, histórias, revoltas e um intenso desejo de mudança.

Os poetas precisaram ajustar suas performances às dimensões da tela do celular e novas configurações do “fazer *slam*” requereram adaptações, visto que, a recepção do ouvinte se daria de maneira completamente diferente, no que Zumthor evidenciou ao revelar que “aquilo que se perde com os *media*, e assim necessariamente permanecerá, é a *corporeidade*, o peso, o calor, o volume real do corpo, do qual a voz é apenas expansão” (2018, p. 17).

Mas claro, tentativas de compensar essa perda anunciada por Zumthor foram postas em prática, como a realização de batalhas em *lives* com a participação do público e júri em tempo real, retomando algumas orientações do campeonato. Apesar disso, o próprio coletivo enfatizou em diversas ocasiões que o novo formato nunca substituiria a energia presente nas performances presenciais.

“Eu senti a bala na criança”

A performance de “A bala”² foi publicada no dia 28 de março de 2020, sendo o décimo terceiro vídeo do projeto *Quarentena Poética*, contendo pouco mais de um minuto de duração. O poema de Bak foi anteriormente lançado no livro *Favela em Mim* de 2019, uma junção de ilustrações e poemas organizados por Cau Luis, pela editora Oriki. Aqui, a poeta decidiu retomar o poema para o projeto, revelando a importância de seguir expondo o genocídio de crianças pretas faveladas no ano em que a polícia carioca mais matou nas últimas duas décadas:

2. BAK, Andréa. *A bala*. 2020. Disponível em: <<<<https://www.instagram.com/p/B-SKm7IJ4HM/>>>. Acesso em: 10 out. 2020.

Eu senti
 Senti a bala
 A bala com a criança
 Senti a bala
 Na criança
 A bala
 Que a mãe sentiu
 Sentimos
 E a favela gritou
 Ninguém conseguiu entender.
 Como uma criança, só por ser da favela,
 Tem livre acesso pra morrer?
 Eu senti
 Senti a bala que, dois anos depois,
 Atingiu seu irmão
 Senti a bala
 E, num segundo, o corpo no chão
 Eu senti
 As 111 balas naquele carro
 As 9 naquele outro carro
 E senti minha esperança indo embora
 Nossos corpos sentiram
 Eles gritaram
 Antes choraram
 Nossos corpos negros sentiram
 Nossos ancestrais dentro de nós sentiram
 Senti
 Sinto
 Sentirei
 Porque nós somos
 Porque somos nós
 Dentro do carro daqueles jovens
 Dentro do carro que arrastou ela
 Dentro do carro em que a executaram
 Eu senti
 Senti a bala
 Que nos silencia
 Mas insistimos
 E insistiremos
 Nossa resistência não tem fim.

A favela carrega, e sempre carregou, ao pé da letra o sentido de coletividade, basta lembrarmos que favelas foram erguidas não com a ajuda de políticas públicas, mas por meio de uma rede de apoio para famílias que necessitavam de moradia.

Nos primeiros meses de 2020, quando o país começava a ser apressado por um vírus altamente contagioso e regras para um possível fechamento da cidade eram debatidas, foram ONGs e moradores voluntários que passaram a atuar dentro de comunidades, seja levando informação de conscientização e proteção contra o vírus, seja por meio da distribuição de cestas básicas e itens de higiene pessoal para as famílias que perderam sua fonte de renda.

Quando Andréa Bak opta pelo uso do verbo “sentir” e suas múltiplas conjugações, ela sinaliza exatamente o sentido de coletividade que existe tradicionalmente dentro das favelas onde todos sentem e tomam para si a dor do outro, chorando e gritando por justiça. E quando Bak diz que “Ninguém conseguiu entender. / Como uma criança, só por ser da favela, / Tem livre acesso pra morrer?” (v. 10–12), ela nos lembra que na quebrada tudo que é preto é alvo, não importa se a mira for o peito de um menino ou menina que brinca na porta de casa.

Segundo Archille Mbembe, “na economia do biopoder, a função do racismo é regular a distribuição de morte e tornar possível as funções assassinas do Estado” (2016, p. 128). Torna-se necessário recordar que em 2018, durante sua campanha eleitoral, o então futuro governador do Rio de Janeiro, Wilson Witzel, propagou na sua campanha eleitoral em eventos e principalmente nas redes sociais, a necessidade em reforçar a segurança do Estado, apossando-se de frases de efeito como: “A polícia vai mirar na cabecinha e... fogo! para não ter erro”.³

A narrativa de união do povo preto elaborada em “A bala” se estrutura em quarenta versos contínuos. Logo na primeira leitura somos atraídos pela repetição de determinadas palavras-chave selecionadas por Bak, como o substantivo “bala” que associado a outros substantivos como “criança” e “carro” evoca no leitor sensações de tensão e desconforto.

Tais sentimentos ligados a recordações de episódios de violência contra a população periférica têm o poder de tornar o poema extremamente visual e difícil de digerir, ao mesmo tempo em que criam uma ligação entre o que está sendo dito e quem escuta. O uso da enumeração de fatos contribui também para a criação dessa atmosfera

3. VEJA. Wilson Witzel: ‘A polícia vai mirar na cabecinha e... fogo’. nov. 2018. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/politica/wilson-witzel-a-policia-vai-mirar-na-cabecinha-e-fogo/>>. Acesso em: 18 nov. 2020.

escolhida pela poeta, trazendo à tona diversos momentos da violência policial no Rio de Janeiro que acarretaram a morte de diversos inocentes, na sua maioria negros, ao passo que busca registros na memória do receptor, induzindo-o a seguir com ela.

Atentando para o estudo da performance do poema, Bak se defronta com o grande desafio ao ser umas das primeiras poetisas publicadas na *Quarentena Poética*, em um momento no qual o coletivo buscava entender como funcionaria seu trabalho dali em diante enquanto estudava os melhores métodos para tornar eficaz a fruição poética com o protagonismo da rede social.

Andréa Bak, para a performance de “A bala”, optou pela leitura do texto por meio do livro *Favela em Mim*. De pé em um fundo vermelho e com o celular posicionado verticalmente de frente para si, ela recita os versos intercalando o olhar do livro para o espectador em momentos-chave do poema, despertando no leitor diferentes sentimentos a depender do jogo do verso. O rosto na tela substitui todo o corpo que antes gritava na praça.

Entre os segundos 00:28 e 00:31 do vídeo, a *slammer* recita os versos “Eu senti / As 111 naquele carro” (v. 18-19). Para a performance, Bak utiliza de um dinamismo na fala, realizando mudanças na intensidade e tom da voz. Ela fecha os olhos, começando o primeiro verso com um tom baixo e brando, quase vulnerável, como se contasse algo pessoal e doloroso, para depois iniciar o segundo verso, ainda de olhos cerrados, com uma entonação alta e forte, manifestando sua raiva ao lembrar do extermínio de mais outros corpos pretos.

Em outro momento, entre os segundos 00:54 e 01:00, ela recita os versos “Dentro do carro daqueles jovens / Dentro do carro que arrasou ela / Dentro do carro em que a executaram” (v. 32-34). Aqui, ao expor os relatos de extermínio, Bak aumenta o tom de voz e olha fixamente para a câmera do celular encontrando o olhar de seu público, fazendo-o recordar daqueles momentos também. No *slam*, o ato olhar nos olhos faz parte de um “enfrentamento” característico das batalhas, e que Andréa resgata em sua performance on-line.

Por fim, nos últimos versos do poema: “Mas insistimos / E insistiremos / Nossa resistência não tem fim” (v. 42-44), entre os segundos 01:04 e 01:08, a poeta abaixa o livro, tirando-o do enquadramento. Agora, pela primeira, só seu corpo está em cena. Ela decide terminar o poema sem um intermédio material, sem nenhuma distração visual no cenário. Os últimos versos servem como um alerta que ela

precisa passar com os olhos fixados na câmera, no seu público. E é assim que encerra sua performance.

“O Brasil não tem presidente hoje”

Uma performance da poeta Luíza Romão foi publicada no dia 10 de junho de 2020, com aproximadamente dois minutos e cinquenta de duração⁴. O vídeo foi o octogésimo sétimo do projeto e o penúltimo para encerrar os três meses bem sucedidos de *Quarentena Poética*. No seu poema-performance, Romão enumera atitudes tomadas pelo presidente Jair Bolsonaro durante os primeiros meses de pandemia, descredibilizando seu governo e denunciando a gestão genocida de um homem que deveria proteger seu povo, mas que decidiu colaborar, por meio de uma não-ação, com uma chacina contra as vidas brasileiras (principalmente as periféricas) durante uma guerra sanitária.

quarentena:
 um devaneio-dúvida-indagação passa pela cabeça
 abro o navegador
 “o que é um presidente?”
 google pesquisar

Definição número 1. Indivíduo que dirige os trabalhos numa assembleia, congresso, conselho, tribunal, etc

Definição número 2. Título oficial do chefe do governo no regime presidencialista

ah sim, um presidente

abro de novo o navegador e
 “qual o presidente do brasil hoje?”
 (eita, será que ela travou?)
 loading
 virus-loading-virus
 ERROR ERROR ERROR

4. ROMÃO, Luiza. *Quarentena: um devaneio-dúvida-indagação*. 2020. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CBRsDcoJOVX/>>. Acesso em: 18 nov. 2020.

nenhuma resposta

porque óbvio: o brasil não tem presidente hoje

porque um homem que ri e menospreza da morte de dezenas de milhares de brasileiros não pode ser presidente. São 38.543 mortos. um morto por minuto. e um homem que camufla, altera e esconde esses dados não pode ser presidente. um homem que não toma uma medida de contenção da doença e despede dois ministros da saúde. um homem que tenta a todo custo enfiar goela abaixo, por motivos financeiros, um remédio que a ciência já vetou, não pode ser presidente. um homem que autoriza a devastação da maior floresta do mundo enquanto o país desmorona numa pandemia não pode ser presidente. um homem que patrocina a milícia, um homem que manipula a polícia federal e protege seus filhos com recursos públicos. um homem que faz apologia à tortura, à supremacia branca, ao estupro, à violência contra a mulher e à homofobia não pode ser presidente. um homem que ameaça fechar o STF, o Congresso, o Senado. um homem que se elege através de fakenews: não pode ser presidente

e imagina só, rodrigo maia, se eu que nem magistrada sou, uma poeta, em menos de 3 minutos, já dei inúmeros motivos de descumprimento do dever cívico, por que você não abre uma CPI? por que você arquivava os diversos pedidos de impeachment?

já tá mais do que na hora desse corja e todo seu gabinete do mal caírem

para que enfim
quando eu perguntar
“qual o presidente do Brasil hoje?”
eu tenha uma resposta

Notamos no trabalho de Luiza Romão um aspecto visual muito bem demarcado. No poema, ela narra uma pesquisa na internet por perguntas referentes à política, como: “o que é um presidente?” e “qual é o presidente do Brasil hoje?”. Os versos seguintes sucedem a partir desses questionamentos que, por meio de expressões típicas da *web*, como: “google pesquisar” e “novo navegador” acabam por gerar uma interconexão entre poesia e ciberespaço.

Contribuem para a construção dessa paisagem a escolha de termos particulares do mundo digital, como: *Loading* (que caracteriza

o carregamento de uma página na internet), “*virus*” (programas planejados para alterar e roubar dados *on-line*) e *error* (indicador de falha na operação), que juntos criam um sentido de conflito eminente na busca da poeta pelo utópico.

Resultante da necessidade em legitimar uma noção de inexistência relacionada à pergunta proposta anteriormente, Romão passa a enumerar diversas atitudes políticas tomadas pelo presidente da República Jair Bolsonaro durante o enfrentamento da pandemia, atitudes que não se esperam de alguém que exerça a função governamental destacada no início do poema.

O poema foi escrito durante o período de pandemia e sua performance elaborada previamente para o formato on-line. Consequentemente, nos deparamos com um vídeo que, assim como o poema escrito, flerta com os recursos do ciberespaço, dessa vez ao incorporar sons e vozes computadorizadas no meio da declamação dos versos, atravessando assim a fronteira do literário e adentrando na realidade do cotidiano (LUDMER, 2010) que, no contexto pandêmico, torna-se o virtual.

Em sua performance, entre os segundos 00:01 e 00:13, Luiza recita os versos: “quarentena: / um devaneio-dúvida-indagação passa pela cabeça / abro o navegador / ‘o que é um presidente?’ / google pesquisar”. Na performance previamente gravada, a poeta, ao falar sobre o navegador, faz o símbolo de tela com as mãos e as aproxima da própria tela do celular, unindo as duas e transformando-as em uma só. Logo após, há um corte de filmagem no qual Romão passa a digitar no teclado do computador, interpretando uma busca à pergunta realizada.

Já em outro momento, entre os segundos 00:36 e 00:48, a poeta recita os versos “eita, será que ela travou? / qual o presidente do brasil hoje? qual o presidente do brasil hoje?... / loading / virus-loading-virus / ERROR ERROR ERROR”. Para interpretar os versos, Luiza fica imóvel, como se tivesse travado. Uma voz surge ao fundo. Ainda é a voz da poeta, mas agora é como se ela, assim como nós, assistisse a uma performance que foi interrompida por um fator técnico. Os termos em inglês, representados no poema em escrito para simbolizar que algo está errado, aqui são retratados por sua voz editada e computadorizada, em inúmeras repetições que se sobrepõem uma à outra, a partir de um trabalho de pós-edição.

Luiza Romão se beneficia de uma nova construção de performatividade (aos moldes estabelecidos nas apresentações do *slam*

convencional) para se apropriar de recursos impossíveis para as atuações nas ruas, seja pela precariedade presente nas performances em praça pública seja pelas regras pré-estabelecidas, que impedem o uso de instrumentos.

Noto como a *slammer* usa do momento temporal e espacial em que está inserida para construir uma performance que, de alguma forma, quebra com os moldes previstos no *slam* ao ser apenas possível nesse contexto virtual em específico. Indico isso pois, no momento em que for performar presencialmente nas praças, esse mesmo poema já não será o mesmo.

Não pretendo, no entanto, atribuir a ela algum tipo de posição de pioneirismo (dado que no cenário já existem artistas que exploram a relação entre arte, performance e tecnologia), mas sim refletir como, por meio de diversas escolhas estéticas e performativas, Luiza Romão conseguiu gerar um hibridismo do mundo real e do mundo on-line, afetada em alguma proporção pela nova experiência de convívio social estabelecida pelo tempo apocalíptico iniciado com a pandemia de 2020 no Brasil.

Considerações finais

Em conclusão, os poemas analisados ao longo deste artigo representam dois momentos significativos da Quarentena Poética, seu início e fim, em que novos métodos foram experimentados no período estabelecido entre as duas postagens (tanto na parte organizadora do coletivo como também individualmente, por poetas), gerando, ocasionalmente, algumas mudanças e adaptações ao decorrer do projeto, como a padronização nas postagens do perfil no Instagram, artes criadas especialmente para o projeto e a inserção de uma pequena bibliografia para cada poeta com performance publicada.

Resultante dessa análise, noto que os poemas produzidos por Andréa Bak e Luiza Romão compartilham de algumas semelhanças, como o fato de partirem da voz de poetas jovens que formam parte de uma geração que cresceu com as redes sociais. Elas usam, portanto, esse espaço já familiar para construir debates sobre desigualdade e biopoder (como visto nos seus poemas estudados), não apenas no perfil do coletivo Slam das Minas RJ, mas também em seus

perfis individuais em redes sociais⁵ nos quais reúnem um considerável número de seguidores.

No que diz respeito às suas particularidades, Bak trabalha com um poema mnemônico, aquele que da melhor forma representa a poesia oral tradicional que favorece o ato de declamação e escuta, também relacionado a seus interesses didáticos, ao passo que em Romão encontramos um poema prosaico sem métrica memorizável e de maior extensão.

A aproximação com o status quo da poesia permite ainda que o poema de Bak transite entre batalhas de *slam* e espaços tradicionais, como o livro físico. Já Romão (que em outras oportunidades outra publicou poemas em antologias impressas, por exemplo) constrói um poema altamente performático, no qual a tecnologia carrega uma função particular na apresentação, o que nos faz refletir sobre até que ponto poderia essa performance seguir para a presencialidade sem sofrer grande alteração na sua essência.

Ao postar o vídeo na rede social, *slammers* trabalham com intuição e algumas estratégias para se conectar com quem os assiste do outro lado da tela. Suas performances ficam salvas podendo ser acessada no momento em que o receptor desejar e quantas vezes desejar. Aqui, o “ao vivo” é constituído por uma espécie de “respostas afetivas das pessoas pelos comentários, que criam um sentido de imediatismo que experimentamos como tempo real” (FUENTES, 2020, p. 155, tradução nossa)⁶.

Permito-me enfatizar que a *Quarentena Poética* não foi pensada para substituir as batalhas tradicionais do Slam das Minas RJ. Dessa forma, os poemas performados para o projeto não necessitaram obedecer às regras propostas em competições. Encontramos nesses vídeos um outro fazer poético que possibilitou que poetas expressassem seus textos a partir de novos formatos.

Com isso, fez-se com que seguidores do coletivo experimentassem distintas propostas (de diferentes corpos com linguagens de múltiplos territórios) e, a partir dessa experiência, se reencontrassem

5. Encontre Andréa Bak no Instagram pelo user @andreabak_ e Luiza Romão em @luiza_romao.
6. “En la era digital, el en vivo es constituido por las respuestas afectivas de las personas a demandas tecnológicas, que crean el sentido de inmediatez que experimentamos como tiempo real” (FUENTES, 2020, p. 155, grifo nosso).

com aqueles poemas de *slam* que costumavam ouvir nos encontros presenciais em praças públicas (e que agora eram declamados nas redes). Além disso, acessaram outras formas do fluir poético do gênero, em que a poesia se mistura à experiência do virtual vivenciada durante o isolamento, gerando uma reformulação inevitável dentro desse cenário.

Referências

- BAK, A. Entrevista. In: SILVA, G. F. da. *Tentaram nos enterrar não sabiam que éramos sementes: um diário-tributo aos corpos que não importam*. 2018. 47 p. Monografia (Graduação em Letras: Português – Espanhol) — Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ, 2019.
- D’ALVA, R. E. *Slam: voz do levante*. *Rebento*, São Paulo, n. 10, p. 268-286, jun. 2019.
- FUENTES, M. *Activismos tecnopolíticos: constelaciones de performances*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2020. 272 p.
- LUDMER, J. Literaturas pós-autônomas. *Sopro*. Panfleto Político-Cultural. Tradução de Flávia Cera. Desterro, p. 01-04, jan. 2010. [Publicado originalmente na Ciberletras - *Revista de Crítica Literaria y de Cultura*, n. 17, jul. 2007]. Disponível em: <<http://culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>>. Acesso em: 01 mar. 2021.
- MBEMBE, A. Necropolítica. *Arte & ensaios*, Revista do PPGAV/EBA/UFRJ, n. 32. 2016.
- ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Ubu editora, 2018.

O Romance contemporâneo afro-brasileiro
Água de Barrela (2016), de Eliana Alves Cruz:
o testemunho dos mecanismos femininos de resistência

Andreia Livia de Jesus Leão (IFB)¹

Introdução

Eliana Alves Cruz, nascida em 1966 no Rio de Janeiro, é jornalista escritora afro-brasileira contemporânea e autora do romance “Água de Barrela” publicado em 2016. Para a produção do romance, Eliana Cruz, durante oito anos, realizou a coleta de histórias orais deixadas pelos seus avós e bisavós originários da região do Outeiro Redondo no estado da Bahia, bem como entrevistas, imagens, documentos familiares e oficiais, reportagens, fatos históricos, autobiografia, lembranças e reflexões. Dentre esses achados foram encontrados relatos de abuso sexual, torturas, exploração da força de trabalho, manipulação de vidas inteiras e nome de antepassados escravizados com preços ao lado.

A principal fonte das histórias orais foi a tia-avó, Dona Nunu, Anolina dos Santos, nascida em 1922 e diagnosticada com esquizofrenia. A Dona Nunu foi internada algumas vezes na clínica psiquiátrica Juliano Moreira em Salvador, durante a infância e a adolescência, e sofreu com o adoecimento mental bastante comum na população negra brasileira, principalmente nas classes populares, resultante do descaso, do abandono, da marginalização, da violência e da opressão das elites dominantes brasileiras. É importante mencionar que Dona Nunu tem uma excelente memória e conseguiu preservar acontecimentos vivenciados na infância e descrever com precisão locais e fatos históricos.

A autora afrodescendente, Eliana Cruz, passou cerca de cinco anos escrevendo o romance “Água de Barrela” sobre a história dos seus antepassados, de uma família negra em contexto diaspórico no Brasil, que iniciou a trajetória em 1849 e percorreu pouco mais de um século e meio de história até o ano de finalização da escrita da obra

1. Graduada em Letras Português (UnB), Mestre em Educação (UnB), Doutorado em Educação (USC/Espanha), é docente no IFB.

literária em 2015. O romance foi contemplado em primeiro lugar no Prêmio Oliveira Silveira, concurso promovido pela Fundação Cultural Palmares, que o publicou no ano de 2016. Diante disso, a autoria decorre da interação entre a escritura e a experiência de vida da autora que tomou consciência da sua origem ao ter acesso ao conhecimento negado e ocultado da vida dos seus antepassados escravizados e se tornou a voz e a consciência da sua família e das experiências da coletividade escravizada durante três séculos e meio no Brasil. O ponto de vista afro identificado² de Eliana Cruz perpassa todo o romance com diversos gestos revolucionários, pois a autora como afrodescendente em contexto brasileiro vivencia juntamente com os seus familiares situações de discriminação, racismo e humilhação, resultantes do racismo estrutural e institucional gerado no período da escravidão e ainda vigente na sociedade brasileira, conforme explica Almeida (2019):

A viabilidade da reprodução sistêmica de práticas racistas está na organização política, econômica e jurídica da sociedade. O racismo se expressa concretamente como desigualdade política, econômica e jurídica. Porém o uso do termo “estrutura” não significa dizer que o racismo seja uma condição incontornável e que ações e políticas institucionais antirracistas sejam inúteis; ou, ainda, que indivíduos que cometam atos discriminatórios não devam ser pessoalmente responsabilizados. Dizer isso seria negar os aspectos social, histórico e político do racismo. O que queremos enfatizar do ponto de vista teórico é que o racismo, como processo histórico e político, cria as condições sociais para que, direta ou indiretamente, grupos racialmente identificados sejam discriminados de forma sistemática. Ainda que os indivíduos que cometam atos racistas sejam responsabilizados, o olhar estrutural sobre as relações raciais nos leva a concluir que a responsabilização jurídica não é suficiente para que a sociedade deixe de ser uma máquina produtora de desigualdade racial. (ALMEIDA, 2019, pp. 50-51)

2. Segundo Duarte (2014), o ponto de vista afroidentificado “permite escrever o negro de modo distinto daquele predominante na literatura brasileira canônica. E a configuração dessa diferença passa pelo trabalho com a linguagem, a fim de subverter imagens e sentidos cristalizados. É uma escrita que, de formas distintas, busca *dizer-se negra*, até para afirmar o antes negado. E que, também neste aspecto, revela o projeto de ampliação do público leitor afro-brasileiro” (DUARTE, 2014, p. 11).

A temática do romance**Água de Barrela (2016), de Eliana Alves Cruz**

A temática do romance de Eliana Cruz é a trajetória de uma família negra em contexto diaspórico desde 1849 e as suas relações com uma família branca de origem portuguesa, os Tostas. Enquanto os personagens brancos na obra literária exercem as funções de: senhor de escravizados, senhor de engenho, capataz, feitor, fazendeiro, político, tenente-coronel, barão, ministro, major, tesoureiro da embaixada, comandante superior, funcionário público, advogado, promotor e juiz de direito; os africanos e afrodescendentes desempenham ofícios de: empregado doméstico, lavrador, engomadeira, tratador de cavalos, cozinheira, agricultor, comerciante, lavadeira, ganhadeira, pescador, copeira, marceneiro, bordadeira, professora, carpinteiro, mecânico, funcionário da marinha mercante e contínuo. E somente na sexta geração de descendentes da família de africanos escravizados, cerca de cem anos depois, precisamente em 1940 com o nascimento do personagem Eloá, pai de Eliana Cruz, através de um esforço extraordinário dos antecedentes, principalmente das personagens femininas negras, o afrodescendente Eloá teve a oportunidade de se tornar advogado e passou a ocupar uma posição de prestígio na sociedade brasileira, anteriormente apenas disponível a descendentes de famílias brancas representantes da elite dominante como a dos Tostas.

No enredo é realizado o resgate da história dos africanos escravizados Ewà Oluwa e Akin Sangokunle na diáspora brasileira, a denúncia da escravidão e as consequências desse processo na vida dos seus descendentes; a memória da luta das personagens femininas, Anolina, Martha, Damiana e Celina, que buscaram não se submeter ao cativeiro, à humilhação e à total submissão em relação às classes dominantes; o alcance de certa liberdade e independência financeira ao longo de quatro gerações de afrodescendentes; a valorização das tradições culturais e religiosas transplantadas para o Brasil, como os conhecimentos medicinais africanos desenvolvidos pelos personagens Anacleto, líder religioso, Mãe Umbelina, que tinha um amplo conhecimento da religião africana, e sua filha Dasdô que realizava curas com ervas; a exposição dos dramas vividos pelos personagens afrodescendentes na modernidade brasileira com a falta de oportunidades igualitárias para o estudo, a qualificação e o trabalho; a exploração do trabalho doméstico das mulheres negras, similar ao trabalho

forçado exercido no período da escravidão; a vida nos subúrbio e nas favelas; e o racismo estrutural e institucional vigente durante toda a trajetória desta família negra.

O romance é intitulado *Água de Barrela* porque o ofício de lavadeira e engomadeira estiveram bastante presentes na trajetória da família negra de Eliana Cruz, como uma forma de sobrevivência e resistência. O termo *barrela* corresponde à “Água com cinzas de madeira que se colocava na rouparia para branqueá-la” (CRUZ, 2018, p. 15), um alvejante caseiro com que lavadeiras do século XIX branqueavam as roupas, em que “Primeiro se esfregava e batia-se bem; depois era colocar um pouco no molho da água de *barrela*, enxaguar mais e pôr no sol para *quarar*” (CRUZ, 2018, p. 15), e “*bater barrela*” também era sinônimo de trabalho muito pesado. Outra interessante interpretação sobre o título desse romance é a tentativa incessante da elite branca e dominante brasileira em realizar o branqueamento da população negra, conforme menciona Eliana Cruz em relação à bisavó Damiana da Silva Santos em 27 de setembro de 1988. Nessa data, quando a bisavó se tornou centenária, “ela achava que o que se queria mesmo era que tudo fosse mergulhado nessa água que branqueia: As roupas, as vidas, as pessoas. Todos mergulhados na água de *barrela*” (CRUZ, 2018, p. 15). Segundo Eliana (2018) a idade de Damiana, que somente iria falecer em 1993 aos cento e cinco anos:

Lhe parecia uma prisão em que a cada dia fechavam mais um cadeado nas grades da vida já tão limitada. Não se queixava. Tinha valido a pena atravessar o século. Tinha valido a pena guerrear. Tinha valido a pena, só para ver tanta claridade! Afinal, parecia que todas as *lixívias* que alvejaram as brancas roupas que lavara dos muitos brancos senhores por toda a vida se reuniram nas vestes dos que marcavam ali o seu centenário. Noite e dia no “*vapt-vupt*” da água e sabão. Sem lamentos, sem perda de tempo com a tristeza. Apenas *barrela*, água, sabão, ferro de engomar, trouxas, varal cheio de tecido ao vento e os cobres que ajudaram a sobreviver e a manter aquela família que agora ali estava vestida de branco. (CRUZ, 2018, pp. 15-16)

A elite proprietária: os escravocratas e seus descendentes

Os escravocratas eram donos do majestoso engenho de açúcar Natividade de Cachoeira no Recôncavo Baiano desde 1806, depois recebeu o nome de Capivari e, por fim, foi nomeado de Engenho dos

Tostas no Outeiro Redondo na região de “Cachoeira, São Félix, Mutitiba” (CRUZ, 2018, p. 211) no estado da Bahia. A personagem matriarca que esteve inicialmente no comando do engenho dos Tostas, proprietária de terra e escravizados, foi Joanna Maria da Natividade, nascida em 1795, casada aos onze anos com Manuel Vieira Tosta, filho de um português vindo dos Açores, do qual não constam no romance informações sobre a trajetória e falecimento; mãe aos doze anos de idade do primogênito Manuel Vieira Tosta Filho, nascido em 1807, e falecida em 1855, aos sessenta anos, por causa da epidemia de cólera. Segundo Cruz (2018):

A senhora Joanna que tomou as rédeas de tudo e conseguiu dirigir com mais pulso que qualquer um deles. Conferia os livros, as saídas e entradas de dinheiro, os acordos firmados, contava cada item de despesa diariamente, abrindo a porta do depósito com as chaves que guardava em uma penca, sempre amarrada em sua cintura. Dona de uma memória invejável, ela sabia o nome de cada cabeça de sua propriedade. As de gado e as humanas. Inteligente acima da média, ela também sabia impor sua vontade, dando sempre a impressão de que foram os filhos homens que decidiram, mas todos já haviam percebido que era o cérebro por trás de tudo. No seu entender, poderia descansar apenas quando o seu preferido, Manuel estivesse de volta. Para ela, ele era o que mais tinha herdado sua “têmpera”. Ele era o rei para a matriarca. (CRUZ, 2018, p. 40)

A escravocrata Joanna era católica, muito religiosa e supersticiosa, e “mais fria que um sapo na hora de executar um castigo!” (CRUZ, 2018, p. 31). Isso porque os personagens africanos e seus descendentes escravizados por Joanna foram objetificados e tratados de forma desumana, conforme exemplifica Cruz (2018) em duas situações: o caso da personagem mestiça Felipa e a do cativo Tito. A personagem Felipa em uma manhã, em que o sol ainda não tinha nascido, perfilada com um grupo de cinquenta escravizados em frente à casa da matriarca Joanna para a oração comandada por ela, antes de receber as instruções de trabalho do dia pelo feitor, recusou-se a pronunciar a ladainha, levou um tapa na cara e teve a língua cortada pela escravocrata. A provável causa da insubordinação de Felipa era o cansaço gerado pelo exaustivo período da colheita da cana de açúcar que a obrigava a cumprir uma jornada de trabalho de catorze horas ou mais “na plantação, entre folhas cortantes feito facas, cobras, insetos e o chicote sempre pronto do feitor” (CRUZ, 2018, p. 38) com uma

alimentação insuficiente para a carga de trabalho e falta de tempo para cultivar sua pequena roça para reforçar as refeições.

No caso do cativo Tito de dezoito anos, “forte como um touro” (CRUZ, 2018, p. 47), ele trabalhava na moenda, onde se moía a cana de açúcar, e, na mecânica atividade de enfiar a cana na moenda, “se aproximou demais e teve seu braço direito tratado pelas engrenagens como se fosse mais um dos compridos pedaços do vegetal” (CRUZ, 2018, p. 46). Tito normalmente trabalhava na lavoura, porém no dia do acidente estava substituindo outro cativo, o João, que estava doente na senzala, segundo Cruz (2018) “Era criativo e tinha soluções inteligentes para tornar o trabalho mais rápido. Ele servia tanto para a lavoura quanto para a lida do açúcar” (CRUZ, 2018, p. 47). Por causa “das beberagens e procedimentos de ‘feiticeira’, pela providência divina ou pela dureza de corpo” (CRUZ, 2018, p. 54), o jovem rapaz cativo sobreviveu após a perda do braço. Vale mencionar que, nessa época, a moenda funcionava entre dezoito e vinte horas seguidas e o cansaço de Tito provavelmente foi o motivo do incidente, conforme menciona Cruz (2018):

O trabalho era tão intenso que exigia mais de 30 negros em dois turnos, pois levava à absoluta exaustão. O sono e o cansaço, ou ainda a bebedeira devido à proximidade da aguardente fabricada ali mesmo, faziam com que desastres como aqueles acontecessem com relativa frequência. Não era a primeira vez que os eixos mutilavam ou matavam. Já sabia o que fazer em um caso como aquele. (CRUZ, 2018, p. 46)

Nesse contexto, o colonizador é um sujeito, hierarquicamente superior, dotado de cultura, enquanto o nativo é inferior porque carece de cultura; portanto, deveria ser objetificado” (BONICCI, 2012, p. 99). Por causa da imposição da objetivação pelos colonizadores, os colonizados “destinados a produzir mercadorias exportáveis, sem jamais chegar a ser gente com destino próprio” (RIBEIRO, 1995, p. 247), ao longo do período colonial, tiveram muitas dificuldades em estabelecer meios políticos legítimos de resistência contra a tirania dos seus senhores escravocratas e desenvolveram uma efetiva condição de inferioridade “produzida pelo tratamento opressivo que o negro suportou por séculos sem nenhuma satisfação compensatória” (RIBEIRO, 1995, p. 234). Diante disso, Ribeiro (1995) menciona que as consequências desse longo processo de escravização e objetivação dos cativos

contribuíram para a formação do povo brasileiro e da sociedade moderna atual que se estruturou a partir do seguinte parâmetro social:

Nenhum povo que passasse por isso como sua rotina de vida, através de séculos, sairia dela sem ficar marcado indelevelmente. Todos nós, brasileiros somos carne daqueles pretos e índios supliciados. Todos nós brasileiros somos, por igual, a mão possessa que os supliciou. A doçura mais terna e a crueldade mais atroz aqui se conjugaram para fazer de nós a gente sentida e sofrida que somos e a gente insensível e brutal, que também somos. Descendentes de escravos e de senhores de escravos seremos servos da malignidade destilada e instalada em nós, tanto pelo sentimento da dor intencionalmente produzida para doer mais, quanto pelo exercício da brutalidade sobre homens, sobre mulheres, sobre crianças convertidas em pasto de nossa fúria. (RIBEIRO, 1995, p. 120)

A escravocrata Joanna teve oito filhos, sendo quatro homens e quatro mulheres, que herdaram a concepção de hegemonia branca europeia; a objetificação, a humilhação, a exploração e a animalização do africano escravizado e de seus descendentes; a religiosidade e o moralismo; e principalmente a maldição de ódio ao negro, aos mais frágeis, aos perseguidos e aos abandonados pela nação. Em relação aos filhos, o primogênito Manuel Vieira Tosta Filho foi Barão de Muritiba, ministro da marinha, membro do Conselho de Sua Majestade e amigo pessoal do imperador português D. Pedro II; Inocêncio Vieira Tosta foi tenente-coronel e chefe de Estado; Jerônimo Vieira Tosta foi comandante superior; e Francisco Vieira Tosta foi comandante da Guarda Nacional na área de presidente da Câmara dos Vereadores de Cachoeira e Barão de Nagé. Ao que se refere às filhas, não constam no romance informações detalhadas sobre elas e somente são apresentados os nomes: Dona Cândida Maria Tosta da Natividade Pinto, Dona Maria Moreira Tosta, Dona Umbelina Maria da Natividade Tosta e Silva e Dona Ana da Natividade de Moraes Tosta.

A dupla colonização do corpo das africanas escravizadas foi uma herança recorrente na trajetória dos homens da família Tosta, pois, além de cumprir com as funções de trabalho dentro da Casa-Grande, as escravizadas eram obrigadas a realizar a iniciação sexual dos jovens senhores e também estar à disposição dos donos e convidados. O primogênito de Dona Joanna, Manuel Vieira Tosta Filho ou “Tostinha”, quando tinha dezessete anos, engravidou a crioula escravizada Amância. Pelo fato dele gostar da moça, a matriarca Joanna enviou o

filho para realizar a graduação em Direito na Universidade de Coimbra em Portugal, ordenou que dessem uma surra em Amância que abortou a criança e logo após faleceu em decorrência dos maus-tratos. As relações sexuais entre os senhores e os escravizados e o nascimento de mestiços eram consentidos, desde que não prejudicassem quaisquer interesses da elite dominante. No caso de Tostinha, que tinha herdado a “têmpera” da mãe e era o preferido, os planos já estavam traçados de que ele seria o sucessor da escravocrata Joanna e nada poderia desviar desse objetivo e destino.

A partir da violência e dos abusos sexuais originados da dialética entre senhores brancos e sujeitos escravizados no período escravista, permitiu, na trajetória da vida da mulher escravizada, a existência de fatores como “o estupro, a objetificação sexual, a perda do companheiro, a degradação no trabalho, a maternidade, o nascimento problemático dos filhos, a separação total dos filhos, o desespero da solidão, a vida sem esperança.” (BONICCI, 2012, p. 305). Vale ressaltar que o nascimento de filhos mestiços gerados do crime do estupro sexual das cativas ocorreu constantemente ao longo de gerações durante os três séculos e meio de escravidão no Brasil, conforme afirma Nascimento (2019, p. 260): “Até os filhos mulatos, herdeiros de um precário prestígio de seus pais brancos, continuaram a prática dessa violência contra a negra”. Isso porque, segundo Santos (2019), no discurso colonial “os corpos das mulheres simbolizam a África enquanto espaço conquistado” (SANTOS, 2019, p. 163).

Percebe-se de forma clara as heranças invisíveis ou privilégios herdados pelo personagem Tostinha, uma vez que a matriarca ensinou-lhe, desde menino, que seria o seu sucessor no comando da administração das riquezas da família, na administração do Engenho dos Tostas. Para isso, exigia dele concentração, autodisciplina e autocontrole do corpo e suas pulsões, já que, quando percebeu que Tostinha estava apaixonado por uma escravizada, tratou de enviá-lo a Coimbra para cursar a graduação em Direito. Isso também comprova o interesse da elite dominante em estimular principalmente o estudo dos filhos, haja vista que nesse período ainda não havia universidades no Brasil, e os rapazes eram envidados a uma universidade estrangeira. Na formação de Tostinha, também estavam presentes, desde o início, os capitais: cultural, social e econômico que foram herdados e disponibilizados pela mãe, a escravocrata Joanna, e o afeto materno, pois a matriarca considerava Tostinha o preferido.

A trajetória de Tostinha foi memorável, conforme previa a matriarca Joanna, já que: 1. Aos 30 anos, “Sete anos depois de retornar de Portugal, em 1837, Tostinha consolidou sua fama de militar implacável e líder quando agiu de forma decisiva, ajudando a sufocar a revolução separatista chamada de “Sabinada” (CRUZ, 2018, p. 41); 2. Aos 41 anos, “foi empossado governador da província de Pernambuco e, a julgar pela forma avassaladora como que agia, Sinhá Joanna não estava errada em dizer que ele e ela tinham muito em comum” (CRUZ, 2018, p. 41); 3. Aos 45 anos, após escapar da morte de febre amarela em 1852, “Ele era idolatrado e festejado pela elite agrária, mas era considerado um homem cruel pelos demais” (CRUZ, 2018, p. 42); e 4. Aos 48 anos em 1855:

Manuel já estava maduro e muito experiente na época do mal devastador. Já havia sido presidente da província de Pernambuco, Ministro e Secretário de Estado dos Negócios da Marinha e como presidente da Província do Rio Grande do Sul estava lidando também com a epidemia de cólera. Receberia nesse ano o título de Barão de Muritiba, dado pelo Imperador Dom Pedro II. (CRUZ, 2018, p. 61)

O abuso sexual das africanas escravizadas, como herança dos homens da família Tosta, é descrito novamente no romance de Eliana Cruz agora envolvendo o personagem Francisco Tosta, nascido em 1851, filho do Comandante Superior Francisco Vieira Tosta e neto da escravocrata Joanna. A africana escravizada Anolina, tetravó de Eliana Cruz e filha dos africanos Gowon e Ewà Oluwa, nascida no Brasil em 1850, tornou-se o “brinquedo humano” de Francisco ou o “passatempo de homem”, conforme exemplifica Cruz (2018): “Francisco, que não se constrangia em mordê-la, esbofeteá-la e reproduzir com ela o que via no tratamento dos pais, avós e tios aos negros” (CRUZ, 2018, p. 87) e:

Certa vez, o menino cortou com uma faca as tranças de Anolina, que já estavam bem grandes e grossas, pois queria que ela parecesse um garoto. Isabel, quando viu o moleque com a faca enorme e afiada em uma das mãos e o cabelo da menina em outra, não conseguiu reprimir o grito. O barulho chamou a atenção de dona Carolina, que descansava, por estar com uma forte dor de cabeça. Irritada, a sinhá bateu violentamente em Isabel. - Como se atreve a perturbar e interromper meu descanso por conta de tolices de crianças, sua idiota? Largue essas duas pestes e traga-me um chá de erva-doce. E subiu para o segundo piso do sobrado, batendo os pés. Imedi-

tamente, o garoto também estalou um tapa no rosto de Anolina. A menina chorou compulsivamente na cozinha e foi consolada por Umbelina (...) Francisco era um rei e o sobrado do engenho o seu castelo. Ele nunca estava errado, sempre tinha razão. Poderia fazer o que fosse. (CRUZ, 2018, pp. 87-88)

Quando Francisco completou treze anos e Anolina quatorze em 1864, a africana escravizada Anolina foi preparada para realizar a iniciação sexual de Francisco na noite do aniversário dele. De acordo com Cruz (2018): “Na verdade, o senhor ia revelando, ela tinha sido mantida até aquele momento por perto e intacta para que fosse a ‘estrela’ de Francisco aos 13 anos. O barão, Francisco Tosta, queria que a moça estivesse bonita para o filho e pediu para Umbelina ‘caprichar’” (CRUZ, 2018, p. 89). Com o propósito de que a moça não engravidasse, a africana escravizada Umbelina entregou ervas para Anolina para que ingerisse após a relação sexual com Francisco, conforme foi dito: “Come essas folhas, em grande quantidade. Depois que tivé com esse sinhozim, toma um chá forte com essas sementes aqui...” (CRUZ, 2018, p. 89). Cruz (2018) descreveu como se deu o abuso sexual, o estupro e a dupla colonização da personagem Anolina:

Os homens entraram no quarto e mostraram a Francisco o “presente”. Fizeram-na ficar de pé e tiraram sua camisola. Quando a peça de roupa caiu, ouviram-se aplausos, assobios e murmúrios. Ela fechou os olhos. Sentiu mãos apalpando-a em todas as partes íntimas. Os homens saíram para o cômodo anexo e deixaram Francisco a sós para desfrutar do “regalo”. O rapaz ficou assombrado. Não imaginava que a menina magricela que costumava ser um de seus bonecos já estivesse assim por baixo das batatas e saias. Coçou a cabeça, admirado e sem jeito. Aproximou-se lentamente dela e acariciou seu braço. Ela continuava de olhos fechados. Ele então encostou os lábios nos dela. Foi o que faltava. A timidez deu lugar à fúria e ele a jogou na cama e a possuiu de um jeito estabonado e violento. (CRUZ, 2018, p. 90)

As consequências da violação da personagem Anolina foram: 1. O surgimento da raiva “um sentimento novo que ela nunca experimentara” (CRUZ, 2018, p. 90) e “A partir daquele dia, Anolina mudou. Ficou mais séria e um tanto irritadiça” (CRUZ, 2018, p. 91); 2. A tomada de consciência da dupla colonização do seu corpo, de acordo com Cruz (2018) “Anolina estava perdida, se afogando na mágoa por ter descoberto o objeto que sempre fora” (CRUZ, 2018, p. 92); 3. “O jovem

passou a usá-la quase todos os dias, mesmo depois do casamento com *sinhá Carlota*” (CRUZ, 2018, p. 101) aos dezenove anos; e 4. Em 1874, aos vinte e quatro anos, Anolina engravidou provavelmente de Francisco, pois “Estava de namoro com Alexandre quando Francisco voltou a molestá-la” (CRUZ, 2018, p. 102) e deu a luz à Martha em 1875. Vale mencionar que o personagem Alexandre era mestiço, escravizado e também fruto de uma violação, porque era filho do Comandante Superior Francisco Vieira Tosta, filho da escravocrata Joanna e pai de Francisco, com uma africana escravizada. Cruz (2018) apresentou como o escravocrata Francisco reagiu ao saber que Martha supostamente era filha dele com a escravizada Anolina:

Pelo seu lado, apenas uma coisa inquietava Francisco: a Lei do *Ventre Livre*. Desde setembro de 1871 que os filhos das escravas nasciam livres. A coisa era recente e ainda não havia nenhuma “cria” em idade de se emancipar, pois isto só ocorreria aos oito anos, se o senhor optasse pela indenização, ou aos 21, se decidisse ficar com a criança. Quando Anolina apareceu grávida, pensou: seu filho já não pertenceria totalmente a sua família como antes seria. A ideia de que o recém-nascido poderia ser seu filho ou seu sobrinho apenas surgiu como algo curioso e divertido em sua mente. (CRUZ, 2018, p. 103)

A fim de que a personagem Anolina desenvolvesse mecanismos de resistência para sobreviver e suportar os abusos frequentes da família escravocrata dos Tostas, a personagem Umbelinda deu seguimento à tradição africana e fez a iniciação de Anolina na religião de matriz africana. Em 1888, quando Anolina tinha trinta e oito anos com quase quatro décadas de humilhação e sofrimento, ela desenvolveu “uma altivez, um ar que alguns diziam ser arrogante, e outros, aristocrático. Esse “nariz em pé’ lhe rendera antipatias por toda a vida, mas ele vinha da forma como foi criada” (CRUZ, 2018, p. 118) e “dona Anu’ tinha seus motivos para ser durona” (CRUZ, 2018, p. 128).

Vale mencionar que os homens livres que desempenhavam cargos de confiança nos engenhos também poderiam assimilar o comportamento aversivo e abusivo dos senhores em relação aos escravizados, como foi o caso do personagem Moreno que era um feitor, capataz, e supervisor dos cativos no Engenho dos Tostas. Em 1855, o personagem Moreno era um jovem de vinte anos e segundo Cruz (2018) “sua dureza já era famosa”, já que era bastante severo com os

escravizados, “desprezava profundamente os negros” (CRUZ, 2018, p. 58) e, quando houve a abolição da escravatura em 1888:

Moreno ainda não podia acreditar que o governo tinha tido a coragem de soltar aqueles animais selvagens - como se referia quando falava dos escravos - para deixá-los sem controle e por conta própria. Sempre repetia que “aquela gente” não era capaz de nada que prestasse sem comando. (CRUZ, 2018, p. 106)

No enredo do romance, mesmo casado com a personagem Ângela, apaixonou-se pela cativa Isabel que o rejeitou. Como consequência da rejeição, Moreno estuprou Isabel, similar ao que os senhores faziam com as escravizadas, “Quando a obrigou a descer um barranco, pois pretendia possuí-la na beira do rio, caíram os dois rolando. Ele a possuiu, mesmo desacordada, e saiu correndo cambaleante pela margem. Quando as lavadeiras a encontraram pela manhã, estava com a saia ensanguentada” (CRUZ, 2018, p. 72). É interessante mencionar que o casamento de Moreno com Ângela foi por conveniência e não por amor, pois “pediam que ele fosse casado com aquela mulher por quem nada sentia, que não lhe dava um filho, que lhe irritava apenas por existir” (CRUZ, 2018, p. 59). Diante disso, havia diversos desajustamentos na relação conjugal de Moreno e Ângela que era mantida por causa das convenções sociais, o que causava dor e sofrimento a ambos. De acordo com Cruz (2018):

Ângela não era uma mulher considerada feia, mas tinha uma cor amarelada, uma magreza e um olhar que lhe conferiam grande melancolia. Vivia nas novenas e eventos religiosos de sinhá Joanna e sinhazinha Joaquina, mas era acintosamente tratada como subalterna, embora fizesse tudo para adular as “sinhás”. Com a escravaria, era arrogante, afinal, pensava, alguém precisava estar abaixo dela. (CRUZ, 2018, p. 56)

A proximidade dos personagens Moreno e Ângela com a família escravocrata, como agregados, gerou uma “ilusão objetiva” (SOUZA, 2018, p. 21) de que podiam se comportar como os patrões, usufruir dos mesmos benefícios, defender os interesses dos escravocratas como se eles mesmos pertencessem à elite dos proprietários, por exemplo, a personagem Ângela imaginava para si uma personalidade e condições de vida que não possuía, passando a agir como se as possuísse. Contudo, por causa das traições de Moreno e do entendimento

de que “Nunca se sentira amada, nunca se sentira respeitada, nunca fora senhora de nada” (CRUZ, 2018, p. 58), Ângela tomou consciência da sua trágica condição de mulher branca, empobrecida e subalternizada pela sociedade escravocrata e externalizou a seguinte voz de resistência ao esposo Moreno:

Eu sou uma negra branca! - repetiu sem cessar. [...] - Você não passa de um laçao! Você não é nada assim como eu! Você é um covarde, um capacho desses barões. Você não tem nada, ouviu bem? Nada! Não passa de um porco que se mistura com as sujas e porcas negras! Você é um bosta! Uma merda de um bêbado metido a gente! Nem na cama você presta! E deferiu o golpe fatal. Aquele que equivaleu a um suicídio, uma sentença de morte. - Não é só você, seu idiota corno, que se deita com pretos! - e olhou pra ele com uma cara de lascívia que o deixou possuído de ódio. (CRUZ, 2018, pp. 58-59)

Como consequência das exposições de Ângela sobre a sua condição de subalternidade em relação aos senhores e ao esposo, e o estado de descontentamento, a personagem Ângela foi assassinada por Moreno da seguinte forma: “Num reflexo, ele passou a mão no facão que estava em cima da mesa e cravou na barriga da mulher. [...] não queria fazer o que fez” (CRUZ, 2018, p. 59). Por fim, Moreno, motivado pelo ressentimento branco da impossibilidade de obter o que os seus senhores possuíam, da maldição de ódio ao negro, da obsessão pela posse do corpo da mulher negra e da impossibilidade de manter o domínio sobre o homem negro, acabou enlouquecendo e em 1889:

Mal dormia e começou a ter visões com Ângela, a mulher morta há anos. (...) Bêbado, o capataz teria deixado o álcool entornar em uns panos pegos por uma vela que caiu incendiando tudo. Já Luiz, um dos homens que ele pusera de vigia, disse que viu vultos no terreno. A verdade é que ninguém conseguiu salvá-lo e o perigoso Moreno ali mesmo, dentro de casa ardendo no fogo e no ódio que o consumia. Já estavam em 1889, e as altas chamas queimavam o presente e o passado. (CRUZ, 2018, p. 145)

Considerações finais

Portanto, a família negra de Eliana Cruz teve que se afastar em diversos momentos da sua própria trajetória e da essência da cultura,

história e religiões de matrizes africanas. Contudo, ao assimilar a cultura eurocêntrica e ocidentalocêntrica e começar a ocupar postos e cargos de poder na sociedade brasileira, os descendentes de africanos escravizados, como a autora afro-brasileira Eliana Cruz com o romance “Água de Barrela” (2016), começaram a fortalecer a percepção mais crítica do meio social; promover movimentos de resistência da população negra em favor dos saberes dos subalternos colonizados; estabelecer a construção de uma sociedade antirracista, consciente da sua origem, dos horrores da escravidão e das heranças escravocratas; incorporar a capacidade interracial que valoriza as diversas vidas e etnias; e lutar pela garantia dos direitos básicos de acesso à educação, à moradia, ao emprego qualificado, à saúde e à segurança pública a toda população brasileira, independentemente da cor, da classe, da religião, da região de origem, do gênero e da orientação sexual.

É interessante mencionar que na trajetória da família negra de Eliana Cruz, no romance *Água de Barrela* (2016), sempre estiveram presentes os fortes laços afetivos e a prática do cuidado das mulheres negras em relação aos seus descendentes e a sua comunidade, enquanto na família dos Tostas, dos descendentes de europeus escravocratas, esses laços de afetividade eram bem frágeis, conforme foi exposto por Mary, trineta da escravocrata Joanna e filha de Maricota, na carta-testamento, “das minhas lembranças e uma prova de justiça e amor aos entes queridos” (CRUZ, 2018, p. 316), enviada à Celina, avó de Eliana Cruz, em vinte sete de setembro de 1993. Nessa carta, a terceira das quatro filhas de Maricota, Mary, recorda boa parte das vidas entrelaçadas das duas famílias, a família branca e a família negra, que forneceram pistas preciosas para que Eliana Cruz reconstituísse, além dos relatos da tia-avó Nunú, a história dos seus antepassados. Em alguns trechos da carta, Mary expôs os fortes laços afetivos existentes na família negra, que a impulsionou a melhores condições de vida; a denúncia da exploração dos enriquecidos sobre os mais empobrecidos; o pedido de ajuda de Eloá, advogado e pai de Eliana Cruz, para dar suporte na administração dos bens das descendentes da família Tosta; e o ressentimento de não ter se casado e tido filhos, a fim de que pudesse ter uma velhice feliz, como a de Celina ao lado dos seus descendentes de africanos escravizados, conforme foi exposto por Cruz (2018) nos trechos da carta-testamento de Mary:

Os ricos não queriam justiça e sim fazer trapaças para ficarem com as pequenas propriedades. Papai, como juiz, não concordou, defendia os interesses da classe oprimida, pobre [...] Damiana - a mulher forte do Evangelho, não se abateu: lutou juntamente com mãe Martha para terminar os seus estudos e você se formou. Eu me lembro que me formei sem solenidade, porque também a falta de numerário era grande. [...] Nesta época perdemos nossa querida mãe - preta Dodó ou Maria da Glória Tosta - o braço direito da Mãe, do Papai e nossa 2^o mãe [...] Vocês, pela Graça de Deus, com perseverança; triunfaram galhardamente e puderam dar a Damiana uma velhice tranquila e feliz [...] Mesmo dias antes de morrer, teve o prazer de ver a bisneta formar-se em direito, sendo a oradora e melhor aluna do curso! Deus seja louvado! Maria santíssima também! Pelas graças concedidas. [...] Eloá: quando chegar o tempo do passamento de Maria Auxiliadora, procure ajudar Grácia a defender os seus poucos bens para que ela não se veja na contingência de perdê-los, por inércia ou falta de combatividade. Confio em você, de modo que todas as amigas de Mignon já falecera... [...] Às vezes, lamento não ter me casado, podia hoje ter filhas e filhos como você Celina, que a amam muito e lhe deram netos maravilhosos! Suas filhas cuidarão de você, Celina, não tenha medo da velhice e doença. [...] Aceite e transmita a todos da família as nossas saudades e a Anolina o carinhoso abraço. (CRUZ, 2018, pp. 317-320)

Referências

- ALMEIDA, S. L. de. *Racismo estrutural*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- BONNICI, T. *O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura*. 2. ed. Maringá: Eduem, 2012.
- CRUZ, E. A. *Água de barrileta*. Rio de Janeiro: Malê, 2018.
- DUARTE, E. de A. (Coord.). *Literatura afro-brasileira: 100 autores do século XVIII ao XX*. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.
- NASCIMENTO, A. *O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista*. 3. ed. rev. São Paulo: Editora Perspectiva; Rio de Janeiro: Ipeafro, 2019.
- RIBEIRO, D. *O povo brasileiro: A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Círculo do Livro, 1995.
- SANTOS, B. de S. *O fim do império cognitivo: a afirmação das epistemologias do Sul*. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- SOUZA, J. *A classe média no espelho: sua história, seus sonhos e ilusões, sua realidade*. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2018.

Testemunho literário e memória cultural da escravidão nas traduções de *Jazz*, de Toni Morrison

Prila Leliza Calado (UFPR)¹

Publicados desde 1703 nos Estados Unidos e em outros países, os testemunhos de ex-escravizados – *slave narratives* – constituem um gênero literário de imensa importância. Esses textos (aparentemente) simples, porém poderosos, geralmente seguem um roteiro comum: a fuga da fazenda, a descrição da luta pela sobrevivência e a busca pelo reconhecimento ao longo da jornada para a liberdade. Entre 1960 e 1980 surgiram narrativas contemporâneas da escravidão – as *neo-slave narratives* – que reconfiguram os padrões dos relatos históricos escritos anteriormente à Guerra da Secessão, com ênfase na descrição da formação de sujeitos do período pós-escravatura. Toni Morrison, renomada autora norte-americana, declarou inúmeras vezes (MORRISON, 1993, p. 103; MORRISON, 1995, p. 85) que lia *slave narratives* para tentar apreender como era a realidade dos escravizados, a fim de escrever suas obras. Bella Brodzki (2007, p. 67) destaca que o legado das *slave narratives* é tão notável que todos os escritos afro-americanos subsequentes trazem em si algo das narrativas originais e afirma que *Beloved* (1987) é um exemplo de obra ficcional moderna que, em alguma medida, segue o modelo de *slave narrative* (BRODZKI, 2007, p. 219). Este trabalho pretende pensar e discutir as traduções brasileiras de *Jazz* – romance que dá sequência à trilogia iniciada por *Beloved* – em termos de testemunho literário e memória cultural da escravidão.² Referimo-nos, particularmente, à jornada do casal Joe e Violet Trace partindo do Sul rumo ao Norte do país, enfrentando diversas etapas até alcançar certa melhora da qualidade de vida e a vários aspectos da memória cultural do trauma causado pela escravidão nos Estados Unidos contidos nos testemunhos

1. Graduada em Letras Português-Inglês (PUC-PR), Mestre em Teoria Literária (UNIANDRADE-PR), doutoranda e docente na UFPR. Parte dessa pesquisa foi realizada com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001 - (CAPES/PRINT/UFPR).
2. Por essa razão, faremos as citações do romance em língua inglesa, reproduzindo em nota de rodapé as traduções de Evelyn Kay Massaro (1992) e José Rubens Siqueira (2009), respectivamente.

do protagonista Joe Trace ao longo de uma das partes do romance. Analisaremos suas lembranças à luz, principalmente, do capítulo IV da primeira parte do livro de Aleida Assmann, *Espaços da recordação* (2011), que explora a construção da identidade individual com base em atos de recordação.

Os dois protagonistas da narrativa são exemplos do complicado processo da reconstrução de identidade dentro de uma sociedade branca e racista. Entretanto, conforme avançamos na leitura, vemos que a trajetória da busca identitária de Violet é narrada em terceira pessoa e linearmente do ponto de vista cronológico; já seu marido Joe se reconhece como indivíduo ao relembrar suas experiências passadas de maneira fragmentada, expondo separadamente sete episódios marcantes de sua vida, pois acreditava que havia se transformado sete vezes antes de ter conhecido sua amante Dorcas: “With her I was fresh, new again. Before I met her I’d changed into new seven times” (MORRISON, 2004, p. 123).³ Esses sete “(re)nascimentos” representam, em sua maioria, experiências de rejeição, negação, deslocamento e trauma; e a narração em primeira pessoa desses episódios possibilita a chegada de Joe a um senso unificado de seu “eu”, pois somente assim ele consegue se enxergar como um indivíduo completo.

A primeira renovação é justamente quando ele escolhe seu próprio sobrenome, já que fora abandonado pelos pais quando recém-nascido e só havia recebido o primeiro nome: Joseph. Quando questiona sua mãe adotiva sobre quem eram seus pais verdadeiros, ela responde: “O honey, they disappeared without a trace” (MORRISON, 2004, p. 124).⁴ Então quando Joe (apelido para Joseph) foi à escola pela primeira vez e precisou informar seu sobrenome, disse: Joseph Trace. É necessário observar aqui o detalhe relacionado ao original em inglês: o termo *trace* em língua inglesa como substantivo em português significa rastro, pista, vestígio: o pequeno Joe entendeu que os pais haviam desaparecido sem menino nenhum e que *trace* era ele próprio ao invés de entender que os pais sumiram sem deixar rastro. “The

3. Com ela eu era novo e fresco outra vez. Antes de conhecê-la eu me transformara em novo sete vezes. (MORRISON, 1992, p. 116) / Com ela eu era jovem, novo outra vez. Antes de conhecer Dorcas eu tinha ficado novo sete vezes. (MORRISON, 2009, p. 122)
4. Oh, querido, eles desapareceram sem nenhum traço. (MORRISON, 1992, p. 117) / Ah querido, eles desapareceram sem nenhum rastro. (MORRISON, 2009, p. 123)

way I heard it I understood her to mean the ‘trace’ they disappeared without was me” (MORRISON, 2004, p. 124).⁵ Ao observarmos como as traduções apresentam esse pequeno detalhe (porém muito significativo), é possível perceber que os tradutores optaram por manter o sobrenome de Joe em inglês, mas traduziram o termo “*trace*” para a língua portuguesa, adotando soluções pouco felizes diante do jogo de palavras do original, conforme podemos observar nos trechos em nota. Como veremos a seguir, a privação de sua própria constituição como indivíduo, ao ser abandonado pelos pais biológicos sem sobrenome, é por si só um momento marcante da narrativa, que nas traduções passou, em certa medida, despercebido ou desvalorizado. No texto-fonte, o personagem apropria-se do vocábulo *trace* para se dar um sobrenome; nas traduções brasileiras os vocábulos traduzidos não estão presentes no sobrenome, o que, de certa forma, apaga um pouco do sentido proposto por Toni Morrison. Embora não pretendamos apontar sugestões para as escolhas tradutórias de cada profissional e saibamos que, geralmente, nomes próprios não são traduzidos, não podemos deixar de notar nesse excerto uma oportunidade de se inserir, por exemplo, algum vocábulo brasileiro (quem sabe até de origem africana) que viabilizasse maior ligação entre as memórias culturais da escravidão norte-americana e brasileira.

Aleida Assmann (2011) nos explica como a concepção do sujeito se liga à memória e como isso foi mudando com o tempo, de acordo com diversos intelectuais. No fim do século XVII, o filósofo inglês John Locke (1632-1704) propõe uma nova relação entre identidade e indivíduo: antes dele era comum que a identidade fosse atribuída ao sujeito por meio das árvores genealógicas, ou seja, o indivíduo tinha sua identidade formada somente a partir de como sua família ou dinastia era composta (duques, marqueses, condes, barões, entre outros). Por essa razão, pessoas que vinham de famílias nobres ou ilustres, por exemplo, continuavam a receber títulos e posses ao longo da vida e, não raras vezes, eram inclusive poupadas de julgamentos ou investigações, justamente por causa do título que carregavam antes de seus nomes. Famílias menos abastadas, obviamente, não poderiam oferecer tal privilégio a seus descendentes. Locke então sugere que

5. Entendi que eu era o “traço” que eles não tinham levado ao desaparecer. (MORRISON, 1992, p. 117) / Do jeito que eu ouvi, achei que ela queria dizer era que ‘nenhum traço’ era eu. (MORRISON, 2009, p. 123)

o conceito de identidade seja vinculado ao espaço da vida pessoal do sujeito, de sua trajetória de vida, e não mais aos títulos herdados de seus antecessores. Como o sujeito burguês da Era Moderna é essencialmente individualista e egocêntrico, suas memórias também o são:

Com isso, ele se une à tradição das autobiografias puritanas, para as quais as ferramentas mais importantes foram a recordação, a observação de si próprio e a escrita. [...] O sujeito da Era Moderna é centralmente um observador. O homem que vira observador tem como objetos seu ambiente e a si mesmo. (ASSMANN, 2011, p. 106)

Ainda conforme Locke, o ato de observar só acontece mediante um distanciamento que gere controle racional e atemporalidade; em outras palavras, o observador – ou quem se recorda – “abandona o fluxo do tempo” (ASSMANN, 2011, p. 106) e concentra-se em um ato de autocontrole e auto-organização que torna possível uma reunião de experiências que se entrelaçam entre si, mas sem depender de uma linha cronológica, nem tampouco promover uma reflexão acerca de como elas influenciaram as mudanças pessoais sofridas.

No século seguinte, o poeta romântico inglês William Wordsworth (1770-1850) retratou em seus versos o sentimento íntimo das pessoas, ressaltando a importância da memória para os acontecimentos, o tempo, o lugar e os costumes no dia a dia de suas vidas. Para ele, a construção da identidade só acontece por meio da recordação, fazendo parte de um projeto de autoconstituição autônoma do sujeito, que se vê transformado com o tempo e com as experiências vividas – e não pela simples observação de si como propõe Locke. Na citação a seguir, podemos ver a diferença de percepção entre os pensadores:

Wordsworth faz da construção da identidade pessoal seu projeto épico. Com isso, a recordação se torna para ele o *medium* mais importante. Recordação significa, para Wordsworth, primeiramente reflexividade, observação de si próprio no fluxo do tempo, flexão sobre si, divisão de si, duplicação de si. Como já ocorria nas autobiografias puritanas, o eu desdobra-se em um eu que recorda e outro que é recordado. Ambos se separam um do outro qualitativamente – agora não mais pela conversão moral, mas por meio do tempo. (ASSMANN, 2011, p. 112)

Quando analisamos a primeira mudança de Joe relacionando-a com as percepções dos dois autores comentados por Aleida Assmann,

é possível formular duas linhas de pensamento: em primeiro lugar, no momento em que afirma que havia se renovado sete vezes anteriormente, Joe retoma sua trajetória de uma forma exatamente correspondente ao processo da recordação segundo Wordsworth, ou seja, durante todos os momentos em que se recorda de suas mudanças, o personagem ao mesmo tempo reflete sobre si, se desdobra em sete, se multiplica por sete, se divide em sete, claramente buscando, reconhecendo e também mostrando a nós leitores sua trajetória de construção identitária, que não é uma só, são várias desdobradas em inúmeros “Joes”. A segunda linha de pensamento seria relacionada à questão do sobrenome: *Trace*. Justamente o que até em John Locke era tomado como um referencial absoluto da identidade de um indivíduo falta à Joe, pois ele não tem sobrenome, muito menos um título; não vinha de família nobre e fora abandonado por seus progenitores, recebendo o nome Joseph de pais adotivos e atribuindo a si mesmo um sobrenome. Observemos aqui, além disso, o próprio caráter épico que o poeta romântico inglês vislumbra: logo a primeira transformação de Joe se dá num momento de concepção, de reinvenção de si próprio, de criação do próprio sobrenome, símbolo maior de nossa identidade, de quem somos. Novamente voltamos ao termo *trace* em inglês, que possui outros significados em português como verbo: identificar, rastrear, localizar, seguir, encontrar. Ao fim de suas digressões, quando Joe muda o tom de sua narração e se dirige à Dorcas – já morta – ele faz uma outra espécie de confissão:

Don't ever think I fell for you, or fell over you. I didn't fall in love, I rose in it. I saw you and I made up my mind. My mind. And I made up my mind to follow you too. That's something I know how to do from way back. [...] I talk about being new seven times before I met you, but back then, back there, if you was or claimed to be colored, you had to be new ad stay the same every day the sun rose and every night it dropped. (MORRISON, 2004, p. 135)⁶

6. Mas a escolha, a escolha foi somente minha. Eu a vi e decidi. Eu decidi. E também decidi segui-la. Isso é algo que faço bem desde que era moleque. [...] Eu costume falar sobre ter me renovado sete vezes antes de encontrá-la, mas, naquele tempo, naquele lugar, quem era negro ou considerado uma “pessoa de cor”, tinha de ser novo e ao mesmo tempo parecer antigo a cada dia que o sol nascia e em cada noite em que ele se punha. (MORRISON, 1992, p. 128) / Não pense nunca que eu caí por você, ou caí em cima de você. Eu não caí de amores, eu levantei de amores. Vi você e tomei a decisão. A decisão. E decidi

Fica evidente no trecho aquela autoconstituição autônoma proposta por Wordsworth, quando o protagonista assume que sempre perseguiu seus objetivos, independentemente dos impedimentos encontrados – independentemente de carregar na pele o maior dos obstáculos “daquele tempo”: a cor negra. E justamente por ser negro é que precisava ir atrás das renovações das quais se recorda e que nos trazem, caso a caso, visões do que continuava a ser o horror da escravidão e de seus duradouros efeitos no início do século XX.

A segunda mudança de Joe aconteceu quando ele e Victory foram escolhidos pelo caçador mais habilidoso da região para aprender a caçar com ele, o que foi motivo de grande orgulho para a família. Joe afirma que, devido ao que aprendera com o caçador, sentia-se mais à vontade na floresta do que na cidade e, por essa razão, muitas pessoas no condado acreditavam que Joe nunca se adaptaria à vida na metrópole. Joe ainda se recorda de outras lições: “Taught me two lessons I lived by all my life. One was the secret of kindness from white people – they had to pity a thing before they could like it. The other – well, I forgot it” (MORRISON, 2004, p. 125).⁷ Com essa recordação voltamos a perceber a importância implícita do sobrenome *Trace*: Joe – que escolheu seu próprio sobrenome – foi escolhido para aprender a caçar, a rastrear sua presa, a localizá-la, a segui-la, a encontrá-la. Logo ele, um negro, que assim como tantos outros há tão pouco tempo, quando a escravidão ainda não havia sido abolida, era a presa caçada pelos capitães do mato. O protagonista nos mostra como se configuravam as relações entre negros e brancos, mesmo após a libertação dos escravos, o que não significava a libertação do preconceito e da crueldade dos brancos.

ir atrás de você também. Isso é uma coisa que eu sei fazer desde muito tempo atrás. [...] Falo que eu me fiz de novo sete vezes antes de encontrar você, mas naquele tempo, naquele tempo, se você era ou dizia que era negro, tinha de ser novo e continuar igual todos os dias em que o sol nascia e todas as noites quando ele caía. (MORRISON, 2009, p. 133)

7. Me ensinou duas lições que usei toda minha vida. Uma delas foi o segredo da bondade vinda de brancos – eles têm de sentir pena de uma coisa antes de poderem gostar dela. A outra..., bem, já esqueci. (MORRISON, 1992, p. 119) / Me ensinou duas lições que me guiaram a vida inteira. Uma era o segredo da gentileza com os brancos – eles tinham de sentir pena de alguma coisa para gostar dela. A outra – bom, esqueci. (MORRISON, 2009, p. 124)

Quando Joe se renovou pela terceira vez, aos vinte anos, Vienna, sua cidade natal localizada no estado da Virgínia, foi destruída por um incêndio criminoso, obrigando-o a buscar outra cidade para viver. Assim, conheceu e casou-se com Violet, se mudaram para outro condado e tiveram sua dívida de cento e oitenta dólares aumentada para oitocentos. Levaram cinco anos para pagá-la até que, oito anos mais tarde, depois de serem enganados na compra de um terreno, decidiram mudar-se para o norte do país. Foi a quarta renovação de Joe, que pegou um trem com Violet rumo a Nova Iorque. Nessa época as Leis de Jim Crow – que vigoraram de 1876 até 1965 – tinham que ser cumpridas: em locais públicos, negros não podiam utilizar o mesmo banheiro que brancos, nem, muito menos, ocupar o mesmo ambiente e, por essa razão, Joe e Violet foram trocados de vagão cinco vezes. Estabeleceram-se inicialmente na parte baixa da cidade, no bairro então chamado Tenderloin (atual NoMad - Madison Square North), distrito dos bares, prostíbulo e apostas. Foi com a quinta mudança de Joe, depois de passarem por todos os tipos de emprego, que o casal se mudou para a parte alta de Nova Iorque, mais especificamente para o bairro do Harlem, iniciando uma boa fase na vida do casal. O homem do campo, desacreditado pelos vizinhos, contrariamente ao que muitos no condado achavam, havia trilhado mais um caminho e conquistado a cidade grande.

Com o terceiro, quarto e quinto testemunhos de Joe, observamos a trajetória de mudanças que nos dá uma pequena amostra da diáspora negra que aconteceu no fim do século XIX e no início do século XX: os negros do Sul dos Estados Unidos enfrentavam condições de vida profundamente degradantes após sua libertação. Analfabetos e sem defesa legal, eram facilmente explorados ao ponto de terminarem o ano agrícola com mais dívidas do que no início. À miséria juntava-se o terror: as atrocidades perpetradas pelas ordens secretas do *Ku Klux Klan* ou do *White Camelia Knights* eram frequentes e nenhuma autoridade parecia disposta a impedi-las, nem muito menos a puni-las. Neste clima de humilhação e terror, o Norte era vislumbrado como a terra prometida, onde o negro raras vezes era importunado e conseguia levar uma vida decente. Assim, nos anos de 1916 a 1918, mais de quatrocentos e cinquenta mil afrodescendentes deixaram a região Sul estadunidense, naquilo que a história consagrou pela expressão “*Great Migration*” (TOLNEY, 2003; WILKERSON, 2010; BARZOTTO, 2013). Essa diáspora em busca de esperança e liberdade

estendeu-se até 1970 e tinha por destino as metrópoles de Detroit, Cleveland, Chicago, Pittsburgh e Nova Iorque. Além de todo o processo de reconhecimento identitário pelo qual o personagem passa, é interessante notar que esses últimos testemunhos de Joe são de extrema importância para entendermos a formação histórica da sociedade americana e a ocupação territorial do país, comprovando o que Aleida Assmann afirma a respeito dos estudos da memória:

O fascínio duradouro pelo tema da memória parece ser uma evidência de que diferentes questões e interesses se cruzam, se estimulam e se condensam, provenientes dos estudos culturais, das ciências naturais e da tecnologia da informação. [...] Essa variedade de abordagens da questão revela que a memória é um fenômeno que nenhuma disciplina pode monopolizar. O fenômeno da memória, na variedade de suas ocorrências, não é transdisciplinar somente no fato de que não pode ser definido de maneira unívoca por nenhuma área; dentro de cada disciplina ele é contraditório e controverso. (ASSMANN, 2011, p. 20)

No caso específico de *Jazz*, as lembranças da diáspora afro-americana, além de atuarem como reconstrutores da identidade do protagonista, trazem ao leitor vestígios importantes de uma das maiores e mais cruéis instituições criadas pela humanidade, seus desdobramentos e como eles influenciam a sociedade atualmente. Chamou-nos a atenção o fato de que as traduções do romance não possuem nenhuma nota de rodapé que explique minimamente essa particularidade histórica da sociedade norte-americana, a fim de enriquecer a leitura do público receptor.

A sexta mudança que Joe sofreu se deu por conta de um episódio violento no verão de 1917⁸: ele foi espancado por um grupo de brancos e foi salvo justamente por uma pessoa de pele clara. Joe faz menção ao que se chamou de “Era dos linchamentos” nos Estados Unidos

8. É importante ressaltar aqui também que em 2 de julho de 1917 aconteceu um dos mais chocantes episódios da história norte-americana no estado do Illinois – o massacre de East St. Louis. Durante 24 horas, uma multidão de pessoas brancas esfaqueou, baleou e linchou qualquer pessoa de pele negra que estivesse por perto. Casas foram incendiadas e seus ocupantes mortos a tiros quando tentavam fugir. O número de mortos pode ter chegado a duzentos. Os seis mil afrodescendentes que sobreviveram ao massacre tornaram-se refugiados no leste da cidade, que se tornou um gueto.

(quando foram exterminados mais de quatro mil e quatrocentos afro-descendentes), que teve início logo após o término da Guerra Civil Americana em 1865; seu ápice foi entre 1890 e 1930 (PFEIFER, 2010; PFEIFER, 2011; RUSHDY, 2012). Nessa época, os jornais anunciavam e faziam convites para que as pessoas de pele clara fossem prestigiar espancamentos, enforcamentos, esquartejamentos, entre outras atrocidades impostas aos negros em público. Vejamos como Joe relembra o acontecido:

I don't know exactly what started the riot. Could have been what the papers said, what the waiters I worked with said, or what Gistan said – that party, he said, where they sent out invitations to whites to come see a colored man burn alive (MORRISON, 2004, p. 128)⁹.

De acordo com Aleida Assmann (2011), a transição entre gerações pode sofrer interrupções quando há perda de conhecimento comum. A autora nos explica que a memória cultural pode ser armazenada por meio de inúmeros suportes; já a memória comunicativa é aquela transmitida oralmente pelos indivíduos que presenciaram ou têm o conhecimento dos fatos ocorridos. Joe, no recorte de nossa análise, é vítima, testemunha, herói de uma história lembrada por ele em detalhes, ou seja, a construção do personagem Joe é um dos artifícios utilizados pela autora Toni Morrison para transmitir memórias da escravidão americana através do ato da recordação do protagonista, por meio da obra literária *Jazz*. Entretanto, os termos “Era dos linchamentos” e “Massacre de East St. Louis” não estão escritos nas páginas do romance e o leitor que desejar saber mais precisa se dispor a pesquisar em fontes históricas, recorrendo assim a suportes armazenadores da memória cultural. Quando nossa pesquisa buscou mais detalhes, descobrimos que o período dos linchamentos está muito próximo de ser esquecido em meio à sociedade americana em

9. Não sei exatamente o que deu origem aos tumultos. Os jornais disseram uma coisa, meus colegas garçons disseram outra e Gistan outra ainda. Ele falou que foi por causa da tal festa. Os brancos receberam um convite para ver um negro queimar vivo. (MORRISON, 1992, p. 121) / Não sei exatamente o que começou o tumulto. Pode ter sido o que os jornais disseram, o que os garçons com quem eu trabalhava disseram ou o que o Gistan disse – aquela festa, ele disse, onde mandaram convites para brancos irem ver um homem de cor ser queimado vivo. (MORRISON, 2009, p. 127)

geral, como pode ser visto por meio da reportagem publicada em 29 de abril de 2018, por Ángel Bermúdez da BBC Brasil:

Apesar de ser uma parte importante da história dos Estados Unidos, a “era dos linchamentos” é pouco conhecida. Para mudar isso, em 26 de abril [de 2018], foi inaugurado o Monumento Nacional pela Paz e Justiça em Montgomery, no Estado americano do Alabama. (BERMÚDEZ, 2018, não paginado)

Isso acontece justamente porque as pessoas que presenciaram tais atrocidades em praças públicas podem já ter morrido ou não terem tido a oportunidade, ou até mesmo a vontade, de transmitirem suas lembranças. Assim, percebemos que a memória não se propaga por si só, mas precisa de ações organizadas inclusive em nível administrativo, para tornar-se pública, partilhada, conhecida:

Hoje não temos que lidar mais com uma autossuspensão, mas pelo contrário, com uma intensificação do problema da memória. Isso se deve ao fato de que a memória experiencial das testemunhas da época, caso não se deva perder no futuro, deve traduzir-se em uma memória cultural da posteridade. Dessa forma, a memória viva implica uma memória suportada em mídias que é protegida por portadores materiais como monumentos, memoriais, museus e arquivos. (ASSMANN, 2011, p. 19)

Tal necessidade faz-se importante devido ao que Aleida Assmann chama de esquecimento coletivo, pois “é impossível haver recordação sem conhecimento” (ASSMANN, 2011, p. 404). À medida que as diversas camadas da sociedade vão deixando de ter acesso à informação do que houve no passado e do trauma vivenciado pelas gerações anteriores, o esquecimento coletivo passa a esmaecer as memórias que deveriam ser propagadas. A reportagem da BBC nos deixa saber que o monumento denominado *The National Memorial for Peace and Justice* foi erguido numa área de mais de mais de 24.000m² no estado americano do Alabama, em conjunto com o museu chamado *The Legacy Museum*, distantes cerca de um quilômetro um do outro. As construções são projetos idealizados pela *Equal Justice Initiative*¹⁰

10. Fundada em 1989, a EJI fomenta o debate público acerca do problema do encarceramento em massa de indivíduos negros nos Estados Unidos e fornece representação legal aos cidadãos em situação de vulnerabilidade, encarcerados

e visam expor ao público em que conjuntura acontecia a segregação racial na era dos linchamentos, por meio de recursos visuais e artísticos. (EQUAL JUSTICE INITIATIVE, 2018). Esses empreendimentos estão ligados a muitas outras ações da organização, que propõem à sociedade o enfrentamento dos inúmeros problemas sociais derivados da escravidão por meio do diálogo e do reconhecimento das falhas. Foram forjadas mais de oitocentas colunas de aço com aproximadamente dois metros de altura, duplicadas e trazendo os nomes das vítimas (quando conhecidos) gravados no aço, que serão enviadas para cada condado dos Estados Unidos em que afro-americanos sofreram, desde espancamentos até a morte na fogueira. A intenção é que uma coluna fique no memorial e que a administração de cada condado requeira a placa que lhe compete como sinal de comprometimento com a causa: assumir a responsabilidade e recuperar a memória que estaria prestes a desaparecer. Seguindo uma concepção formidável, as colunas pertencentes ao acervo do memorial estão dispostas penduradas ao longo do pavilhão¹¹, remetendo aos enforcamentos que se sucediam aos espancamentos públicos. Conforme Assmann:

Espera-se dos locais da recordação, para além do valor informativo que lugares memorativos e documentais proporcionam, onde quer que se localizem, um aumento da intensidade da recordação por meio da contemplação sensorial. O palco dos acontecimentos históricos deve tornar acessível ao visitante o que as mídias escritas ou visuais não conseguem transmitir: a aura do local que não é reproduzível em *medium* algum. (ASSMANN, 2011, p. 351, grifo da autora)

A autora alemã cita ainda as palavras de Monika Wagner, as quais parecem adequadas quando nos referimos à gravação de nomes nas placas de aço do memorial supracitado:

A inscrição com os nomes designa um espaço para os ausentes que permanece, porém, desocupado. [...] A ocupação do espaço vazio pelos nomes faz que o hiato da força do lugar se torne matéria. A

e condenados à execução ou punição injusta. A entidade representa também crianças processadas como adultos, pessoas com deficiência e demais cidadãos desfavorecidos.

11. As imagens podem ser vistas no site da *Equal Justice Initiative*, indicado nas referências.

presença do ausente e do destruído é, dessa forma, inescapável. (ASSMANN, 2011, p. 405)

Dessa forma, ao mesmo tempo em que se configuram como tributos, pedidos de desculpas, reconhecimento dos erros e clamor por justiça, os monumentos também se transformam em meios armazenadores da memória cultural do trauma nas sociedades, uma vez que eternizam a presença dos que foram subjugados e impedem que as gerações futuras permaneçam sem o conhecimento do sofrimento pelo qual passaram seus antecessores.¹²

Não há como falar da “Era dos linchamentos” sem registrar algo no mínimo bizarro que se sucedia aos já repugnantes atos públicos de preconceito e violência. Após serem espancados, em sua maioria, os negros eram também enforcados em meio a plateias entusiasmadas. Quando possível, eram tiradas fotos do “evento” que seriam enviadas junto com cartões postais para parentes e amigos em outras localidades, relatando a acusação que motivou a punição: desde esbarrões acidentais na calçada até a recusa em ceder o lugar no bonde a um branco. Aleida Assmann também dedica algumas considerações à fotografia, esse artefato que muitas vezes dispensa palavras para nos contar o que aconteceu no passado:

A fotografia, no entanto, funciona não apenas como analogia da recordação, ela também se torna o *medium* mais importante da recordação, pois é considerada o indício mais seguro de um passado que não existe mais, [...]. É nisto que a fotografia supera todos os demais *media* da memória: por seu caráter indexador ela proporciona uma comprovação (justamente criminológica) da existência de determinado passado. [...] Eis por que a memória das fotografias, excelente e inesgotável, assume vida própria como recordação fantasmagórica, tão logo se suspenda o texto narrativo e comunicativo que as emoldura. (ASSMANN, 2011, p. 238, grifos da autora)

Com ou sem fotografias, com ou sem cartões postais, certamente a recordação deste período de atrocidades ainda assombra a memória cultural americana, exatamente como um fantasma que não

12. Somente a título de curiosidade, dentre as muitas frases dispostas pelo Memorial está uma citação de *Beloved*, localizada na saída para o parque que torna a área onde ficam as colunas de aço.

descansa. Aqui novamente sentimos que as edições traduzidas poderiam ter lançado mão de notas do tradutor para dar mais detalhes sobre tais acontecimentos da época. Embora saibamos que há, muitas vezes, imposições ou restrições feitas pelas editoras a respeito da utilização das notas do tradutor, acreditamos que esse não era o caso das traduções em tela.

A sétima renovação de Joe se deu em 1919, quando as tropas americanas voltaram para casa com o fim da Primeira Guerra Mundial. Joe se recorda de ter acompanhado os três mil soldados negros do 369º. Regimento de Infantaria do Exército Americano (mais conhecidos como “*Harlem Hellfighters*”), durante a recepção que aconteceu no mês de fevereiro, quando foram ovacionados pela população nova iorquina nas ruas de Manhattan, ao som da banda de *jazz* do regimento.

I survived it, though, and maybe that's what made me change again for the seventh time two years later in 1919 when I walked all the way, every goddamn step of the way, with the three six nine. Can't remember o time when I danced in the street but that one time everybody did. I thought that change was the last, and it sure was the best because the War had come and gone and the colored troops of the three six nine that fought it made me so proud it split my heart in two. (MORRISON, 2004, p. 129)¹³

Neste trecho, fizemos uma leitura em que consideramos possível inferir que Joe tem seu coração partido ao meio como uma referência que a autora Toni Morrison quis fazer aos dois maiores ícones da

13. Bem, o fato é que sobrevivi e talvez tenha sido isso que me fez mudar de novo pela sétima vez dois anos mais tarde, em 1919, quando acompanhei o tempo todo, cada passo do caminho, o três seis nove. Que eu me lembre, nunca antes eu tinha dançado na rua, mas nesse dia todos dançaram. Pensei que seria a última mudança, e com certeza foi a melhor, porque a guerra tinha vindo e terminado e os soldados negros do três seis nove haviam lutado nela e me deixaram tão orgulhoso que pensei que meu coração fosse estourar. (MORRISON, 1992, p. 122) / Mas eu sobrevivi e vai ver foi isso que me fez mudar de novo pela sétima vez dois anos depois, em 1919, quando fiz o trajeto todo, cada passo do trajeto, com o três seis nove. Não lembro de ter dançado na rua nenhuma vez, só dessa quando todo mundo dançou. Achei que essa mudança era a última e decerto foi a melhor porque a guerra tinha começado e acabado e as tropas negras do três seis nove que lutaram me deixaram tão orgulhoso que meu coração se partia em dois. (MORRISON, 2009, p. 127)

atuação dos *Harlem Hellfighters* na França: o cabo Henry Johnson e o soldado Needham Roberts.

Talvez nenhum tributo mais elegante ao significado duradouro do Regimento pudesse ter sido dado, a não ser pelo de Toni Morrison em seu romance *Jazz*, de 1992, no qual o desfile de retorno ao lar dos combatentes do “três seis nove” encheu o protagonista Joe Trace com tanto orgulho que “partiu seu coração em dois”. (SAMMONS; MORROW JR., 2015, p. 3, tradução nossa)¹⁴

Roberts e Johnson foram os primeiros norte-americanos a serem condecorados pelos franceses, recebendo as prestigiadas medalhas *Croix de Guerre* (Cruz Militar). Diferente disso, o governo americano só os premiou com a condecoração *Purple Heart* (Coração Púrpura) setenta e sete anos depois, quando ambos já estavam mortos. É interessante abordarmos essa falta de reconhecimento do governo americano por meio de uma passagem em que Aleida Assmann nos explica que, desde os tempos antigos na Grécia Clássica, lutar e morrer em batalha eram maneiras de conseguir fama para a eternidade.

Os soldados têm sido enviados à batalha com essa promessa, desde a Guerra do Peloponeso até a Segunda Guerra Mundial. A promessa de eternidade nacional se expressa por meio de uma grande quantidade de monumentos que, desde o memorial do soldado desconhecido até os cemitérios de soldados, são a forma bombástica e desajeitada da política de memória nacional. (ASSMANN, 2011, p. 48)

Até nos dias atuais, é possível afirmar que receber uma condecoração de guerra é motivo de orgulho para combatentes e suas famílias. Entretanto, no que se referiu ao cabo Henry Johnson, ao soldado Needham Roberts e tantos outros militares negros em 1919, esse claramente não foi o entendimento das autoridades americanas. Mesmo depois de estar ciente que o 369º. Regimento tivera um ótimo desempenho em campo de batalha, o governo americano expediu um memorando ao chefe de estado francês solicitando que o mesmo não desse aos combatentes uma noção de que poderiam se

14. Perhaps no finer tribute to the Regiment's lasting significance could be given than that by Toni Morrison in her 1992 novel *Jazz*, in which the homecoming parade of the fighting “three six nine” filled protagonist Joe Trace with so much pride that it “split his heart in two.” (SAMMONS; MORROW JR., 2015, p. 3)

comparar aos brancos, pois não queria que os militares negros voltassem para a América exigindo direitos iguais. A Henry Johnson só restou a derrocada, visto que, após chegar em território americano, não conseguia trabalhar pelo fato de ter sido ferido no combate. Não havia registro de seu nome no alistamento do regimento e, por essa razão, o cabo não recebeu nenhuma assistência do exército americano. Johnson faleceu dez anos depois, totalmente esquecido e sem dinheiro algum, para, em 2015, receber postumamente a medalha de honra – a maior condecoração militar americana.

A imagem emblemática do cabo Henry Johnson carregando um buquê de lírios desfilar em um conversível¹⁵ também nos remete a um local da recordação, o qual, desta vez, não traz memórias de sofrimentos a Joe, mas sim de alegria: as ruas da cidade de Nova Iorque. Joe descreve o momento com tanta precisão que, se pesquisarmos as imagens daquele dia de comemoração, veremos inclusive a banda do regimento à frente dos pelotões¹⁶. É, como o próprio Joe afirma, a lembrança mais agradável que ele tem, tamanha a felicidade que sentia. O momento fez inclusive com que Joe dançasse em meio aos outros cidadãos na rua, como era de costume desde o surgimento do *jazz* em Nova Orleans, antes ainda do início daquele século. Fica evidente o sentimento de orgulho de Joe e o júbilo coletivo compartilhado na ocasião do desfile. Por causa disso, não podemos deixar de considerar que, de todos os testemunhos dados anteriormente pelo protagonista, esse é o que faz o contraponto com os demais, de teor traumático. Era como se a escravidão estivesse para ser abolida mais uma vez, como se a partir daquele momento as coisas finalmente pudessem começar a mudar para os afrodescendentes, e o orgulho de ser negro pudesse, pela primeira vez, ser sentido também pelos brancos. Infelizmente não foi essa a continuação nem da narrativa de Joe, nem da história real.

Pretendemos, com este trabalho, analisar como os testemunhos do horror trazidos pelo personagem compõem a estratégia artística da autora Toni Morrison, que se torna, desse modo, uma agente disseminadora da memória cultural do trauma da escravidão norte-americana por meio da literatura. Acreditamos ser possível, através

15. Disponível em: <<http://www.jornalciencia.com/harlem-hellfighters-conheca-os-herois-afro-americanos-esquecidos-da-primeira-guerra-mundial/>>.

16. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/Harlem-Hellfighters>>.

da tradução literária, atualizar o entendimento sobre escravidão e suas consequências, que nunca estiveram tão escancaradas tanto na sociedade norte-americana quanto na brasileira. Concluímos, finalmente, que as edições traduzidas de *Jazz* para o português cumprem, em alguma medida, seu papel nesse sentido, mas que outras escolhas poderiam ter sido realizadas para que a memória cultural da escravidão norte-americana pudesse ser transmitida de maneira multidirecional, abrindo-se assim horizontes para futuras retraduições.

Referências

- ASSMANN, A. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução de: SOETHE, Paulo Astor. (Coord.). Campinas: Unicamp, 2011.
- BARZOTTO, L. A. Deslocamento e memória em “*La mano en la tierra*”, de Josefina Plá. In: GONZÁLEZ, E. P.; COSER, S. (Orgs.). *Entre traços e rasuras: intervenções da memória na escrita das Américas*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.
- BERMÚDEZ, Á. *BBC Brasil: a história brutal e quase esquecida da era de linchamentos de negros nos EUA*. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/internacional-43915363>>. Acesso em: 07 nov. 2021.
- BRODZKI, B. *Can these bones live?: translation, survival, and cultural memory*. Stanford: Stanford University Press, 2007.
- EQUAL JUSTICE INITIATIVE (EJI). *The National Memorial for Peace and Justice*. Montgomery, 2018. Disponível em: <<https://museumandmemorial.eji.org/museum>>. Acesso em: 07 nov. 2021.
- MORRISON, T. *Jazz*. Tradução de: MASSARO, Evelyn Kay. São Paulo: Best Seller, 1992. Título original: *Jazz*.
- MORRISON, T. Toni Morrison, *the art of fiction* CXXXIV. *The Paris review*. New York, issue 128, p. 83-125, Fall, 1993. Entrevista concedida à Elissa Schappell e Claudia Brodsky Lacour.
- MORRISON, T. *The site of memory*. In: *Inventing the truth: the art and craft of memoir*, 2. ed. ZINSSER, William. (Ed.). New York: Houghton Mifflin, 1995.
- MORRISON, T. *Jazz*. New York: Vintage Books, 2004.
- MORRISON, T. *Jazz*. Tradução de: SIQUEIRA, José Rubens. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. Título original: *Jazz*

- PFEIFER, M. J. *The Northern United States and the genesis of racial lynching: the lynching of African Americans in the Civil War era. The Journal of American History*, Bloomington, vol. 97, n. 3, p. 621-635, Dec. 2010. Disponível em: <<http://www.jstor.com/stable/40959936>>. Acesso em: 24 jul. 2020.
- PFEIFER, M. J. *The roots of rough justice: origins of American lynching*. Champaign: University of Illinois Press, 2011.
- RUSHDY, A. H. A. *American lynching*. New Haven: Yale University Press, 2012.
- SAMMONS, J. T.; MORROW JR., John H. *Harlem's rattlers and the Great War*. Lawrence: University Press of Kansas, 2015.
- TOLNAY, S. E. *The African American "Great Migration" and beyond. Annual review of Sociology*, Palo Alto, vol. 29, p. 209-232. 2003. Disponível em: <<http://www.jstor.com/stable/30036966>>. Acesso em: 24 jul. 2020.
- WILKERSON, I. *The warmth of other suns: the epic story of America's Great Migration*. New York: Random House, 2010.

Testimonialidades lagunares: *Puño y Letra*, de Diamela Eltit

María José Sabo¹

La escritora chilena Diamela Eltit ha sido una de las primeras voces en la región que comienza a convocar el ejercicio de la memoria en femenino a partir de la década del '80. Desde su primera obra, *Lum-périca*, de 1983, se interesa por explorar formas de construcción de la memoria que divergen de los registros totalizadores de los hechos históricos, para darle en cambio, espacio protagónico a lo fragmentario, a las corporalidades y afectos. Como sostiene Nelly Richard (2001; 2013), se abre aquí una forma nueva de la testimonialidad que tiene como referente a la dictadura militar de Pinochet en Chile, que se caracterizará por una divergencia frente a las modalidades establecidas para el género desde los marcos de comprensión cultural de la izquierda intelectual. Desde esta primera obra y hasta las más recientes, las formas de la testimonialidad y la construcción de la memoria han sido un camino de búsqueda estética y política permanentemente abonado por la escritora.

Este artículo aborda una de las obras más actuales, titulada *Puño y Letra* publicada en 2005. Quisiera focalizarme en los procesos de recopilación oral y transcripción escrita que Eltit realiza a partir de los testimonios que emergen en el marco de Juicio Oral y Público por crímenes de Lesa Humanidad, llevado a cabo en la ciudad de Buenos Aires en el año 2000, contra el civil chileno Enrique Arancibia Clavel, acusado del asesinato del entonces ex-General Carlos Prats González, y su esposa Sofía Cuthbert, en el año 1974 a través de un atentado de bomba colocada en su auto y denotada frente a su casa de la calle Malabia, en Buenos Aires. Prats había ejercido como Comandante en Jefe del Ejército durante el gobierno de Salvador Allende. Luego del Golpe Militar de Pinochet se exilia en Argentina como muchos otros chilenos que presintieron el destino de muerte que les estaría reservado. La D.I.N.A, Agencia de Inteligencia Nacional de

1. Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Magíster en Estudios Comparados por la Universidad de Santiago de Compostela. Investigadora Asistente de CONICET. Profesora Adjunta Literatura Latinoamericana I (UNC), Profesora Adjunta Literatura Latinoamericana II (UNC).

Chile, un organismo clandestino pero legitimado por el Estado represor dedicado al secuestro y asesinato sistemático de personas consideradas adversas al nuevo régimen *de facto*, realiza este operativo de asesinato de Prats en el país vecino mediante su sub-agencia DINA-Exterior, con la colaboración de civiles chilenos y argentinos, Arancibia Clavel entre ellos.

La escritora, como ella misma señala al comenzar el libro, asiste de manera sistemática a todas a las sesiones del Juicio Oral, confeccionando un registro auditivo personal sirviéndose de una grabadora propia que capturará “horas y horas” (ELTIT, 2005, p. 13) de testimonios, querellas y alegatos. Unos pocos años más tarde, entre 2002 y 2003 desgrava y, sobre todo, selecciona, el material que se convertirá en libro. En este proceso de tratamiento de las testimonialidades surgidas en el marco del enjuiciamiento estatal, me interesa observar de qué forma se trabaja lo lagunar de la memoria para crear sentido y, asimismo, los marcos necesarios para una forma de responsabilidad frente al relato del pasado. Entre el ejercicio de recordar, que se ofrece como un acto ético de asumir una responsabilidad, y, en contrapartida, el olvidar, también como un ejercicio, aunque siempre simulado, en pos de desligarse de un pasado que busca ser permanentemente desdibujado, para confundir e impedir la verdad, Diamela Eltit va a leer tempranamente las problemáticas éticas que se ciernen a la hora de pensar la sociedad civil durante las dictaduras conosu-reñas, siendo éstas víctimas y a la vez cómplices. En ese sentido, lo que va a interpelar la obra mediante el testimonio de un testigo clave es de qué manera crear una memoria auténtica, que no diluya en circunloquios retóricos su condición dilemática. Digo tempranamente porque su reflexión se adelanta por mucho a la conceptualización jurídica e histórica de un golpe de Estado militar con anuencia de la sociedad civil, expresada de múltiples maneras, que hoy se esgrime de forma consensuada tanto en el ámbito propio del legalismo, como en los discursos diseminados en otros campos sociales como la academia, ya que, recién en 2017 se promulgará, por ejemplo en Argentina, una ley, la 14.910, que establezca la necesidad de referirse al Golpe de 1976 como “dictadura cívico-militar”, hoy reconceptualizada a través del agregado de un nuevo vocablo detrás del cual se abre otro gran debate: “dictadura cívico-militar-eclesiástica”.

Contrariamente a lo que el libro parece augurar, esto es, el tratamiento del juicio a Arancibia Clavel y más ampliamente, los

enjuiciamientos posibles e imposibles a las altas cúpulas del poder militar responsable por los crímenes tanto en Chile como en Argentina, la escritora propone poner en lugar protagónico a una voz y un relato que en principio parecería “menor” en relación a lo que se juzga: aquel que encarna esa franja de la sociedad civil de ambos países que decidió no querer ver el horror, ni aunque estuviera aconteciendo crudamente frente a sus propios ojos, y así, convertirse en partícipe necesaria. De esta manera, para pensar el testimonio y a la figura del testigo, la escritora se desmarca de las posibilidades discursivas de la épica del pasado, para internarse en sus zonas ambiguas.

Lo lagunar va a ser la estrategia primordial para apropiarse de la potencia del testimonio. En este sentido, no va a pretender trasponer completamente lo dicho durante el juicio, y aún más, ni siquiera va a aparecer transcripto el interrogatorio efectuado al principal acusado, Arancibia Clavel, sino que va a tomar sólo dos episodios a partir de los cuales va a rearmar el sentido profundo del enjuiciamiento. Entonces, de todos los elementos del extenso proceso que la escritora graba, sólo serán transcriptos 1) el testimonio e interrogatorio a Hugo Alberto Zambelli, civil argentino, pareja y conviviente de Arancibia durante algunos años de la Dictadura chilena y argentina, un testimonio, como hemos establecido, secundario -y hasta irrelevante en la medida en que no aporta ningún dato al caso-, dentro del coro total de pruebas presentadas, que no tendrá prácticamente incidencia en la resolución final de la instancia jurídica, y 2) los alegatos finales de la querrela con sus respectivos argumentos en favor de condenar a cadena perpetua a Arancibia Clavel. Todo lo demás, que es el grueso del proceso, sus múltiples actos de habla que podemos sospechar, revisten interés primordial para la sentencia, queda silenciado y sólo reaparece como un ruido de fondo a través de los “memos”, los folios, archivos de otros testimonios y los registros a los que los abogados de una y otra parte y los fiscales se remiten permanentemente para hacer saltar las contradicciones en el relato del testigo Zambelli. Allí nos enteramos que este juicio del año 2000 no es la primera instancia en que se lleva a cabo, le anteceden el del año 1987 y también el juicio de 1989: en ambos ya han declarado prácticamente las mismas personas, acrecentando exponencialmente un archivo de actos de habla que en su acumulación se relevan pervertibles, deshonestos. Frente a la canónica fórmula que impone la Ley, la de “*jurar* decir la verdad y nada más que la verdad” mientras

se esté en el estrado oficial, leída por la Presidenta del juicio a Zambelli antes de comenzar a declarar (a partir de este momento usted no puede mentir, no puede callar ni ocultar lo que sepa y se le pregunte. Si no, comete delito de falso testimonio y la ley penal prevé hasta diez años de prisión” (ELTIT, 2005, p. 37), los archivos que retornan de la boca de los abogados blandidos como instrumentos de cotejo y como garantes principales de una verdad, por el contrario, ponen en escena el fracaso de un acto de habla que, pensando desde Derrida, ya se encuentra “parasitado” (DERRIDA, 1998, p. 114) de infamia. En el Juicio, vemos que el pedido de volver a dar los mismos datos con una exactitud que siempre será falsaria, ilusoria, no hace más que acrecentar la divergencia entre ellos, volviéndose el proceso mismo un espacio de simulación porque lo primordial pasa a ser la congruencia entre las declaraciones del sujeto y no la dilucidación de su peso histórico. De esa forma, el Juicio, que *dice* venir a establecer una verdad y una punición justa, se vuelve, una vez más, estrategia estatal y civil de un merodeo cómplice sobre los hechos acontecidos en el pasado, un desvío de la mirada, distracción teatralizada hacia lo superfluo (ELTIT, 2005, p. 21). El proceso de interrogación habilita a que Zambelli, en vez de contestar *cómo es que pudo no haber visto nada siendo pareja del asesino que está siendo juzgado*, se entregue a recuerdos personales de vanagloria: repetirá una y otra vez a pedido de los representantes de la Ley en qué obras de teatro actuó durante aquellos años, mientras su pareja cometía delitos de Lesa Humanidad: en qué años, en qué teatros, con qué vedettes se codeaba, etc.: las nimiedades de un decir que parasita todo el acto de habla testimonial. Eltit procura ponerlo en el centro de la escena para hacer foco sobre ese deambular de la palabra que aletarga el encuentro con lo que la memoria del pasado tiene por decir, una repetición del testimonio que, paradójicamente contribuye a poner distancia entre el presente y el pasado traumático, dentro de un marco jurídico que promete lo contrario. De esta manera, se construye un simulacro de la verdad que vuelve a matar a los ya muertos.

Eltit tampoco transcribe desde su grabadora la lectura del veredicto final y esta es una ausencia notable donde se puede leer la apuesta por otra política de la memoria que encierra la búsqueda estética en torno al trabajo con lo lagunar, con fragmentos menores de un testimonio mayor. La decisión de dejar de lado enunciados cruciales del proceso judicial que la escritora ha registrado en primera instancia

de manera completa genera notables vacíos que se vuelven significativos en la medida en que permiten re-enmarcar la persistencia, incluso veinte años después, de la palabra en complicidad con el terrorismo de Estado. El veredicto es un elemento de enorme importancia en el desarrollo discursivo de un relato de memoria y justicia que se construye según los códigos retóricos judiciales oficiales, pero Eltit se separa de ellos, los impugna. Por eso es muy interesante poner la atención en la selección de materiales por la que sí apuesta, ya que por entre los espacios incompletos que se dejan, Diamela va a poder construirse como testimoniante, dentro de esta nueva “Acta del juicio” en que deviene la obra misma y que nunca será la oficial, aunque transcriba partes de manera textual. La obra *Puño y letra* se emplaza como una nueva “Acta” que devuelve lo dicho con otro sentido. En una relación espejada pero invertida respecto al interrogatorio de Zambelli, Diamela habla hacia el final del texto como testigo, y sobreviviente portadora de un testimonio que, al contrario del de Zambelli, elige ver el pasado a través de la cicatriz en la memoria. En ese sentido, las lagunas con las que se escribe la obra no están interrumpiendo ningún continuum discursivo, sino que están rearmando un nuevo entrelazamiento crítico entre las voces testimoniantes y entre éstas y los sentidos dados al pasado, porque permiten entablar posibilidades relacionales interpelantes entre los enunciados. El resultado real e histórico del juicio es desplazado del foco en la medida en ya está presupuesto por la escritora: éste es la injusticia y la farsa, porque ni los verdaderos y más altos responsables son condenados o siquiera sometidos a juicio, ni hay tampoco reparación posible.

El libro se inicia con una breve introducción a cargo de la autora, y luego la interpolación de una carta enviada el 7 de septiembre de 1973 de Pinochet a Prats cuando aquel le sucede en el mando. En esta misiva, el inminente golpista y torturador le *promete* a Prats lealtad y amistad. Esta carta abre así dentro la obra el marco de comprensión dilemática de la palabra proferida, traída a la escena en tanto pieza basal de la creación literaria, de la construcción de la memoria y de la expresión humana en general. Ella es presentada por Eltit desde el primer acercamiento al libro como materia profanada, violentada, desecha en su valor. Lo que queda de ésta es su capacidad de simulación. La manera en la que la carta exhibe el ultraje de la palabra es un acto inaugural de múltiples temporalidades, tanto de la del golpe del '73, cuando Eltit refiere a la necesidad de “olvidar un

conjunto importante de palabras para aprender a destruirnos” (EL-TIT, 2005, p. 188), como del momento posterior del juicio en la cual se la continua machacando con mentiras y formas disuasivas de la verdad, y asimismo, del momento del escribir la obra y dar testimonio en primera persona. Reconstituir la vitalidad y la certeza de la palabra testimonial será uno de los cometidos nucleares que tome el testimonio proferido por la propia Eltit en su obra hacia las últimas páginas del libro.

La tercera parte es la transcripción exacta del testimonio e interrogatorio de Zambelli, la ex -pareja y concubino de Arancibia Clavel entre, aproximadamente, los años 74 y 84, aunque como él mismo declara, con ciertas intermitencias que son manifestadas de manera confusa y contradictoria respecto a testimonios brindados anteriormente por el mismo sujeto en los juicios del '89 y '87. Este testimonio ocupa un espacio físico considerable en toda la obra, siendo aproximadamente 100 páginas de transcripción pura.

Zambelli se presenta a sí mismo como artista, alejado de la política, y dedicado exclusivamente al teatro, en particular, al teatro de revistas y vedettes que por aquellos años turbios de los '70 y '80 desviaban la mirada veleidosa de la sociedad hacia el humor y el sexismo, también refiere a las películas realizadas junto a las “estrellas” Susana Giménez y Zulma Lobato, Gerardo Sofovich, y otros grandes nombres del espectáculo argentino. El papel que *actúa* Zambelli es el del sujeto alienado por las grandes luces del show, inocente y, entonces, buen ciudadano por efecto, alejado de las arenas sucias de la política se hubo entregado sólo al arte y al entretenimiento banal. Zambelli dice no haber sabido nada de archivos comprometedores, desconoce cualquier vericuetto económico, y nunca se topó con ningún informe, carta o elemento “raro” que estuviera en la casa compartida con Arancibia Clavel. Declara: “no leo nada que sea político, eh... mi vida siempre se basó en el teatro, el teatro y el teatro” (EL-TIT, 2005, p. 39). En su relato, los años duros de las dictaduras chilenas y argentinas, entre los '70 y principios de los '80, comienzan sorprendentemente a desmaterializarse: lo vivido pierde todo amarre físico, porque para Zambelli no hubo nada concreto, nada real, que siquiera haya rozado su mundo artístico llevándolo a la duda. De esta forma, el testigo puede negar ser testigo: porque no hubo pruebas, aquellos años fueron como una suspensión abstracta de las cosas en las cuales sólo existía el espectáculo. Cuando se refiere a la

adquisición a su nombre de la casa en la que convivían mientras Arancibia Clavel estaba en la cárcel, Zambelli afirma no haber tocado un solo peso ni haber visto ningún intercambio de dinero, “todo lo arreglaron los abogados de él” (ELTIT, 2005, p. 60), cuando allanan el domicilio en busca de pruebas, declara asimismo “vinieron. Habían encontrado una especie de carpetas, si me preguntan a mí porque yo nunca las vi tampoco”.

La intangibilidad del pasado es el efecto de sentido de un relato que necesariamente se construye para desvincular, distanciar, en otras palabras, gestionar el olvido. Sin embargo, siguiendo a Achille Mbembe, si algo caracteriza al Estado, y aún más al Estado terrorista, es la proliferación de archivos materiales:

Por un lado, no hay Estado sin archivo –sin su archivo. Por el otro, la misma existencia del archivo constituye una constante amenaza al Estado. La razón es simple. Más que en su habilidad para recordar, el poder del Estado descansa en su habilidad para consumir tiempo, esto es, abolir el archivo y anestesiar el pasado. El acto que crea el Estado es un acto de ‘cronofagia’. Es un acto radical porque consumir el pasado hace posible el estar libre de toda deuda. La violencia constitutiva del Estado descansa, al final, en la posibilidad, que nunca puede ser descartada, de rechazar el reconocimiento de una u otra deuda (o de saldarla). (MBEMBE, 2002, p. 8)

El testimonio de Zambelli se encuentra repleto de contradicciones respecto de las fechas y afirmaciones efectuadas en los juicios anteriores. El testigo cambia aspectos, hace que no entiende, actúa sentirse nervioso, no saber. Llama la atención que repite como mulletilla, nada menos que en el marco de un juicio donde se jura decir la verdad, que “si le dijera, le mentiría” (ELTIT, 2005, p. 50), como también afirma dar su “palabra de hombre” y, también, como equivalentes, su “palabra de honor” (ELTIT, 2005, p. 81). Pero las palabras ya no valen nada, han sido mutiladas en su potencia, y lo que queda, parece decirnos el montaje lagunar de la obra, es una puesta en escena de la búsqueda de la verdad y la reparación.

Zambelli repite hasta el hartazgo su gran coartada: “no sabía”, “no pregunta”, “no me metía en sus cosas”, “no escuché”, “no lo vi”, “no me acuerdo”, “no revisaba”, “no me di cuenta”. Cuando le exhiben las carpetas con mensajes *de puño y letra* intercambiados entre Arancibia y la DINA exterior y altos jefes de la milicia chilena como Contreras,

que estaban en una mesa bar de la casa que compartían, sostiene no haberlos visto nunca antes.

Durante todo el interrogatorio, Zambelli se despega del pasado y de su relación de afecto con el acusado. La escena que monta parecería la de dos desconocidos, o apenas amigos que compartían una mera vivienda, sin mayor trato o comunicación. Claramente, una versión inverosímil siendo que fueron pareja y hasta viajaron juntos a Europa. Pero este testimonio marcado por los circunloquios y las evasivas es valioso para Eltit en la medida en que reinserta en el discurso de la memoria y la justicia, en una escala micro, los actos de habla de toda una sociedad que también elude su responsabilidad. Ese es el núcleo de significación que a Eltit le interesa interpelar, porque como ella misma recuerda, en ese año infame de 1974, cuando asesinan a Prats:

puertas adentro, cabeza adentro se abría un espacio para resistir las penurias. Pero el almacenero que ocupaba la esquina estaba contento. Contento con el surtido de sus mercaderías, con los precios, con la posición en los estantes, con la neutralidad de los clientes, con la paz superficial que rodeaba su esquina. Un almacén común y corriente, un dueño común y corriente, repetido en las esquinas, con su júbilo fascista. (ELTIT, 2005, p. 184)

Para la autora hay una abyección latente en el corazón de la civilidad, frente a la cual, este libro acomete el desenmascaramiento. Mirar de forma directa y sin rodeos ese núcleo de goce fascista, obsceno, que como una vocación por el martirio del otro, fue conectando las mentalidades militares con las voluntades cívicas en un mismo proyecto de aniquilamiento. “Les gustaba” (186), sostiene Diamela Eltit, y esto parece simple, pero ¿cómo mensurar ese placer por dar muerte al otro, enfundado en patriotismo, dentro de los códigos jurídicos de un proceso judicial oficial? Bajo qué figura conceptualizar esa “fantasía destructiva” (187) con la que doblegaban moralmente a quienes consideraban sus “enemigos”, pero también encandilaban de goce a los ciudadanos para que colaboraran, para que hicieran las tareas sucias sintiéndose parte de una gran épica de refundación la patria. Ciudadanos como Arancibia Clavel que apenas fueron un engranaje más de la máquina de espionaje y tortura montada por la DINA. Multiplicado en todos los puntos del país y en el extranjero, recibiendo apoyo económico sin medida por parte del estado terrorista. ¿Cómo llevar al estrado a esos sujetos sin los cuales las Dictaduras

de Chile y Argentina no habrían tenido la efectividad que tuvieron? ¿Dónde se encuentran? ¿Bajo qué máscaras democráticas escondieron su odio al otro?

El tema de la responsabilidad ciudadana es el eje que vertebra esta obra de Eltit, una cuestión de altísima sensibilidad cultural que hasta el momento no se encontraba abordada de manera tan central. En el caso argentino, los cuentos de Rodolfo Fogwill fueron pioneros en reflexionar sobre ello, mientras que en los años '90, en el caso chileno, será la de Lemebel una de las escrituras que con más insistencia señalen esa connivencia cívico-militar. En su estudio *La palabra justa* (2004) Miguel Dalmaroni analiza e historiza “los modos de narrar” la dictadura tanto en Chile como en Argentina, observando la emergencia gradual de ciertos debates en la crítica como también, y en correspondencia, de ciertas voces del pasado en las políticas literarias: desde novelas que arman la trama a partir de la reconstrucción de la voz de la víctima, las cuales se acercan de esta forma al testimonio, pasando por textos que introducen las voces de los genocidas en la propia materia retórica, y escrituras más actuales que toman las lenguas épicas del setentismo a partir de los restos de habla de los ex-militantes de las organizaciones políticas, pero también, las lenguas de la “derrota” y la del escrache de los H.I.J.O.S. Cada una de estas poéticas propone una modalidad particular e histórica de la rememoración. Dalmaroni identifica un quiebre importante a partir de los años '90 en las formas del relato de la postdictadura en la medida en que comienzan a resonar en los textos “las hablas privadas de los torturadores” (160): “lejos de la oblicuidad, de la fragmentación o del ciframiento alegórico, algunas novelas [...] procuran abrir la posibilidad de narrar refiriendo *por completo*, y de modo directo, los sucesos y acciones más atroces o *inenarrables*. (DALMARONI, 2004, p. 159, énfasis en el original.).

Pero este señalamiento de Dalmaroni nos permite constatar que la voz de la ciudadanía cómplice del genocidio que hace zozobrar la tranquila partición entre culpables e inocentes e instala el requerimiento por la responsabilidad, no irrumpe de manera clara y sistemática dentro el campo literario: de allí la relevancia que tiene *Puño y Letra* para comenzar a pensar en los nuevos derroteros de la testimonialidad y las formas de la memoria en el Cono Sur.

En el estudio *La cambiante memoria de la dictadura. Discursos sociales y legitimidad democrática*, de Daniel Lvovich y Jorgelina Bisquert

(2008) señalan que la confesión del Adolfo Scilingo en el año 1995, la que lo convirtió en el primer militar en asumir la existencia de los “vuelos de la muerte” y su participación en ellos, genera un cimbronazo inusitado en los debates en torno a la última dictadura porque quiebra el pacto de silencio entre las Fuerzas Armadas y derrama hacia el campo político y social la cuestión de la responsabilidad que había quedado sellada con las leyes de Punto Final y Obediencia Debida de finales de la década del ‘80. Su confesión tiene un gran impacto en la materia de los relatos de memoria, asimismo porque Scilingo explicita la complicidad de la Iglesia Católica y de ciertos grupos civiles. En el año 2005, año en que se publica *Puño y Letra*, Scilingo es condenado a cadena perpetua.

La novela de Eltit toma su impulso reflexivo a partir de esta herida reabierta en la última década y se aboca a trabajar completamente con el discurso de la complicidad hacia adentro del género del testimonio. La escritora, de esta manera, realiza un movimiento estético y político particular dentro del género que lo desplaza del lugar medianamente establecido para éste a partir de las retóricas de izquierda (RICHARD, 2013). A la presupuesta claridad, ética y veracidad que le serían inherentes al testimonio, contraponen la sospecha que emerge a partir de un relato que no logra ubicarse plenamente ni en la zona de la víctima y testigo, ni plenamente en la del victimario y partícipe, generando perturbaciones dentro de la ley del género.

Frente a esta ambigüedad que corroe todo intento por delimitar un relato de memoria objetivo y tranquilizador, que acate la lógica reductiva de los “ángeles” y “demonios” esgrimida desde los años ‘80 como punto de partida de un acto de justicia reparador, Eltit se apoya en la afectividad de las mujeres provenientes de ambas familias, las de Arancibia Clavel y las de Prats, sobrevivientes y verdaderas víctimas de la catástrofe humana de las Dictaduras conosureñas: “desde la literalidad de las figuras protagonistas en la sala, se abre un territorio simbólico posibilitado por la presencia numerosa y evidente de las mujeres: las hermanas Prats, las hermanas Arancibia” (ELTIT, 2005, p. 26).

Con la presencia de las mujeres, la obra repone aquellos espacios olvidados del relato de los hechos, nucleados en general en torno al accionar de los hombres en las militancias, enfrentamientos, estrategias, muertes: elementos que sin duda alimentaron un fondo épico netamente masculinista de los acontecimientos, distanciando el espacio de la lucha, del de las tramas de la intimidad y los afectos. La

vivencia íntima, subjetiva, emotiva, tanto en relación a los otros como al momento histórico de la debacle humana que instauró la dictadura, está desplazado del interés, fuera del foco, como si allí no hubiera nada de importancia. Llama la atención que el extenso interrogatorio efectuado a Zambelli, pareja del asesino Arancibia Clavel, no se detenga ni una sola vez a indagar en las condiciones subjetivas de los hechos, y sólo esté interesado en fechas, números, títulos, coherencias...

La experiencia de las mujeres, aún sin tener voz en el juicio ni en los fragmentos que Eltit selecciona de éste para su obra, repone las tramas íntimas y afectivas en las que la violencia setentista continúa machacando. Esta relectura elitiana de la construcción de la memoria poniendo de relieve una perspectiva de género y una indagación en las zonas grises de la civilidad, es una apuesta novedosa dentro de la matriz literaria de la testimonialidad de la postdictadura. Antes de comenzar a transcribir, la autora destaca las figuras femeninas como portadoras de otro relato en el cual ella misma, Diamela Eltit, se inscribirá al finalizar:

Las figuras constantes de la madre y la hermana de Arancibia evocan, vagamente, la atmosfera en la que se cursan algunas nítidas obras teatrales de Federico García Lorca. Obras saturadas por la histórica carga subsidiaria de dramáticos deberes femeninos. Las tres hermanas Prats, en cambio, recuerdan la porfía ética de la tragedia griega Antígona y la dimensión vital de su lucha frente a los poderes dominantes que le negaban el derecho a una digna y correcta sepultura para su hermano vencido. [...] Las hermanas Prats buscando infatigables el restablecimiento de algo parecido a “la verdad” para conseguir así una sepultura simbólica definitiva para sus padres [...] *Ellas, al igual que Antígona, donaron, concretamente, parte importante de sus propias vidas cuando se dedicaron, con perseverancia, a reparar el oprobio con que fueron victimados sus deudos* (ELTIT, 2005, p. 26, énfasis mío).

El donar la vida a la memoria de los muertos que Eltit lee en estas mujeres invierte e interpela la épica del sacrificio por la causa revolucionaria, pero también por las causas “patrióticas”, militares, referidas por la escritora como “épicas torcidas” (2005, P. 24). Pero también, “donar la vida” reafirma la construcción de la memoria como una promesa y un compromiso.

Para Derrida, el “acto del lenguaje es el de una promesa performativa” (DERRIDA, 1998, p. 104), y esta promesa tiene una dimensión

política porque es comprendida no sólo como un “acto” sino como un “don”, un “regalo” que es un compromiso con otro. La ejecución plena de ese don siempre será colocada como futuro posible. En *Memorias para Paul de Man*, Derrida sostiene que “la esencia del habla es la promesa, no hay habla que no prometa, lo cual al mismo tiempo significa un compromiso hacia el futuro a través de lo que con demasiado apresuramiento llamamos un ‘acto del habla’ y un compromiso para guardar el recuerdo de dicho acto, para labrar las actas de ese acto” (p. 106). Creo que Diamela trabaja el testimonio en este terreno, construyendo las actas de un juicio que aconteció históricamente, para abrirlas como actos de habla que prometen lo imposible, es decir, la justicia. Esta Acta alternativa a la oficial que conforma la obra, marcada por lo lagunar, por la selección, le posibilita a la autora llamarse a sí misma a comparecer como testigo y sobreviviente también de aquel funesto año de 1974, en el que ella y Prats convivían, aunque separados por miles de kilómetros, en un mismo mundo marcado por el horror. Contra la figura de Zambelli, Eltit repone otra voz que da carnadura y compromiso a la palabra proferida. Como Zambelli, ella también era y es artista, en aquel tiempo, performer y en la actualidad, escritora. De manera que entra en disputa en el libro la noción misma de arte y de práctica artística, pero sobre todo, el lugar del artista frente a la tragedia humana.

Eltit apuesta por repolitizar la palabra, apropiársela para inyectarle sustancia histórica y ética. Para ello, primero toma una decisión crucial para el texto, la de elegir reproducir cada palabra, en su propia jerga jurídica, al costo de perder poder estético, y esto también es un *don*, su *propio don*, un acto de promesa que se realiza a partir de otros actos de habla anteriores, articulados a la obra como promesas incumplidas, regalos no acontecidos: el de “decir la verdad y nada más que la verdad” de Zambelli, el de jurar “lealtad y amistad” de Pinochet en su carta a Prats, el de garantizar justicia por parte del Estado y el cuerpo legal del Juicio, de los abogados, querellantes y defensa. Eltit *dona* su palabra de escritora, su ímpetu artístico, a las durezas de los lenguajes técnicos de la Ley y el simulacro teatral: “documentos orales íntegros, de los que respeté cada una de [sus] palabras [...] *aun el lenguaje burocrático (anti literario)* que caracteriza el debate jurídico” (ELTIT, 2005, p. 16). Contra el “decir la verdad”, Eltit sostiene el “decir mi verdad”.

Para Timmann Mjaaland (2017) Derridá plantea que, si bien todo acto de habla performa una promesa a futuro, no cualquier sujeto es capaz de prometer y realizar el *acto de* la palabra como *regalo*:

If you give a promise, the fulfillment of the gift remains beyond your control. Hence, who is able to give a promise? The question of subjectivity is at stake: Who is the one to give, how could the promise remain or become a gift and who is the one to re-ceive? The linguistic structure of promises raises questions about subjectivity and alterity, about being at home in the world and working on a domestication of the alien –or giving up control while waiting for the unexpected, the future of that which is to come (a-venir, Zu-kunft). There is always a risk involved when it comes to promises, and that is the risk of being disappointed and let down –intentionally or unintentionally (TIMMANN MJAALAND, 2017, p. 230)

En ese sentido, Eltit cierra su obra con su propio testimonio, tan breve como intenso en rememoración, plagado de recuerdos cuya nitidez y encarnación se coloca en las antípodas del esfuerzo, perezhoso y maquinal, de Zambelli.

En su testimonio final, la escritora asume “haber sabido qué pasaba entonces” y haber elegido callar y vivir “puertas adentro” (ELTIT, 2005, p. 184). En otras palabras, se responsabiliza de un saber civil que fue verdaderamente una carga, el cual la lleva a asistir largas jornadas a este juicio muchos años después, en calidad de “ciudadana chilena” (p. 15) como ella misma afirma, para entender su lugar ahora, frente a un legado del pasado, y en aquel momento. Eltit, vuelta testigo, conforma una franja de la civilidad que ni se exilió ni participó activamente en la construcción cotidiana de la dictadura, sino que vivió el insilio hacia adentro de sus cabezas, en el silencio del lenguaje, habitando, como afirma, un rencor permanente: “Nos quedábamos. Permanecíamos. Sin nombres para nuestra estadía, en cierto modo desprestigiados, carentes de reconocimiento épico, formábamos una masa confusa únicamente preparada para soportar” (p. 184). Esta es su *palabra testimonial*, la que labra una nueva Acta como nueva promesa para la memoria por venir.

La salida parece figurarse en una testimonialidad permanentemente crítica y anclada a una subjetividad que se compromete con otros en el *don* de un acto de habla que siempre pondrá en juego el hálito íntimo de una vivencia.

Referências

- DAMARONI, M. *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina 1960-2002*. Santiago de Chile: Melusina, 2004.
- DERRIDA, J. *Memoria para Paul de Man*. Barcelona: Gedisa, 1998.
- ELTIT, D. *Puño y letra*. Santiago de Chile: Seix Barral, 2005.
- LVOVICH, D.; BISQUERT, J. La cambiante memoria de la dictadura. In: LVOVICH, D.; BISQUERT, J. *Discursos sociales y legitimidad democrática*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional/UNGS, 2008.
- MBEMBE, A. El poder del archivo y sus límites. Traducción de Carla Fumagalli. In: HAMILTON, C.; HARRYS, V. (eds.). *Refiguring the Archive*. Ciudad del Cabo: David Philip Publishers, 2002. p. 19-26.
- RICHARD, N. *Residuos y metáfotas (ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición)*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2001.
- RICHARD, N. *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno. 2013.
- TIMMANN MJAALAND, M. The promise, the gift, and being lost. Derrida disillusioning speech through writing. In: MOXTER, M. M. und HEINSOHN, N. *Enttäuschung. Interdisziplinäre Erkundungen zu einem ambivalenten Phänomen*. Verleger: Brill | Fink. 2017, p. 229-243.

**Traduzir a culpa e a (des)memória:
notas para um projeto de tradução da peça
Burmistrz (O Prefeito), de Małgorzata Sikorska-Miszczuk**

Marcelo Paiva de Souza (UFPR/CNPq)¹

Teatro público — em tradução

Em sua peculiar configuração atual — e, ao que parece, definitiva —, *Burmistrz (O Prefeito)*, obra da dramaturga polonesa contemporânea Małgorzata Sikorska-Miszczuk², compõe-se de duas partes: a primeira dada à estampa em 2009; a segunda, em 2011. Não obstante se articularem em um todo, porém, adverte a autora, ambas podem ser consideradas, “ao mesmo tempo, separadamente” (SIKORSKA-MISZCZUK, 2011, p. 197³). E Sikorska-Miszczuk acrescenta, em vista das eventuais encenações futuras da peça: “É possível realizar a primeira [parte] sem a segunda ou a segunda sem a primeira”; como “Também é possível tentar juntá-las” (p. 197).

A breve nota da dramaturga apensa ao fim da Parte II d’*O Prefeito* contém comentários reveladores acerca do processo de criação da obra:

Em 2009 concluí a peça *O prefeito*, na qual tentei apresentar a história de uma Cidade mítica, que precisa se confrontar com a Verdade

1. Professor do Departamento de Polônês, Alemão e Letras Clássicas e da Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná. Bolsista PQ-2 do CNPq. E-mail para contato: mrclpvdz@hotmail.com
2. Para uma breve apresentação da autora e de sua trajetória (em inglês), ver BARGETTO, Paul. Małgorzata Sikorska-Miszczuk. Biography. Disponível em: <<https://culture.pl/en/artist/malgorzata-sikorska-miszczuk>>.
3. Citações de fontes estrangeiras no artigo em tradução minha. Deixo aqui consignados meus calorosos agradecimentos à Prof^a Dr^a Anna Wolny, da Uniwersytet Jagielloński, em Cracóvia, pela imensa gentileza com que se prontificou a providenciar — a despeito dos obstáculos decorrentes da covid-19 (e não só!) — cópia do texto de *Burmistrz, część II*, publicado na revista *Dialog*, em 2011, bem como do *Burmistrz* de 2009 e de todo o valioso volume de nº 56-57 da revista *Notatnik Teatralny*, no qual a obra de Małgorzata Sikorska-Miszczuk foi publicada, em meio a outras peças polonesas contemporâneas e rico material crítico sobre o teatro e a problemática do antissemitismo na Polônia.

sobre um crime do passado [...]. Dois anos mais tarde eu reconheci que a história contida em *O prefeito* foi apresentada por mim de um modo excessivamente cifrado. [...] Decidi então contar essa história de novo, com o pé no chão dos fatos e do conhecimento [...], procurei um espaço menos mítico para as personagens (2011, p. 196–197, grifos da autora).

Alguns pontos importantes devem ser enfatizados nesta altura. Conforme Sikorska-Miszczuk esclarece, o protagonista de sua peça teve um “protótipo” de carne e osso: Krzysztof Godlewski⁴, o prefeito que tentou levar a cidadezinha polonesa de Jedwabne a um tardio, difícil acerto de contas com a história, com o assombroso *pogrom* que dizimou a comunidade judaica local durante a Segunda Guerra. Exatamente falando, portanto, *O Prefeito* contou desde sua gênese com um inequívoco lastro empírico, a peça hauriu assunto e impulso em uma figura pública e em acontecimentos de ampla repercussão na sociedade polonesa. O que está em jogo então na retomada do tema e do texto de 2009, e na decisão da autora de escrever a segunda parte d’*O Prefeito* “com o pé no chão dos fatos”, é uma mudança de abordagem artística, um gesto de autorreflexão crítica e a consequente exploração de novas soluções de linguagem, de novos recursos dramáticos e cênicos. De novo conforme os termos da própria Sikorska-Miszczuk, tratou-se de buscar uma poética menos cifrada e um “espaço menos mítico”, nos quais despontassem, ostensiva, palpavelmente, o dado objetivo e a referência verídica (logo adiante observaremos, mais precisamente, como isto se deu).

O resultado dessas manobras, sem embargo de seu indisfarçado estatuto ficcional — “o todo é ficção, não um docudrama” (SIKORSKA-MISZCZUK, 2011, p. 197) —, é uma construção dramática que se faz atravessar, de forma muito complexa, por diversos elementos factuais e documentais, remetendo, assim, expressa e simultaneamente, a distintos contextos históricos: os períodos de elaboração e publicação de cada parte da obra, 2008–2009 e 2011; o período entre 2000 e 2001 em que o caso Jedwabne vem à tona e em que são realizadas na cidade (com a participação, entre outros, de seu prefeito,

4. A dramaturga menciona especificamente uma de suas fontes: “Jedwabne — rozpaczliwe poszukiwanie pozytywów”, “excelente e tocante reportagem” (SIKORSKA-MISZCZUK, 2011, p. 197) de Anna Bikont sobre Godlewski, publicada na *Gazeta Wyborcza*, de Cracóvia, em 23–24 de março de 2002.

Krzysztof Godlewski, e do então presidente da Polônia, Aleksander Kwaśniewski) as cerimônias oficiais em memória dos 60 anos do *po-grom*; e, por fim, a data do terrível crime cometido por poloneses de Jedwabne contra seus vizinhos e concidadãos judeus, no ano de 1941.

Joanna Krakowska, estudiosa e historiadora do teatro polonês, aponta *O Prefeito* como uma das realizações mais significativas em toda a pujante produção dramática de seu país nas últimas décadas. De acordo com ela, a obra de Sikorska-Miszczuk constitui

[...] não apenas um drama histórico [...] e político, porque se define nitidamente em um conflito em torno da memória coletiva, mas sobretudo um testemunho e, de certa maneira, um fruto do maior e mais longo debate público nacional depois de 1989, [debate que teve como] Tema principal [...], e eixo de conflito, ao mesmo tempo, [...] a questão da participação dos poloneses, ou o caráter dessa participação, nos crimes perpetrados contra os judeus (KRAKOWSKA, 2019, p. 460⁵)

Diante dos méritos da peça, como também da sua autora — que ocupa hoje lugar proeminente entre os artistas da cena da Polônia —, o interesse de um projeto de tradução d'*O Prefeito* possui justificativa imediata e robusta. O que não quer dizer, entretanto, que a empreitada possa chegar a bom termo sem mais, desobrigada de cuidadoso equacionamento de uma série de problemas. Fustigando “demônios

5. Convém assinalar que todo esse debate é deflagrado — e em seguida vai sendo sustentado e repetidamente reavivado — na esteira da publicação de obras do historiador Jan Tomasz Gross: em 2000, *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka* (em 2001, o livro vem a lume em inglês sob o título *Neighbors: the destruction of the Jewish community in Jedwabne, Poland*); em 2008, *Strach. Antysemityzm w Polsce tuż po wojnie. Historia moralnej zapaści* (dado à estampa originalmente em língua inglesa, em 2006, sob o título *Fear: anti-semitism in Poland after Auschwitz. An essay in historical interpretation*); em 2011, *Złote żniwa. Rzecz o tym, co się działo na obrzeżach Zagłady Żydów* (obra em coautoria com Irena Grudzińska-Gross; a versão em inglês é dada à estampa em 2012, sob o título *Golden harvest: events at the periphery of the Holocaust*). Ver GROSS (2018). A segunda parte d'*O Prefeito*, repare-se, é publicada em 2011; a primeira, em 2009. E a problemática do texto de Małgorzata Sikorska-Miszczuk está diretamente atrelada aos acontecimentos históricos sob escrutínio de Gross em *Vizinhos*. A tal ponto que, como já veremos, o próprio livro de 2000 figura como personagem da peça! Sobre a obra de Gross e sua recepção na Polônia, ver Dobrosielski (2017).

do passado” (CHLASTA-DZIĘCIOŁOWSKA, 2009, p. 106) e do presente, o trauma histórico da *Shoah* e todo “o complexo das culpas polonesas perante os judeus” (KRAKOWSKA, 2019, p. 470), em um ímpeto resoluto de intervenção em debates e conflitos nevrálgicos da vida pública de seu país, em que medida o texto de Sikorska-Miszczuk se deixa traduzir? Como traduzir a culpa e a (des)memória?

Para que fiquem de todo claras as implicações de tais questionamentos, cumpre desde logo acrescentar que o processo tradutório é concebido aqui em uma dupla perspectiva, igualmente ciosa da potência da obra *como artefato literário autônomo* (destinado à circulação impressa) e *como matéria-prima a serviço da engenharia coletiva do espetáculo* (destinada à dimensão do palco)⁶. Por conseguinte, ao interrogar os problemas de tradução d’*O Prefeito*, interrogamos também, em última instância, o horizonte de possibilidades de sua encenação entre nós. E à primeira vista, pelo menos, a impressão talvez seja pouco animadora: o vínculo entre o texto e seus contextos originais se afigura tão intrincado, tão estreito, que parece desaconselhar — ou mesmo comprometer irremediavelmente — uma tentativa de transposição para a língua portuguesa do Brasil, para nosso mundo teatral e suas respectivas coordenadas históricas, sociais e políticas.

Ou não? E se, pelo contrário, a assumida vocação de teatro público d’*O Prefeito* consistir não tanto em um obstáculo, mas antes em um fator produtivo para a operação de traslado⁷? Se o pé no chão de um *imbroglio* histórico-social definido, se o específico gume político e a particular disposição combativa da obra, em vez de restringirem seu alcance, abrirem vias inesperadas para bastante além do contexto polonês? No intuito de dar mais corpo a essa hipótese, procedo em seguida a uma breve incursão analítica pela peça de Sikorska-Miszczuk. Apresento e discuto as duas partes do texto em suas linhas gerais e, à luz de amostras da minha tradução do original — por ora apenas iniciada —, teço algumas ponderações sobre o trabalho tradutório em curso e seu norte.

6. Sobre as premissas e balizas dessa concepção, ver Souza (2020) e (2021). Pensando e praticando a tradução como um *medium* de testemunho e de memória cultural, tenho em vista, entre outras, as noções de memória multidirecional (ROTHBERG, 2009) e “*travelling memory*” (ERLL, 2017).
7. Uma primeira indicação nesse sentido é a tradução da peça para o inglês (SIKORSKA-MISZCZUK, 2014).

Morte e (sobre)vida dos mortos

Conforme observa acertadamente Jacek Kopciński (2018, p. 238), “O drama polonês contemporâneo não foge da história [...] — vai de bom grado ao encontro dela”, isto sim. E o pesquisador prossegue: “Poderíamos mencionar os nomes de mais de uma dezena de autores, de várias gerações, que ao longo da última década tornaram o passado da Polônia, da Europa ou até do mundo, tema de suas peças” (p. 238). Na lista dos criadores que julga “mais interessantes” (p. 238) nesse grupo, não admira que Kopciński inclua Małgorzata Sikorska-Miszczuk⁸. *O Prefeito* — assim como diversas outras obras da autora⁹ — fornece um exemplo especialmente representativo das estratégias de que a dramaturgia polonesa de hoje tem se valido em seu enfrentamento das temáticas históricas. Por que narramos nosso passado de uma maneira e não de outra? Como se constitui nossa memória? “O que não lembramos e por qual motivo?” (KOPCIŃSKI, 2018, p. 249). Eis as “perguntas fundamentais” na rica leva de textos a que o estudioso alude. “Em resposta”, continua, essas peças “dramatizam novamente a história, [...] enredando-nos no que já passou, mas — manipulado, deformado, recalcado — perdura em nossa (in)consciência” (p. 249).

Não só em nossa (in)consciência, aliás, como de pronto fica evidenciado em face dos eventos que se desenrolam em *O Prefeito*, pois não obstante distorcido, oculto ou até esquecido, nem por isso o que “passou” deixa de ser parte do presente e de moldá-lo. Os embates acerca do passado, nesse sentido, também são embates acerca do aqui e agora sociopolítico. Não raro, de consequências decisivas. No caso do herói que dá título à peça, devastadoras. O rol de suas desventuras

8. Juntamente com Maciej Wojtyszko, Tadeusz Słobodzianek, Wojciech Tomczyk, Paweł Mossakowski, Jarosław Jakubowski, Szymon Bogacz, Zyta Rudzka, Artur Pałyga, Paweł Demirski, Magda Fertacz e Jolanta Janiczak.
9. Cabe evocar alguns títulos, para efeito de rápida ilustração: *Śmierć Człowieka-Wiewiórki (A Morte do Homem-Esqüilo)*; 1ª ed. em 2007) revisita a trajetória de Ulrike Meinhof, Andreas Baader e Gudrun Ensslin, e da RAF; *Zaginiona Czechostowacja (A Perda da Tchecoslováquia)*; 1ª ed. em 2009), a biografia da cantora Marta Kubišová e os tempos da Primavera de Praga; *Popiełuszko* (1ª ed. em 2012), a Polônia recém-emergida da lei marcial e o assassinato do capelão do Solidariedade, o pe. Jerzy Popiełuszko, por agentes de segurança do Estado. Para uma excelente análise desta última peça, ver “Haczyk, czyli hermeneutyka cudu: *Popiełuszko* Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk” (KOPCIŃSKI, 2018, p. 45–61, grifo da autoria).

desdobra-se do princípio ao fim em cada parte da obra, daí resultando um todo de estrutura *sui generis*, em que a segunda parte funciona como uma espécie de retomada e variação da primeira, como um espelho convexo que faculta a visão de novos aspectos e ângulos daquilo que reflete (o que já se verifica, por exemplo, mediante o cotejo das *dramatis personae* de uma e de outra parte do texto; entre outras diferenças, na primeira, os habitantes da Cidade têm contornos abstratos e simbólicos: Morador, 12 Genros de um Morador, 12 Noras de um Morador; na segunda, traços mais concretos: Florista, Vendedor, Dentista etc.).

Na cena de abertura da Parte I, estamos diante de dois Prefeitos. Um deles é o Prefeito Depois: está em pedaços, coberto de feridas; sentado em uma cadeira, tem um braço estendido e aponta o Prefeito Antes, que se apresenta: “Este sou eu do Tempo da Inocência¹⁰. Esse tempo acabou” (SIKORSKA-MISZCZUK, 2009, p. 292). O herói da peça bem que quisera que não tivesse sido assim: “Eu não sou um herói. Eu não tenho em mim nada de heroico. [...] Eu não posso viver uma vida normal? Viver e ter meu santo sossego?” (p. 295). Como afirma a autora em uma irônica didascália, porém, “*a Sorte, o Fatum, o Destino é implacável*” (p. 295, grifo da autora). O Prefeito descobre um cemitério invisível na Cidade e ouve o grito dos mortos que jazem nele. E o cemitério guardava uma verdade; o grito dos mortos fazia uma acusação: seus carrascos foram gente da própria Cidade, não o inimigo estrangeiro que, noutros tempos, trouxe a guerra até ali (e cujas culpas perseguem a personagem derrisoriamente denominada de Alemão em Penitência). À drástica revelação que emerge do passado, os habitantes da Cidade reagem com fúria. Que se acuse a eles, não aos alemães? — “[...] mentira e calúnia!” (p. 318). O Prefeito insiste, argumenta: “Eu sei que a Verdade é pesada para carregar. A Memória pesa, exige ser carregada. [...] É difícil carregar esse peso” (p. 319). Mas seu esforço não demove os Moradores, que seguem em cortejo até o local do cemitério invisível, para lá depositar um Monumento.

10. Outra solução: “do Tempo Sem Culpa” (no original: *z Czasu Niewinności*). Muito oportunamente para Sikorska-Miszczuk, a morfologia do polonês guarda a culpa — *wina* — na inocência (*nie-winność*); o inocente — “*nie-winny*” — é o não-culpado. Dado o papel chave da culpa na peça, opções que realcem a palavra no texto traduzido, ante todas as ocorrências de “*niewinność*” ou “*nie-winny*” no texto polonês, estão na balança...

Esperam que, assim, os mortos não voltem. Enterrado vivo sob o Monumento, também é deixado para trás o Prefeito.

A Parte II da obra, por sua vez, começa com uma cena protagonizada pelo Poeta, em companhia do Coro. A impositação das falas destila uma dolorida, amarga ironia. “Nunca houve alguém como meu herói” — clama o Poeta — “e nunca haverá” (SIKORSKA-MISZCZUK, 2011, p. 182); e o Coro secunda: “Ele todo é belo. O caminho que ele trilhou está coberto de flores. Nas árvores perto das quais ele passou, as folhas se transformaram em estrelas” (p. 182). Evidente *alter ego* da autora, a figura do Poeta introduz na segunda parte d’*O Prefeito* um marcado viés metatextual. E enquanto a história do Prefeito vai de novo se desenrolando à nossa frente, somos agora provocados a pensar sobre como ela é (ou poderia) ser contada, entre numerosas questões correlatas (para que contá-la? para quem?). O desfecho não traz reviravoltas quanto ao destino do Prefeito. “Sem trabalho, sem amigos, sem esperança” (p. 195), resta o exílio, um novo nome, as calçadas largas e vazias de uma cidade que não é a sua. E ao Poeta, resta o desabafo: “Já é o fim dessa história. Não tem sentido fingir que ainda vai acontecer alguma coisa. Não sou poeta, sou só um autor frustrado que não encontra palavras para descrever seu herói” (p. 195).

Contrapostos um ao outro, o desfecho da Parte I e o da Parte II permitem perceber um jogo sutil de contrapontos, de convergências e discrepâncias (e essa mesma lógica de desenvolvimento opera do início ao fim na solda de ambas as partes da peça). Despido de seu aparato alegórico, o arremate da Parte I ricocheteia, ecoa em certa medida no arremate da Parte II, redesenhado com toques realistas e autorreferenciais. O leque de procedimentos empregados por Sikorska-Miszczuk em seu texto, como atestado pelo simples sobrevoos das personagens e dos eventos que se sucedem em *O Prefeito*, impressiona tanto pela riqueza técnica quanto pelo poder de sugestão literária e cênica. Recortes um pouco mais extensos da obra vêm a calhar neste ponto, para efeito de amostragem da escrita da autora, já em (provisória) tradução para o português.

O momento crucial da trajetória do Prefeito, em que ele toma ciência dos responsáveis pelo massacre dos judeus de Jedwabne, é abordado de forma surpreendente na segunda parte da peça. O Poeta convida o Livro a entrar em cena:

POETA

[...] O Livro, por favor.

LIVRO

Eu sou fino, não aparento grande coisa, mas sou de capa dura. Foi escolhida, provavelmente, por motivos práticos. Se durante a leitura, inesperadamente, alguém vomitar em mim, tenho chance de não ficar imprestável de imediato. E se alguém urinar em mim, eu resisto à urina.

POETA

Peço aos leitores poloneses uma opinião sobre o Livro.

LEITOR I

Eu sou contra esse livro asqueroso.

LEITOR II

Eu também acho esse livro asqueroso, apesar de não ter lido.

LEITOR III

Eu li esse livro e não quero falar sobre o que eu li.

LIVRO

Não é fácil formar uma opinião depois de ouvir meus leitores.

POETA

Para meu herói, esse foi um Livro extraordinariamente importante.

LIVRO

Então vou dizer o texto com que eu me promovi: “Jan T. Gross — *Vizinhos*: A tragédia dos 1600 judeus de Jedwabne, assassinados 10 de julho de 1941 por seus vizinhos, embora tenha encontrado um epílogo no tribunal de Łomża em maio de 1949, não entrou na historiografia da 2ª Guerra Mundial. Este livro preenche essa lacuna com base em relatos de sobreviventes, testemunhas e participantes do pogrom. O autor questiona se à luz do drama em Jedwabne não cumpriria rever diversos pontos relativos à história da Polônia da segunda metade do séc. XX”¹¹ (SIKORSKA-MISZCZUK, 2011, p. 184)

O texto da contracapa antecipa o bastante da obra do historiador Jan Tomasz Gross para que se julgue seu impacto, nos limites da peça — e para além deles. Mas o Livro prossegue, expondo em minúcias seu chocante conteúdo:

11. Sobre o *pogrom* de Jedwabne e outros crimes praticados contra judeus na mesma época, em localidades próximas, ver os dois volumes de estudos e documentos publicados sob a chancela do Instituto da Memória Nacional da Polônia (MACHCEWICZ; PERSAK, 2002).

Eu me componho todo de Frases Terríveis. Verdade. Algumas frases não parecem terríveis, mas é só aparência. Por exemplo, a Frase da página onze — “Na segunda, 23 de junho de 1941, os alemães invadiram a cidadezinha” — não parece terrível, mas é. A Frase Terrível seguinte da página onze também é Terrível: “Já no dia 25, bandidos locais, da população polonesa, começaram o *pogrom* dos judeus”. E agora Frases Terríveis acumuladas umas junto das outras na página doze: “Eu vi com meus próprios olhos como Wacek Borowiuk com seu irmão Mietek mataram: 1) Chajcia Wasersztajn, 53 anos; 2) Jakub Kac, 73 anos; e 3) Elias Krawiecki. Jakub Kac eles mataram a tijoladas; Krawiecki eles esfaquearam, depois lhe arrancaram os olhos e cortaram a língua dele. Sofreu desumanamente por doze horas até seu último suspiro. [...] depois de diversos tormentos e torturas, queimaram vivos todos os judeus em um celeiro”. Testemunho da testemunha Szmul Wasersztajn, nota número seis da Terrível página catorze (SIKORSKA-MISZCZUK, 2011, p. 185-186)

Está claro o porquê das atitudes encarnadas nos Leitores, a repulsa, a cegueira, a negação. Para o Prefeito, igualmente, haver-se com o Livro não foi nada fácil. E as Frases Terríveis que lhe rasgaram as entranhas são postas em cena por Sikorska-Miszczuk, desafiando suas plateias e seus leitores. Graças ao poderoso artifício de que a dramaturga lança mão, o Livro de um historiador nos confronta no palco e a *fala do Livro faz ressoar, em toda a sua crueza, a voz de uma testemunha*.¹²

Voltemos à primeira parte da peça, a fim de observar mais de perto como são figuradas ali as consequências da nefasta verdade descoberta pelo Prefeito. Inesperadamente, a Cidade recebe a visita de uma comitiva estrangeira, o Prefeito de Nova Iorque e sua assistente, a Miss. Para grande desconforto e descontentamento dos Moradores, seu Prefeito menciona aos visitantes o cemitério invisível de cuja existência se deu conta. Intrigada, a Miss pergunta: “De quem é esse cemitério?” (SIKORSKA-MISZCZUK, 2009, p. 301). Um Morador responde:

De uma gente que tinha aqui e não tem mais. Pegaram as malas e foram. Deixaram os mortos deles pra nós.

12. Para outra fonte indispensável sobre o massacre de Jedwabne, que colige abundante material testemunhal e documental, ver o primoroso livro-reportagem de Anna Bikont (2004).

CORO DAS 12 NORAS
 Ossinhos, craniozinhos
 Ocultos na terra
 Cobertos de terra
 Sem cruz
 Sem lápide
 Ossinhos, craniozinhos

MORADOR
 Só problema.

MISS
 E pra onde foram?

MORADOR
 Varia. Alguns os alemães mataram e o resto se espalhou pelo mundo. Vivem felizes, na América, principalmente. É o que a gente soube dos contrterrâneos que viajam
 (SIKORSKA-MISZCZUK, 2009, p. 301).

A mordacidade da cena ganha acento ainda mais enfático, porque logo em seguida vem à tona que a Miss é filha de judeus sobreviventes da *Shoah*, emigrados para os Estados Unidos. Naturalmente, ela vai com o Prefeito até o lugar por ele mencionado:

PREFEITO ANTES
 Chegamos. É aqui.

MISS
 Aqui?

PREFEITO ANTES
 É aqui o cemitério.

MISS
 Aqui?

PREFEITO ANTES
 É. O cemitério.

MISS
Onde?

PREFEITO ANTES
Em toda parte.

MISS
Não estou vendo.

PREFEITO ANTES
Eu mostro. A senhora não está com raiva?

MISS
Por quê?

PREFEITO ANTES
De nós.

MISS
Por quê?

PREFEITO ANTES
Por esse cemitério. Ninguém cuida dele. Ninguém vem aqui
(SIKORSKA-MISZCZUK, 2009, p. 306-307).

A mudança de tom é completa, a cena transcorre em meio a poucas palavras, graves, entrecortadas de angústia e de silêncio. Se para os Moradores os ossos naquele lugar eram indiferentes — ou, no máximo, objeto de rancor —, para o Prefeito, nos termos da certa formulação de Magdalena Chlasta-Dzięciołowska (2009, p. 107), a situação mostra-se bem outra: ele precisa lidar ali com sua “culpa diante do Outro”. E chegaria a hora da mesma provação para a população da Cidade.

Os acontecimentos parecem se precipitar, a atmosfera criada pela autora é de um crescente frenesi, tanto mais perturbador por força de um quê de surreal, um sopra de fantástico:

PREFEITO ANTES

Eu disse que a Verdade viria.
Aqueles que se foram,
Que jazem Lá
No cemitério que não existe,
Nossos pais é que mataram
Não OS ALEMÃES
Não OS ALEMÃES

MORADORES: NORAS E CUNHADOS

Ó, Jesus, Maria?
Que é isso?
Os mortos saíram dos túmulos!
O que eles querem?

MORADOR

Que verdade é essa que ergueu os mortos dos túmulos e trouxe aqui pra Cidade? Expulse eles, Prefeito!

MORADORES: NORAS E CUNHADOS

Expulse!

[...]

PREFEITO ANTES

[...] Mas Eles também são moradores da minha Cidade! Não vou expulsar! Não vou expulsar Moradores da minha Cidade da minha Cidade!

(SIKORSKA-MISZCZUK, 2009, p. 312-314)

A firmeza do Prefeito, no entanto, acaba acuada e derrotada. Fora da Cidade, há forte apoio aos Moradores, sua mentalidade conta com endosso, suas ações, com incentivo e orientação:

(subitamente, começam a cair folhetos do céu — os Moradores os apanham, leem)

Cidadãos da cidade
Não se deixem assustar
Nós estamos com vocês
Tornam vocês assassinos
Exortam à penitência
Só porque perambulam

Pelas ruas da sua cidade
Mortos dos outros
[...]
Não se deixem tapear!
(leem)

Não é preciso falar com esses mortos
Não é preciso deixar que entrem nas casas
Dar de comer e beber a eles
Deixar que durmam
Nos guarda-roupas
Nos porões
Nos esconderijos, nos chiqueiros

(leem)

Não é preciso
Aliás, nem é permitido!

(leem)

Não é permitido pedir desculpas a esses mortos
Nem rezar por eles
Eles não são nossos [...]

(leem)

É preciso definir lugares especiais
Onde será permitido que eles fiquem
Já que não querem voltar para os túmulos

(leem)

Uma área especial
Lugares especiais nos ônibus
Bancos especiais para sentarem

(leem)

Mas o melhor
É convencê-los a partir

(leem)

Mais uma vez
 Dizer claramente
 Que a terra em que nasceram
 E morreram
 Não os quer!

(SIKORSKA-MISZCZUK, 2009, p. 316-317).

Não é custoso reconhecer o tipo de discurso estampado nos folhetos que caem do céu sobre os Moradores, sua retórica de bordões hipócritas e autocomplacentes, seu bafio etnocêntrico, segregacionista e odiento. E quando o desdém, a intolerância, a violência contra o outro, em suma, são regra entre os vivos, tampouco os mortos hão de estar a salvo, o seio da terra em que nasceram e morreram não lhes servirá de abrigo. “É difícil cuidar dos mortos que não são nossos” (p. 308) — queixa-se o Prefeito. Tarde demais, ele veio a saber o quanto.

Outro teatro, outra *polis*

“A história e o passado” — arrazoa o estudioso sueco Hans Ruin (2018, p. 7) — constituem um domínio “cercado logo de saída por afetos e emoções profundas e poderosas, não apenas pesar e luto, mas também medo, vingança, ansiedade e, por vezes, um senso esmagador e inflexível de responsabilidade e dever”. As “questões de *justiça* e de *obrigação*” com que nos defrontamos nesse domínio, as dívidas e demandas que ele impõe ao presente¹³ “mostram como pertencemos a uma *polis* não só dos vivos, mas também dos mortos” (p. 7). Ruin compreende a necrópole, ressaltando as acepções da etimologia grega do termo, como um espaço político “de direito próprio, *polis* dos e para os mortos” (p. 8), não mero lugar onde repousam restos mortais. A necrópole oferece fundamentos à *polis* e esta se define e se orienta em relação àquela. Como “organização e ação comuns”, portanto, a política “*envolve* os mortos”, inarredavelmente, “em função dos modos como a comunidade dos vivos situa, responde e cuida” (p. 7) dos que morreram.

13. Sobre a intrincada e fundamental problemática da responsabilidade coletiva, em face de legados históricos de violência e injustiça, como também perante circunstâncias atuais de desigualdade e opressão, ver Rothberg (2019).

Enfocado por esse prisma, *O Prefeito* descortina sentidos e debates, quero crer, de cristalina, enorme relevância no contexto brasileiro. Submetida por inteiro à prova da tradução, deslocada para nossa arena pública, lida e, sobretudo, encenada entre nós¹⁴, que repercussão a obra teria? Que memórias, perguntas, reflexões, que afetos e efeitos seria capaz de suscitar, contra um pano de fundo de tamanha indiferença ao clamor dos mortos, de tantas necrópoles invisíveis e negligenciadas?

Ao fim da Parte I da peça, lê-se em didascália uma advertência: “*Vão para casa, Espectadores, e não olhem para trás. [...] Não há o que ver. Não há cemitério. Há um Monumento*” (SIKORSKA-MISZCZUK, 2009, p. 319). Assim como para os poloneses, para os Espectadores brasileiros não deveria restar dúvidas. Há Monumentos que escondem cemitérios. Não olhar, não ver não são opções.

Referências

- BIKONT, A. *My z Jedwabnego*. Warszawa: Prószyński i S-ka, 2004.
- CHLASTA-DZIECIOŁOWSKA, M. *Niepamięć zbiorowa. Notatnik Teatralny*, n. 56-57, 2009, p. 105-110.
- DOBROSIELSKI, P. *Spory o Grossa. Polskie problemy z pamięcią o Żydach*. Warszawa: IBL PAN, 2017.
- ERLL, A. *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*; 3. Auflage. Stuttgart: J. B. Metzler, 2017.
- GROSS, J. T. *Sąsiedzi i inni. Prace zebrane na temat Zagłady*. Kraków: Austeria, 2018.
- KOPCIŃSKI, J. *Dramatyzowanie historii: wizja lokalna, niby reportaż, opowieści z krypty*. In: KOPCIŃSKI, Jacek. *Wybudzanie: dramat polski / interpretacje*. Warszawa: IBL PAN, 2018. p. 238-250.
- KRAKOWSKA, J. *Demokracja. Przedstawienia*. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego; Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2019.
- MACHCEWICZ, P; PERSAK, K (Red.). *Wokół Jedwabnego*; t. 1-2. Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej, 2002.

14. Na Polônia, por ora, a montagem mais significativa da peça foi levada ao palco sob direção de Ewa Ignaczak, no teatro Gdynia Główna, em 2017.

- ROTHBERG, M. *Multidirectional memory: remembering the Holocaust in the age of decolonization*. Stanford: Stanford University Press, 2009.
- ROTHBERG, M. *The implicated subject: beyond victims and perpetrators*. Stanford: Stanford University Press, 2019.
- RUIN, H. *Being with the dead: burial, ancestral politics, and the roots of historical consciousness*. Stanford: Stanford University Press, 2018.
- SIKORSKA-MISZCZUK, M. *Burmistrz. Notatnik Teatralny*, n. 56-57, p. 292-320, 2009.
- SIKORSKA-MISZCZUK, M. *Burmistrz, część II. Dialog*, n. 12, p. 182-195, 2011.
- SIKORSKA-MISZCZUK. *The mayor*. Tradução de Artur Zapałowski. In: DUNIEC, K.; KLASS, J.; KRAKOWSKA, J. (Ed.). *(A)pollonia. Twenty-First-Century Polish Drama and Texts for the Stage*. London/ New York/Calcutta: Seagull, 2014. p. 58-121.
- SOUZA, M. P. de. A pé, de Sławomir Mrożek, e A armadilha, de Tadeusz Różewicz: drama, testemunho, memória e tradução. *Urdimento*, v. 3, n. 9, p. 1-24, nov./dez. 2020. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/17952>>. Acesso em: 02 nov. 2021.
- SOUZA, M. P. de. O drama do antitestemunho: *Świadkowie albo Nasza mała stabilizacja* (As testemunhas ou Nossa pequena estabilização), de Tadeusz Różewicz. *Cadernos de Literatura em Tradução*, n. 23, p. 368-393, 2021. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/clt/article/view/188366>>. Acesso em: 02 nov. 2021.

**Revisão da historiografia teatral:
ler e reler fontes primárias, visões críticas
e juízos estéticos na dramaturgia**

Tempestades, Tascas e espreitas: Melodrama e imaginário moderno nos jornais brasileiros do início do século XX

George França (UFSC)¹

Tempestades

SIMÓN: Já estou só! Já posso respirar livremente, Que dia tão grande! (Senta-se) Temendo sempre inspirar suspeitas, aparentando tranquilidade diante dos juízes, quando o coração me saltava do peito e as pernas apenas podiam me sustentar e o corpo queria tremer... e não bastava minha vontade firmíssima para sustentá-lo. Ah! Que espantoso dia. (Levanta-se.) Por fim tudo se concluiu... Sim, mas como? Com um novo crime! Deixando que a lei, desta vez cega, condene a esse desgraçado... Por que voltou antes que eu morresse? Curta pode ser já minha vida; por isso, talvez, temo tanto perdê-la... Se ele tivesse regressado uns anos mais tarde, quando eu já tivesse morrido, teria aparecido inocente aos olhos de todos, e com a declaração que escrevi por desengano de minha consciência, veria reivindicado seu nome ainda que à custa da infâmia do meu. Hoje não é possível! A fatalidade o trouxe antes para sua desdita.

(CARRIÓN, 1918, S/P.)

A fala é parte de um roteiro exausto: falando sozinho, o vilão confessa tudo o que fizera para salvar a si mesmo das consequências de que seus crimes sejam descobertos, e em especial, o quanto a dissimulação lhe custa. No entanto, ele não está sozinho: como se trata de uma cena, fala conosco, os espectadores, deixando evidente o que poderíamos não ter entendido, mas também, fala para que possa ser ouvido por outro personagem que, diante da revelação da verdade, poderá agir para repô-la e salvar um homem que seria condenado à morte por um crime que não cometeu e, por fim, permitir que

1. Doutor em Literatura pela UFSC. Professor de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira do Colégio de Aplicação da mesma instituição. Houve colaboração, nesta pesquisa, de três bolsistas PIBIC-EM/CNPq (Alis Moros Scheibe, Ana Luísa Lamim Andrade e Luysa Conradi) e da Profa. Dra. Renata Gomes Camargo.

a vítima das maldades possa encontrar seu final feliz. O que temos, nesta primeira citação, é um momento da peça musical *La Tempes-tad*, uma zarzuela composta por Ruperto Chapí e de libreto escrito por Miguel Ramos Carrión, montada pela primeira vez na Espanha no final do século XIX, em 1882, em que, abrindo o terceiro ato, o remorse do vilão o leva aos seus frequentes pesadelos em noites de tempestades. No entanto, ele percebe que sua salvação custará a condenação de outro, da qual se isenta porque teria chegado antes do que deveria, trazido para sua desdita pelo golpe da “fatalidade”. Simón, aparentemente, teme menos que suas culpas sejam reveladas do que que isso ocorra enquanto ainda está vivo, uma vez que deixa uma declaração por escrito confessando suas culpas, mas quer que se saiba desta apenas depois de sua morte.

La Tempes-tad é definida por seus próprios autores como um “melodrama fantástico”: começo aqui, tratando dela dentro do escopo de uma pesquisa mais ampla, cujo objetivo tem sido mapear os usos do termo “melodrama” no periodismo brasileiro do início do século XX, em especial, nesta fase, os da década de 1900 a 1909. O recorte justifica-se pela ênfase já dada por outros trabalhos na pesquisa sobre o gênero teatral no século XIX, com foco no repertório francês², tempo em que esteve altamente em voga, uma vez que, como mapeiam Martin-Barbero (2001, p. 169) e Thomasseau (2012, p. 16), é filho da Revolução Francesa e proliferou não apenas nos palcos do país natal. Sendo o melodrama uma forma e uma sensibilidade ainda sobrevivente em diferentes manifestações culturais da contemporaneidade, da telenovela ao cinema às séries de televisão e *streamings*, nossa questão diz respeito não apenas à sobrevivência e às transformações do gênero propriamente dito, mas a pensá-lo como uma categoria de análise e de leitura pervivente na modernidade brasileira, construtora de formas do imaginário “popular” nos trânsitos pelas diferentes mediações que se constituirão ao longo desses tempos. Assim sendo, a pesquisa tem enfocado não apenas a leitura de um repertório de peças melodramáticas propriamente ditas - uma vez que estamos tratando de momento anterior à presença de rádio, televisão e outras

2. Ver, a esse respeito, os trabalhos de Paula Fernanda Ludwig, *O melodrama francês no Brasil* (Tese de Doutorado na UFSM, 2015) e Bruna Rondinelli, *Lágrimas e mitos: traduções e apropriações do melodrama francês no Brasil (1830-1910)* (Tese de Doutorado na Unicamp, 2017).

mídias no Brasil, mas em que se via o cinema começar a estabelecer sua presença nos hábitos da população, ao menos das capitais - mas aos usos que o termo ganha em sua circulação no periodismo brasileiro. Com efeito, com base em busca no site da Hemeroteca Nacional Brasileira, encontram-se menções ao melodrama não apenas em anúncios e resenhas de espetáculos teatrais, mas em relação à novidade dos filmes nos cinematógrafos, na (re)edição de folhetins de diferentes nacionalidades, em crônicas e contos e, ainda, em textos que tratam de política e outros assuntos não propriamente “artísticos”. Foram catalogadas³ cerca de 300 menções ao termo “melodrama” em textos de natureza diversa dos seguintes periódicos, escolhidos por serem, em ordem decrescente, aqueles nos quais o termo tinha maior número de aparições: *Jornal do Brasil*, *Gazeta de Notícias*, *O Paiz*, *Correio Paulistano*, *Correio da Manhã*, *A Notícia*.

A peça em questão é a mais referida como “melodrama” dentro do recorte da pesquisa. Em termos de gênero teatral, não é muito difícil definir os traços gerais do que constitui um melodrama clássico, justamente pelo caráter bastante esquemático que esse tipo de peça tem e pela longa tradição que o delinea: surgindo do teatro popular, o melodrama trabalha com personagens-tipo: a vítima, o traidor, o justiceiro, o bobo, para utilizar a terminologia de Martin-Barbero (2012). em narrativas estereotipadas em que o exagero sentimental conflui com um drama identitário de revelação para produzir, além de prazer estético, certa moralidade através da identificação. A produção das identificações através do simulacro ocupa o paradoxal lugar, como afirma Luz Rodríguez-Carranza (2012) de que se dizemos que tudo é simulacro, inclui-se inclusive a palavra que o nega nesse mesmo conjunto: “Como en el silogismo condensado “yo miento”, estoy así diciendo la verdad, o, mejor dicho, estoy “haciendo hablar a la verdad” (Lacan, 2007, 14)⁴.” Os clichês, portanto, nos interessam na medida em que estabelecem esse paradoxal lugar de que fazem falar a (à) verdade.

3. Parte dos textos, inicialmente catalogados em arquivos de Google Docs, tem tido suas informações migradas para a base de dados *Mélodramatique*, desenvolvida pela bolsista PIBIC-EM/CNPq Alis Moros Scheibe, a qual pode ser acessada a partir de link presente em: <<https://melodrama.paginas.ufsc.br/>>.
4. A citação é do Seminário XVIII de Lacan, *D'un discours qui ne serait pas du semblant*.

Voltemos a *La Tempestad*, o drama que poderia parecer tão distante, porém se configura como tão recorrente que sua repetição não deve deixar de ser digna de nota. A peça é no mínimo curiosa: embora de um gênero tido como marcadamente espanhol (novamente os simulacros identitários), a zarzuela, o enredo desse “melodrama fantástico”⁵ se passa na Bretanha, oeste francês (ou seria a velha Bretanha, a ilha, ambas unidas pela migração dos celtas e paisagens plenas de pedras e penhascos?), nos primeiros anos do século XIX, começando em uma pousada onde os moradores estão se abrindo de uma tempestade. Um juiz e um procurador surgem no início e contam uma história do passado: um comerciante fora assassinado, deixando uma filha, e o suspeito embarcara para as Índias. A menina é adotada por Simón, um velho avarento, dono da pousada, que temia muito as tempestades. A moça se chama Ângela (o anjo) e ama Roberto, um pescador; Simón, no entanto, não permite que fiquem juntos por o rapaz ser pobre. Eis que aparece Beltrán, que retornou das Índias, tomado por Roberto como padrinho e que promete ser protetor de Ângela, despertando a ira de Simón. Reconhecendo o perigo de que seu crime seja revelado, com texto que procura deixar desde cedo evidente o papel de cada ente na trama encetada, Simón acusa Beltrán de ser o assassino do pai de Ângela. Beltrán é preso e condenado à morte; no entanto, Mateo, amigo de Roberto, ouve de dentro do quarto Simón falando enquanto sonhava com uma tempestade, e confessando ser ele o assassino do pai de Ângela. O libreto descreve que o golpe com que Simón, saindo sorrateiramente de seu esconderijo, atingirá o pai da menina, matando-o “diante dos olhos do público”, ainda que estejamos vendo seus sonhos cobertos de remorso. Graças a um justiceiro ocasional, com repiques de bobo, ao fim,

5. Com Todorov (2008, p. 39), podemos pensar a definição do fantástico a partir de três condições: “Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma, o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação ‘poética’. Estas três exigências não têm valor igual.”

a verdade é reposta, Beltrán é inocentado, Simón é preso e Ângela e Roberto ficam juntos e felizes. Tem-se, pois, um enredo bastante esquemático, próprio do gênero, com ideia do justicamento do passado, da identificação do pai bondoso e fugitivo de uma trama e do triunfo de um final feliz que inclui a recomposição do núcleo familiar de laços de sangue, juntamente com um entrecho que remete à vida colonial - a ida e vinda do justiceiro para as Índias. Beltrán, todo o tempo, recusa a possibilidade da fuga e quer a justiça divina junto com a dos homens - sua inocência reconhecida. A solução do enredo, em que Mateo se apropria de uma declaração escrita por Simón como desengano de consciência, a qual serve de prova para que ele seja julgado culpado do assassinato que cometeu - e por conseguinte, Beltrán inocentado, é algo *deus ex machina* - uma produção artificial para que o efeito melodramático seja obtido dentro da unidade dos três atos de que a peça vem composta.

A peça funciona, pois, dentro das convenções: temos um drama familiar, que envolve a paternidade e a guarda de uma moça, vítima de um traidor que assassina seu pai e a perfilha; temos um acusado que foge diante da impossibilidade de provar sua inocência e retorna; temos o suspense mantido pela ideia de que podemos ver um condenado morrer injustamente e temos a moralização da cena acontecendo ao fim, com os fatos repostos e um final feliz, ainda que em aberto, uma vez que não vemos Simón ser executado ou o casamento de Ângela e Roberto - mas intuímos que acontecerão. A codificação do melodrama já era, para o início do século XX, antiga, assim como sua caricatura. Veja-se, a propósito, o que se diz no *Traité du mélodrame*, texto paródico escrito por Pierre-Armand Malitourne, Jean-Joseph Ader e Abel Hugo (apud THOMASSEAU, 2012, p. 27-28):

Para fazer um bom melodrama, é necessário primeiro escolher um título. Em seguida, é preciso adaptar esse título a um assunto qualquer, seja histórico, seja de ficção; depois, coloca-se como principais personagens um bobo, um tirano, uma mulher inocente e perseguida, um cavaleiro e, sempre que se possa, um animal aprisionado, seja cachorro, gato, corvo, passarinho ou cavalo.

Haverá um balé e um quadro geral no primeiro ato, uma prisão, um romance e correntes no segundo; lutas, canções, incêndio etc. no terceiro. O tirano será morto no fim da peça, quando a virtude triunfará e o cavaleiro desposará a jovem inocente infeliz etc.

Tudo se encerrará com uma exortação ao povo, para estimulá-los a conservar a moralidade, a detestar o crime e os tiranos, sobretudo lhe será recomendado desposar as mulheres virtuosas.

Note-se, ainda, que para além do enredo típico, ao qual a zarzuela poderia ser tranquilamente identificada, estamos diante de uma forma advinda do teatro popular que tem por base intercalar números musicados com partes faladas. Em sua gênese, como aponta Thomasseau (2012, p. 16), o termo “melodrama”, nascido na Itália, designava um drama inteiramente cantado; a palavra aparece na França durante a querela entre os músicos franceses e os italianos; tendo se tornado moda, surgem depois a introdução de bailados, a busca de ambientes exóticos, a ligação com a opereta e com possíveis sublinhados musicais, ou ainda, como o que escapa aos critérios clássicos ou a própria “degenerescência da tragédia”.

Conforme dados levantados na Hemeroteca da Biblioteca Nacional, a primeira representação de *La Tempestad* no Brasil teria se dado em março de 1887, em Recife, cinco anos após a estreia no Teatro de la Zarzuela, na Espanha, em plena moda do *género chico* madrilenho, que introduzira espetáculos mais curtos e baratos que configuravam atrativo a um público das classes mais baixas. Esta é, no entanto, uma zarzuela grande, e não desse gênero. A montagem apresentada no Theatro Santa Isabel pela Grande Companhia de Zarzuelas Espanhola dirigida por D. Valentin Garrido era então fartamente anunciada nos jornais recifenses. Diferente, sabemos, é o caso de um país colonizado em sua relação com o teatro e o acesso à produção cultural, com população que beirava os 90% de analfabetos, o que dificulta grandemente tratarmos como propriamente “popular” a produção de textos em línguas estrangeiras, por vezes encenados por companhias vindas da Europa e com preços de ingressos pouco acessíveis ao bolso das classes trabalhadoras - ou mesmo sua possibilidade de acessar os jornais, uma das fontes de nossa pesquisa. Será possível entender, no entanto, que não estavam esses textos categorizados como melodramas em fontes diversas no despontar do século XX - ainda muito ligado ao século XIX, desde a diagramação dos jornais até a elaboração dos textos e ao próprio decurso histórico - dentro do que representaria o gosto mais “elevado” das elites, em especial cariocas - que, no entanto, eram também a frequência de algumas peças desse repertório.

Sucessivamente, *La Tempestad* é apresentada nos palcos cariocas em 1900⁶, 1901, 1904 (no Coliseu Theatro, entre Botafogo e Laranjeiras, para público elitizado, pela “troupe” Garrido), 1907, 1908 e 1909 (pela Companhia Sagi-Barba, no Palace-Theatre), por diferentes grupos que vêm ao Brasil, e se torna, no conjunto de dados levantados, a peça mais vezes referida como “melodrama” ao longo da primeira década do século XX – embora não seja nem da tradição francesa do gênero, nem italiana. Em 1901, por exemplo, o maestro Gustavo Campos e sua “troupe” apresentavam o “aplaudido melodrama” de Chapí, no Recreio Dramático, o que foi anunciado pelo *Correio da Manhã* de 28 de julho. No dia seguinte, o jornal afirmava que por essa peça se podia “avaliar o merecimento de qualquer troupe do gênero” - uma espécie de “prova” pela qual a companhia havia, aos olhos do resenhista que não assinava, passado. Destaque-se, ainda, que nesta montagem, o papel de Roberto era desempenhado por uma atriz, a senhora Ceballos⁷, “um *travesti* absurdo e extravagante”⁸, nas palavras de Arthur Azevedo - o que nos remete, à época, a Sarah Bernhardt no papel de Hamlet e a uma tradição de mulheres em papéis masculinos, desafiando a codificação da performatividade de gênero. Dessa montagem, ainda, a *Gazeta de Notícias* afirma a preferência do público pelo “gênero chico” (embora esta seja “grande”, em número de atos e duração), e ainda, que a própria noite da estreia fora tempestuosa⁹ - o que não impedira haver boa presença de público.

Destacando a frequência elitizada do Parque Fluminense, onde se localizava o Coliseu Theatro, então em inauguração, a resenha não-assinada da *Gazeta de Notícias* para a montagem de *La Tempestad* lá apresentada, publicada em 24 de outubro de 1904¹⁰, não poupou, no entanto, críticas ao texto - o que nos dá dimensão do juízo sobre o

6. Apresentação no Theatro Sant’Anna, inaugurando uma temporada “de espetáculos populares a preços reduzidos”. (Cf. <http://memoria.bn.br/DocReader/103730_04/1349>. Acesso em 4 ago. 2021.)
7. Atuação elogiada nas colunas do *Jornal do Brasil*: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_02/2761>. Acesso 21 set. 2021.
8. Na coluna *Artes e artistas de O Paiz*, que se comentará adiante: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_03/2894>. Acesso em 16 out. 2021.
9. Ver, a esse respeito: <http://memoria.bn.br/DocReader/103730_04/2657>. Acesso em 10 out. 2021.
10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/103730_04/8604>. Acesso em 3 set. 2021.

melodrama circundante na mentalidade das elites do início do século XX.

Effetivamente, a *Tempestad* oferece o grave problema de sua velhice, e o hábil diretor teve o cuidado de escolher gente nova para essa peça velha. Compreende-se bem que, tendo passado o século XIX, apesar de seu pomposo título de século das luzes, não é possível fazer aceitar pelas gerações de hoje uma peça que não tenha, para justificar o seculo luminoso e pomposo, algumas estrellas mais ou menos resplandecentes.

É digno de nota, ainda, que esse mesmo pensamento sobre a “velhice” do texto que só se fazia valer pelo evento social em que se veíam “novas caras” no palco repercute o que dissera antes sobre esse melodrama um dos críticos mais afamados do teatro de então: Arthur Azevedo, assinando A. A. Em sua coluna de *O Paiz* de 29 de julho de 1901, comentando a montagem de Gustavo Campos, Azevedo pontifica ser *La Tempestad* uma “deliciosa partitura escrita sobre um detestável libreto, melodramático e pantafaçudo”. Dá-nos a entender, pois, que o que torna a peça detestável, menos do que sua musicalidade, deliciosa, é a narrativa melodramática e “pantafaçuda” - palavra que tem por sentido figurado o excêntrico, o grotesco, o monstruoso, mas que teria nascido, segundo Nascentes (apud HOUAISS, 2009, p. 1423) da junção de “pança” e “face”, por também designar um rosto de bochechas salientes (como o que o próprio Arthur Azevedo envergava). Em sua coluna *Artes e artistas*, autor não poupa, ainda, críticas severas à atuação de vários dos atores, em especial a Guillot, no papel de Mateo (justiceiro e bobo a um só tempo), a quem cabia a “terrível tarefa de fazer rir ao público, alegrando um melodrama tétrico e sombrio”, ou mesmo ao fato de que os cenários eram de uma “pobreza franciscana”, tendo sido reaproveitado um corredor carioca da revista *O jagunço*.

Ora, em que pese haver críticas à montagem - no entanto fortemente aplaudida em uma sala de teatro reformada, como o próprio Azevedo dá conta - é talvez o próprio melodrama, como representação do antigo e estrangeiro, e não do moderno e nacional, que parece incomodar mais fortemente Azevedo, também autor de peças como *A capital federal*, a essa altura já bem conhecida do público, uma vez que encenada pela primeira vez em 1897. Não deixa de ser digno de nota, no entanto, que há pesos diferentes para autores e nacionalidades

diferentes - Azevedo traduz, àquele tempo, *Consciência dos filhos*¹¹, de Gaston Devore, peça que enseja uma polêmica sobre ser ou não um melodrama, para montagem pela Companhia de Lucinda Simões. O próprio Azevedo a anunciará, em sua coluna em *A Notícia* de 28 de junho de 1900, como “um drama familiar, um drama íntimo, apaixonado e vibrante, em que se estuda o amor paterno e o amor filial com o critério de um moralista e a habilidade de um dramaturgo”¹². Azevedo rebate, inclusive, as críticas de Renato de Castro na *Gazeta de Notícias*, utilizando a mesma coluna. Castro dissera se tratar a peça de um “melodrama à Dennery”, e Azevedo procura salvar-se da crítica, apontando justamente para o peso negativo do rótulo melodrama, ou ainda, deslendo sua própria leitura do melodramático:

A peça é, talvez, um tanto declamatória, não nego, mas o auctor não cogitou absolutamente em premiar a virtude e castigar o vício, e, se basta a violência das paixões para considerarmos qualquer peça como filiada à escola de Dennery, dramaturgo que pecca, não pelas situações propriamente ditas, mas pelo modo porque as prepara, e pela ausencia absoluta de litteratura, seremos obrigados a enxergar Dennery em todos os grandes trágicos desde os gregos até hoje.¹³

11. Conforme testemunha a coluna *Artes e artistas* de *O Paiz*, em 12 de julho de 1900, falando sobre o fato de a peça estar em ensaios no Sant’Anna, ter sido sucesso recente na montagem da Comédie Française e destacando as qualidades do jovem dramaturgo francês, aqui posto em contraste ao velho melodrama espanhol: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_03/823>. Embora o elogio seja franco, não é o que se encontra, por exemplo, na apreciação publicada na *Revue de Deux Mondes* em 14 de dezembro de 1899, assinada por René Doumic em sua *Revue Dramatique*, em que se critica a romântica associação entre virtude e natureza, dada como certa na peça “confusa”, “desajeitada”; “perdida”: “Diderot, La Chaussée et beaucoup d’autres en leur temps firent des tragédies bourgeoises, sentimentales, larmoyantes et déclamatoires où il était abondamment parlé de la “vertu” que d’ailleurs on confondait avec la “nature.” À cette lignée appartient la pièce que vient de faire représenter M. Gaston Dévore, pièce touffue, confuse, lourde, maladroite et maladroite au point d’être une pièce manquée, mais qui néanmoins témoigne d’un honorable effort et contient des parties intéressantes.” (Disponível em: <https://fr.wikisource.org/wiki/Revue_dramatique_-_14_d%C3%A9cembre_1899>. Acesso em 4 out. 2021.)
12. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/830380/6761>>. Acesso em 25 set. 2021.
13. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/830380/6785>>. Acesso em 3 out. 2021.

Eis, pois, o impasse: se assombra a Azevedo, por um lado, o repertório antiquado, espanhol, que parte do trágico ao final feliz para repor a moral, por outro, quando ele mesmo ataca o repertório francês, defende-o da pecha do melodramático - embora ali se encontrem os elementos mais típicos da tradição que tem em D'Ennery um de seus fundadores, como o drama familiar, a traição, o engano - ainda que haja a tentativa de uma distinção pelos modos de representar. Se os papéis parecem muito claros, de maneira maniqueísta, em *La Tempestad*, o que se tem em *Consciência dos filhos* é quase que uma inversão das percepções ao longo da representação, em que o juiz de rígida moral que inicia como a representação da virtude passa a duro castigador, ao passo que o escroque que pune, uma vez que se regenera, reconquista seu lugar no âmbito familiar e a simpatia do público com a sua curva - nada distante da moralização melodramática, também.¹⁴

Toscas

Na edição de 12 e 13 de setembro de 1900, *A Notícia* trazia a reprodução de um texto de Henry Lyonnet, publicado na revista *Le Theatre* no mês anterior, uma vez que, argumentava o colunista, não só ele não dispunha do libreto da ópera recém estreada de Giacomo Puccini, escrito por Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, como tendo em vista se tratar da versão operística da conhecida peça de Victorien Sardou, o argumento era conhecido. Com efeito, a fama da peça precedia a ópera. A personagem-título foi envergada na primeira montagem por ninguém menos que a icônica Sarah Bernhardt, que a representou durante muitos anos, com direito a um ferimento no joelho, fruto do esquecimento de um colchão por um contrarregra carioca, durante as montagens apresentadas no Brasil em 1905, que lhe custou anos mais tarde a amputação da perna. Juntamente com *La Tempestad*, *Tosca* (a de Sardou, datada de 1887, e a ópera de Puccini, de 1900) coleciona nos jornais estudados o maior número de menções como “melodrama”. Há, no entanto, diferenças grandes na recepção dos

14. A síntese do argumento e parte do último ato na tradução representada estão disponíveis em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/830380/6753>>. Acesso em 19 out. 2021.

dois textos, que podem levar a repensar os sentidos do melodrama na passagem do século. *Tosca* jamais é, por exemplo, tratada como um texto “antigo”, embora o drama de Sardou, de ambientação histórica, no início do século XIX, período das guerras napoleônicas contra a Itália, tenha em comum com o de Chapí e Ramos Carrión tanto a época da diegese quanto a de lançamento - ambos estrearam na mesma década.

O enredo de *Tosca*, diferentemente do de *La Tempestad*, é conhecido de boa parcela do público ainda hoje, uma vez que a ópera segue tendo muitas montagens mundo afora, várias delas disponíveis em plataformas de vídeo, afora as adaptações cinematográficas que o século rendeu. Flórida Tosca é uma cantora apaixonada por Mario Cavaradossi, um pintor que esconde o amigo Cesare Angelotti, fugitivo político nos conflitos entre Napoleão e o Reino de Nápoles (o qual era apoiado por ingleses e austríacos). Como pano de fundo da intriga, tem-se a disputa militar pelo comando do território italiano, em especial a Batalha de Marengo, a qual é vencida pelos franceses - mas recebe-se, primeiro em Roma, a notícia de que estes teriam perdido. Cavaradossi é preso e torturado pelas tropas do Conde Scarpia, chefe de polícia, para que entregue o paradeiro do amigo Angelotti; no entanto, resiste à tortura. Tosca utiliza a sedução com Scarpia para poupar seu amado; assim que o convence, assassina-o. Estando de posse de um salvo-conduto para que ambos deixem a cidade, assinado por Scarpia, ela corre para salvar Cavaradossi; no entanto, a ordem de execução já havia sido dada, e ele é fuzilado. Desesperada, pesando sobre si o assassinato de Scarpia, e sabendo da morte do amado, ela suicida-se pulando do Castel Sant'Angelo. A história trágica, portanto, difere fundamentalmente da solução com final feliz encontrada pelos melodramas de que falamos; traidores, justiceiros e vítimas, todos perecem ao fim. A moralidade, pois, não se repõe, e ninguém é poupado - as forças maiores do corpo social, da polícia, da vilania, triunfam, mesmo que na morte do chefe de polícia, e sacrificam o amor “puro” e o senso revolucionário dos enamorados.

A versão operística de *Tosca* estreou na Itália em 1900 e a cantora intérprete da personagem principal foi Hariclea Darclée. Os jornais noticiam sua vinda ao Brasil em 1902, para representar a aclamada peça, ainda que Oscar Guanabara afirme que o sucesso é mais da atriz do que da ópera propriamente dita. A peça é, ainda, escolhida para o benefício de Lucília Peres, atriz bastante famosa nos palcos

cariocas de então. Diante de todo esse cenário de sucesso, uma fissura, no entanto, se faz com a crítica virulenta de Cunha e Costa (à época diretor literário de *A Comédia Fluminense*), em 6 de junho de 1902, na seção *Comédias e comediantes* (nome no mínimo curioso para se tratar de uma peça tão trágica) do *Jornal do Brasil*, contrário não apenas à escolha da peça para o benefício, como também à própria recepção positiva do texto. O autor deixa entrever, no entanto, seu juízo sobre a própria matriz melodramática: “Na Europa, a *Tosca* está fora da crítica. Foi definitivamente julgada como melodrama detestável e obra literária correlativa.” Após o demérito do melodrama digno de ser detestado e tido como “baixa” literatura, o crítico – ou folhetinista, como por vezes o jornal o define – deixa entrever, também, sua visão sobre a personagem feminina Tosca. Se no melodrama clássico a posição da vítima cabia fatalmente à mulher, que também não deveria ocupar a posição vilanesca, uma vez que deve ser ela própria uma representação do dever-ser reservado ao feminino, da moralidade burguesa, as ações de Flórida Tosca, ao fugirem a esse traçado, são também motivo de assombro: “a mulher panthera, a romana indomável, foi-se, e fica, em vez della, a mulher moderna, astuciosa e fellina, matando Scarpia por um sentimento de repugnância moral e de repulsão de contactos”¹⁵. Entre indomável e astuciosa, a mulher que se move na direção de seu desejo e não hesita em matar assustada o meio letrado eminentemente masculino; age passionalmente, no entanto, com astúcia, uma vez que é capaz de enganar o próprio chefe de polícia, que se julga esperto. Se na codificação no melodrama, Tosca passa de vítima a “traidora” a justiceira a, novamente, vítima, a figuração feminina que constitui – e que fez amplo sucesso nos palcos desse período – assombra justamente figuras masculinas que tentam usar do poder para subjugá-la.

Luz Rodríguez-Carranza (2019) trabalha com a ideia de que o melodrama é uma espécie de “válvula de escape da modernidade” diante da incerteza sobre as verdades e as éticas em que o mundo moderno nos põe, ele asseguraria a possibilidade de vê-las realizadas. No exagero e nos papéis marcados, mas não absolutos, o gênero marca algo para se pensar sobre a construção não apenas das identidades e das sensibilidades, mas, no caso latino-americano, das próprias

15. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_02/4641>. Acesso em 17 out. 2021.

identidades nacionais. *Tosca*, para além da figuração da mulher que não obedece o “código”, que escapa ao preceito, é uma trama eminentemente política: os gestos que definem um destino trágico para os personagens são de gosto romântico, trazem em seu bojo espécie de sacrifício - resistir à tortura, matar para libertar, preferir morrer a ver-se presa e só. A centralidade do papel heróico está, no entanto, na mulher, mais do que nos homens - ainda que ouçamos os gritos de um Cavaradossi torturado.

Joan Copjec (2006), em leitura marcadamente psicanalítica, pode nos trazer alguma luz a respeito dessa figuração do feminino que não se encaixa. Nas metamorfoses de *Tosca* poderíamos ver a proliferação de mascaramentos do mundo melodramático, que mostraria, então, que não há um ideal a ser perseguido, um dever-ser que estaria em outra parte, e sim que não há ideal, apenas semblantes inautênticos, e a pensar o mundo como carente de qualquer sustentação. Nesse sentido, por ser impossível reduzir os personagens melodramáticos a suas relações com os outros, sua leitura desfaz algumas das categorias com que Barbero define a estrutura do gênero, e nos permite ver esses “arquétipos” não como identidades, mas como posições. Uma vez que posições são mutáveis e dependem fortemente do observador, colocando-nos o problema do olhar, do “(saber) ser visto” estaríamos diante de um texto que “condena por inautêntico o mundo que apresenta, [pois] o melodrama utiliza figuras inocentes não para testemunhar a necessidade de impor uma lei, mas sim para condenar por infundados as leis e os parâmetros existentes.” (COPJEC, 2006, p. 161) Nos contornos de uma trama política, *Tosca* assinala uma passagem para a carência de fundamento de toda norma, desfazendo o esquema em que seu cumprimento garantiria, diante dos olhos dos que julgam não ser vistos, a reposição do desejo e da ordem onde ela não há.

Espreitas

Embora discorde - ou amplie - o trabalho seminal de Peter Brooks (1976), *The melodramatic imagination*, Copjec reconhece que se extrai dali a possibilidade de pensar o melodrama como um modo de imaginar moderno, não só, mas fundamentalmente, no que há de sintoma em sua compulsão por dizer “toda a verdade”, como se a verdade

fosse de todo possível de inscrever, e não escapasse. A autora aponta para o que ocorre na pintura, a partir das percepções de Fried, em que haveria o abandono de uma teatralidade em direção da absorção, confluyente com o advento do indivíduo como cidadão. No plano teatral, na estética melodramática, encontraremos essa imersão no campo do trágico, como força movente de sensibilidades e sentimentos, como um *pathos*, modos de concepção e expressão, com sistemas ficcionais que agem sobre a experiência e criam campos de força semânticos nas subjetividades. Nesse sentido, o próprio autor chega a aventar a psicanálise como realização sistemática da estética melodramática, na concepção de natureza do conflito que move os atores e nos modos de reduzir a ameaça ao ego que move o sujeito. É por essa via que se pode pensar que, para além da definição das convenções de um gênero, o melodrama é constitutivo da própria maneira como vemos o mundo, as relações, as posições, os conflitos e as subjetividades, na ordem discursiva em que vivemos na modernidade. Copjec tratará do cinema, em que nos códigos clássicos - assim como por muito tempo no teatro - o contato entre o mundo representado e o nosso estaria obturado, o que impediria que os participantes daquela realidade se soubessem vistos - o que confluiria a aparição do que Brooks chama de um mundo “pós-sagrado”, em que o melodrama obtura a derrisão das certezas morais.

Com efeito, a categoria “melodrama”, acompanhando os tempos de advento dos cinematógrafos, que começam a tomar as páginas dos jornais na primeira década do século XX, ainda com repertório fortemente francês - a primazia é dos *Pathé Frères* - e em sessões de quatro a cinco filmes mudos, alguns documentais, outros, por vezes, categorizados como “melodramas” - adaptando mesmo textos já clássicos nos palcos, como *O remorso vivo*, de Joaquim Serra e Furtado Coelho. *Cinematographo*, sabe-se, era também o nome da coluna de um cronista cujo apurado olhar para a modernidade no Rio difere em muito de vários de seus contemporâneos: João do Rio/Paulo Barreto. É, com efeito, em 1909 que publica a coletânea com este nome pela Livraria Chardron, do Porto: “se a vida é um cinematographo colossal, cada homem tem no craneo um cinematographo de que o operador é a imaginação” (JOÃO DO RIO, 1909, p. VIII), dirá ele em seu prefácio. Em texto não compilado, até onde pude levantar, em qualquer de suas coletâneas, João do Rio utiliza-se da categoria “melodrama”

para tratar não do teatro, mas da política¹⁶. O narrador da crônica *Confidências do inverno*, publicada em *A Notícia* em 15-16 de maio de 1909, conversa com o Inverno como um personagem, uma entidade, usando de seu ar *snoob* para tratá-lo elogiosamente como a “graça da cidade”, palco da elegância. Nessa conversa que serve como eliminação do tédio burguês, o inverno surge também como quem traz para o Rio as companhias estrangeiras e certa “babelização” da cidade, com a presença de falantes de diversas línguas nos teatros e nas ruas. O autor cita a moda da *Viúva alegre*, peça de Franz Lehár, 1905, que por várias vezes aparece nas páginas dos jornais pesquisados, algumas delas como melodrama, peça com quê de paródia política - na qual para manter o capital da rica viúva de Pontevedrino no país fictício, era preciso tentar casá-la com um conde local. Em seu olhar derri-sório, João do Rio chega a afirmar que “os gênios da política a representar a mesma Viúva (com outro nome)”. Dessa forma, desfaz-se a ideia de que seja uma crônica sobre arte, e o assunto desloca-se, no olhar anarquista do autor, para a política:

– Sempre houve. São os políticos. Os artistas do Theatro nacional representam a grande peça *As candidaturas*.

– Ah!

– Ainda estão em meio do primeiro acto. A grande peça *As candidaturas* é shakespeareana e montepineana, e bissoneana.

– Confunde os gêneros.

– Sim, tem de tragédia, do melo e do vaudeville. Há cenas como a do oferecimento das candidaturas pelos quatro embaixadores mais o cunhado do quinto; verdadeiramente de vaudeville, mas é antiga como as fazia Labiche, com cópias. Há outras de melodrama. Mas é tragédia como o Júlio César, do grande Will, porque há o movimento das massas. Actores principais: o jovem galã e o velho galã. Candidatura é o de menos porque neste acto o principal é saber quem tem maioria. O joven galã vendo que muitos dos senhores

16. Michelle de Souza Egito, em trabalho orientado por Renato Cordeiro Gomes, busca reconstituir o que poderia ter sido o volume de *Frivola City*, ideado mas nunca realizado por João do Rio. A pesquisadora parte de uma crônica com esse título publicada pelo autor em 07 de junho de 1908; registra diversos eixos nos quais organizaria as crônicas sobre a cidade, e *Confidências do inverno* aparece no eixo *Saison*, uma vez que remete, ainda que alegoricamente, à temporada teatral carioca de então.

pelos quais fez tudo passam ao velho talvez lembre aqueles versos de Marcial...

Entendendo a política como uma espécie de grande palco – como uma representação, portanto, e por que não dizer, como simulacro – João do Rio passa a pensar que o teatro das candidaturas está ainda em seu primeiro ato. 1909 era ano que antecedia as eleições presidenciais, e se na rua se confundiam as línguas, na peça, confundiam-se os gêneros: há espaço para o elevado tom shakespeariano, para Xavier de Montepin – romancista popular francês morto em 1902 que aparecerá, ainda, várias vezes nos jornais cariocas ainda no início do século XX – por exemplo, com o folhetim *A filha do assassino*, publicado pelo *Jornal do Brasil* em 1900; e para Alexander Bisson, o dramaturgo de *vaudeville*, que no ano anterior lançara a célebre *Madame X*, protagonizada por Sarah Bernhardt. Cada uma das linhas poderia ser identificada aos candidatos e a anedóticos comportamentos então verificados, em um cruze de referências algo cifrado traçado pelo narrador em seu diálogo. Estava o país às portas da morte do presidente Afonso Pena, e o próprio conto levanta o nome de David Campista, jovem que então era Ministro da Fazenda e morreria precocemente em 1910. Por outro lado, levantava-se velho o marechal, como Júlio César, Hermes da Fonseca, e adviria ainda a Campanha Civilista de Ruy Barbosa – talvez ele, na invenção do comício e de outros modos de fazer campanha andando pelo país, e civil, um *vaudeville*. Entre os “quatro embaixadores”, vislumbrava-se, ainda, Rodrigues Alves, e haveria a atuação do senador conservador Pinheiro Machado – também mencionado no texto de João do Rio. Campista acabaria sendo enviado para representação diplomática brasileira na Dinamarca – embora tenha chegado a ter seu nome aprovado como pré-candidato e não tenha sido aceito pelo grupo conservador, por compor o “jardim de infância” de “executores das ordens” de Pena. Eis que a Hermes, preferido de Pinheiro Machado, também caberia, por que não, o posto do melodrama – encarando sua porção familiar de ser sobrinho de Deodoro da Fonseca, também militar e primeiro presidente do Brasil.

Do nacional-modernizador cuja presença é demandada nos palcos dos teatros (Arthur Azevedo à frente) e da política à “superação” do exagero (e das paixões) do repertório “romântico”, constrói-se ao longo do século, por linhas tortas, uma modernidade pautada no

controle das emoções das massas. O demérito sistemático do melodrama como parte de um conjunto de “modas antigas” e estrangeiras não levou esse gênero ao desaparecimento. Pelo contrário, a estética se espalhou com rapidez pelas novas mediações e passou, na década seguinte, a ter forte afluxo de repertório nacional. De sua maneira, diferentemente dos modernistas que viriam na década de 20, essa modernização conservadora tem seu desejo de acertar o relógio com a Europa, mas de forma subserviente a certos repertórios e ao que podem trazer de moderno. Parte do apelo popular melodramático se liga, ainda, a suas raízes no trágico e na vida da grande cidade – não para menos, são tão fortes as narrativas policiais no gênero, que acaba por vezes convivendo com a cobertura de crimes nas páginas de jornal. A ameaçadora cidade moderna demanda ordem; o melodrama, de certa forma, não consegue repor moral, mas é usado, fundamentalmente, em vários gêneros pelos quais se espalha, para que se tente apontar com segurança “os traidores”, os vilões, aqueles que devem ser eliminados e castigados em sua insurreição contra a “ordem”. Como ironiza João do Rio como conselho que poderia ser de Maricá mas seria de Pinheiro Machado, mais do que as luzes do século que ainda se punha, “A noite é boa conselheira”.

Referências

- COPJEC, J. *Imaginemos que la mujer no existe: Ética y sublimación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- CARRIÓN, M. R. La Tempestad: zarzuela en 3 actos. *La novela teatral*, ano 3, n. 86, Madrid, 4 ago. 1918. [fragmento com tradução minha]
- EGITO, M. S. *João do Rio e as representações do Rio de Janeiro*. Disponível em: <http://www.puc-rio.br/pibic/relatorio_resumo2016/relatorios_pdf/ccs/COM/COM-Michelle_Egito.pdf>. Acesso em 14 set. 2021.
- JOÃO DO RIO. *Cinematographo: chronicas cariocas*. Porto: Livraria Chardron, 1909. Disponível em: <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/3087>>. Acesso em 04 set. 2021.
- MARTIN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Pref. Nestor Garcia-Canclini, trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides. 2. ed. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2001.
- RODRÍGUEZ-CARRANZA, L. “La Destrucción fue mi Beatriz” e “Apátrida, doscientos años y unos días”, de Rafael Spregelburd. *Qorpus*.

n. 5, 2012. Disponível em: <<https://qorpus.paginas.ufsc.br/como-e-edicao-n-005-2/la-destruccion-fue-mi-beatriz%e2%80%9d-e-apartrida-doscientos-anos-y-unos-dias-de-rafael-spregelburd/>>. Acesso em 03 out. 2021.

THOMASSEAU, J. M. *O melodrama*. Trad. Cláudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2012. (Série Debates)

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2008.

A hegemonia do trágico clássico na fronteira com o cômico popular na obra teatral de Lourdes Ramalho

Eduarda Maria Moreira Lopes (UERN)¹

Maria Aparecida da Costa (UERN)²

Introdução

A Literatura, de uma forma geral, apresenta-se de diversas maneiras as quais convencionou-se chamar: gêneros literários. Por vezes, esta definição foi o bastante quando tratava-se de classificar esta ou aquela obra de acordo com suas especificações e características de escrita. Estruturas relacionadas pertenciam a um determinado gênero.

Uma dessas características era exatamente o efeito pretendido com aquela obra. Isso determinava quando uma escrita teria uma atmosfera de suspense, sentimentos exacerbados no romance romântico e o que falar das obras de investigação policial que detém o leitor adepto por horas e horas.

De acordo com esses fatores de classificação, passou-se a estabelecer limites, como linhas imaginárias, entre estes gêneros. Na maioria das vezes, era tarefa fácil. Como, por exemplo, distinguir uma obra que suscita o riso daquela que suscita a lágrima. Mas quando tratamos do drama, e em especial o drama moderno, este cenário é modificado. Quando tratamos de tragédia clássica e comédia popular, foco do nosso estudo neste trabalho, há uma tendência à hibridização e o resultado desse fenômeno seria o drama social.

Relembremos as premissas aristotélicas para que se tivesse uma tragédia digna de ser campeã nos concursos dramáticos do século V a. C.

Necessariamente, pois, deve a fábula bem sucedida ser singela e não, como pretendem alguns, desdobrada; passar, não do infortúnio à felicidade, mas ao contrário. Da felicidade ao infortúnio que resulte,

1. Doutoranda em Literatura pelo Programa de Pós-graduação em Letras — PPGL — CAMEAM-UERN.
2. Professora de Literatura Luso-brasileira na Universidade do Estado do Rio Grande do Norte e membro permanente do Programa de Pós-graduação em Letras — PPGL na mesma instituição.

não de maldade, mas dum grave erro de herói como os mencionados, ou dum melhor antes que dum pior (ARISTÓTELES, 2005, p. 32).

Só neste trecho apreendemos a maioria de seus conceitos chave: a mimese, enquanto representação, a unidade de tempo, a linguagem ornamentada, terror e piedade e catarse. O que ocorre quando temos um texto que não contempla todos os requisitos descritos acima? Deixa de ser tragédia? Que lugar passa a ocupar na classificação?

Na *Poética*, encontramos vários dos conceitos-chave sobre a tragédia bem como recomendações de como melhor construí-la. Através dos estudos contidos nela, montamos nossa base crítica. A discussão ao longo do texto demonstrará a relevância do modo como os elementos constitutivos da tragédia aparecem e contribuem como elemento estruturador do trágico. Retomaremos, por exemplo, tópicos como a *hamartia*, o *pathos* e a própria catarse.

O lugar reservado ao drama na sociedade moderna. Um lugar que permite, dependendo do efeito pretendido, que os gêneros literários já não tão puros, misturem-se em um processo de criatividade artística mostrada, no âmbito de toda a literatura produzida até hoje e que nos permite ir de um efeito a outro dentro de uma mesma produção. É o que acontece com a obra estudada no nosso trabalho. Um drama social que evoca sentimentos dos mais variados, indo aos extremos riso e lágrima, equilibrando-se na linha tênue entre os dois gêneros discutidos.

Temos visto como exigência da forma, que o trágico nunca se fizesse cômico. O simples ato de sentar-se em cena já quebraria toda uma tensão diante da fala do herói, por exemplo, que passaria, com esse gesto, a ser desacreditado, pois demonstrou cansaço, fraqueza, características indignas para um herói. Mas com a dramatização no drama moderno, esse herói passa a ser do povo, gente de carne e osso, passível de cansaço, de expressar tons emocionais, isso para favorecer um gênero no qual vai estabelecer-se a crítica social. Em se tratando do trágico, esse poderia agora ser dramatizado sob óticas diversas como a farsa, o sarcasmo, a ironia, o riso.

A teoria literária tem se preocupado bastante com a representação do trágico neste drama social. Procurando sempre delimitar as fronteiras e domínios entre a tragédia antiga e o drama moderno, que nasceu no Século XVIII em detrimento das chamadas revoluções liberais do Ocidente e como desdobramento da absorção das ideias

iluministas pela burguesia. Vale ressaltar que o surgimento desses novos ideais torna possível que se estabeleça relação entre o drama moderno e social com o seu momento histórico. Observemos algumas premissas da estudiosa Sandra Luna a esse respeito:

Enquanto os revolucionários da luta política decapitavam a aristocracia, os rebeldes do teatro também destronavam reis e nobres dos papéis de protagonistas do drama sério. “Rebaixando” a arte trágica não apenas com relação ao *status* social de seus personagens, mas também concedendo ao drama o direito de expressar-se em linguagem prosaica, os dramaturgos e pensadores dessa arte instauravam novos parâmetros de composição condizentes com a esfera da vida que então passava a ser representada na *mimesis* dramática e que tomava o homem comum e seus conflitos cotidianos como foco central para a representação (LUNA, 2012, p. 29, grifos da autora).

Para os estudos críticos e literários que se preocupam com a relação da obra com o contexto social, o alcance permitido através do drama social e suas vertentes, passou a ter papel fundamental na representação do povo. São homens comuns com objetivos comuns como a luta por direitos iguais, por exemplo. É a luta de um herói que reflete a partir de sua individualidade, uma causa que é, na verdade, coletiva e necessária para a dignificação desse homem.

Sabemos que foi no chamado *Século de Ouro* que a Grécia produziu grande parte do seu legado. Só de peças teatrais trágicas, estima-se que tenham sido produzidas mais de mil tragédias, mas tivemos acesso apenas a trinta e duas. Essa época coincide exatamente com o período no qual o pensamento mítico ancestral confronta-se com o poder do *logos*. Vejamos.

Não é por acaso que nesse momento a democracia toma o lugar da tirania; a filosofia questiona a verdade estabelecida; a palavra escrita ganha relevância jamais vista sobre a palavra oral; o teatro trágico mostra que a humanidade precisa de homens, não de heróis; cria-se o conceito de cidade (*pólis*) e de cidadão (*polites*), e o direito é comum a todos os que são iguais – os cidadãos. É a era de escritores como Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, a tríade do teatro trágico grego, e de filósofos como Sócrates, Platão e Aristóteles. E a cidade de Atenas, na Ática, é o palco de todas essas transformações (JÚNIOR, 2008, p. 12, grifos do autor).

Vemos que a arte do conflito, o drama, ocupa uma importante posição no palco sociopolítico, evidenciando o seu lugar privilegiado quanto ao uso da palavra. Os dramaturgos gregos representavam uma revolução quanto ao discurso, ousando na linguagem, sendo a forma poética a mais utilizada para tecer um drama que mostrava os encontros, desencontros e, principalmente, atributos como a ética e a retórica.

A criação da cultura Ática popular do século V, não provém da constituição nem do direito eleitoral, mas da vitória. É sobre ela que assenta a Atenas de Péricles e não sobre a cultura aristocrática do velho estilo. Sócrates, Eurípedes e Sófocles são filhos da burguesia; O primeiro descende de uma família de industriais; Os pais de Eurípedes eram pequenos proprietários rurais; O pai de Sócrates era um honrado canteiro de um pequeno arrabalde (JAEGER, 1994, p. 283).

Na obra *As Velhas*, observamos a ocorrência de personagens que promovem essa revolução. São personagens que, apesar de estarem em segundo plano quanto ao embate entre as duas velhas rivais, tomam para si o sofrimento de trabalhadores que há gerações sofriam com o problema da falta de investimento em recursos contra a seca. Esses tinham ainda como meio de sobrevivência, nesses anos, um trabalho humilhante de esforço braçal quase escravo, pago com um mísero dinheiro que posteriormente seria praticamente tomado de volta na compra de uma verdadeira ração sem qualidade alguma e com preços superfaturados.

É pertinente ressaltar que, ao longo da obra, a dramaturga nos envolve na trama trabalhando de forma eficiente os ingredientes para a produção de uma tragicidade que comova o público. São apresentadas as qualidades dos dois rapazes, a atenção e o carinho com que tratam suas mães, o fato de serem “arrimo de família”, focalizando as parentes dos heróis, prestes a ficarem desprotegidas: velhas e moça grávida. Com a mesma habilidade com que conduz o *épos* inicialmente, a dramaturga enobrece os heróis com a morte em combate, condição voluntariamente buscada pelos jovens revolucionários.

Os personagens José e Chicó empreendem investigação contra o Dr. Procópio, responsável pelo setor de trabalho deles, bem como com a venda dos mantimentos superfaturados e desviados do verdadeiro fim: a doação aos flagelados da seca. Os dois jovens tinham

como objetivo a mudança daquele quadro social do momento em que viviam, mas que a partir de tais atos tão corajosos contra o velho poder dos coronéis do sertão, teriam garantido uma mudança social importante para muitas gerações posteriores às suas. Vejamos um trecho da obra:

JOSÉ – Foi bom ter encontrado Chicó. O que eu faltava saber, descobrir agora...

TOMÁS – Vocês tão sabendo de tudo, mas é bom ficar na moita. Cabra falador aqui, entra logo nas leis de Chico-de-Brito, metem a macaca pra cima.

VINA – E você acha que ainda se deve cobrir o sol com a peneira? O caso dos caminhão de mantimento...

TOMÁS – Tá desconfiando de mim, José?

JOSÉ – Tá doido? É que a gente precisa de prova pra poder abrir a boca.

CHICÓ – Vocês tão falando dos mantimento que o governo manda pros flagelados e os políticos desvia pro barracão? Eu já me escondi e peguei... À meia noite chegou um caminhão, eles descarregaram, era leite em pó, jabá, feijão, farinha, rapadura. Enquanto, no escuro, eles botavam pra dentro, eu entrei na boléia e surruipei as notas. Tá tudo na minha mão, nota fiscal do que veio pra ser dado de graça e os desgraçado tão vendendo. Só tou esperando a hora pra denunciar [...]

JOSÉ – Chicó, guarde lá suas provas que eu já tenho as minhas: listra com nome de defunto, gato, cachorro, jumento, bebê e velho aposentado... Dessa feita o Dr. Procope vai responder por tudo, até pelas ossada dos pobre que ele mandava matar e enterrar na fazenda (RAMALHO, 2010, p. 20-21).

Como dito anteriormente, a mimesis dramática dos homens daquela região passa a ser o próprio conflito que eles têm de resolver. O tema em pauta é o tema de suas vidas. O rebaixamento, inclusive estético, representa um contraste em relação à elevação heroica de antigamente, na tragédia clássica. Não há queda de reis, mas de homens do povo em detrimento dos poderosos. Não há intervenções dos deuses ou forças sobrenaturais, e sim a ação do próprio homem. Características essas que fizeram com que críticos do drama social afirmassem que a tragédia havia morrido. A exemplo temos George Steiner, em sua obra *A Morte da Tragédia*. Ele afirmava que sem o

divino e a nobreza, não se tinha tragédia. Dizia que com a ascensão da classe média ao poder, o centro de gravidade das questões humanas deslocou-se da instância pública à privada e que conceitos da tragédia clássica como purgação e blasfêmia tornaram-se abstrações filosóficas de uma relevância privada e problemática.

Não desqualificando os estudos de Steiner, que ainda hoje agregam seguidores em seus pensamentos, mas abertos a um diálogo mais possível, tendo em vista a incapacidade de distanciar, nos nossos tempos, a literatura escrita e representada da realidade vivida e discutida, exemplificamos com o último trecho retirado da obra em questão, o quão coletivo é o tema da revolução proposta. Trata-se da revolução do homem cansado de ser explorado e humilhado pelos que detêm o poder. É uma revolução que não fica no plano individual, filosófico, mas que expande o desejo do homem (privado) ao coletivo (público).

É ainda a respeito da visão de Steiner e do que foi apresentado na passagem citada de *As velhas*, que trazemos um exemplo de visão que contempla o nosso pensamento e o de inúmeros estudiosos do drama moderno social. É a visão de um estudioso que, já no Século XVIII, opunha-se aos preceitos de Steiner e apresentava argumentos irrefutáveis como este:

Os nomes de príncipes e heróis podem emprestar pompa e majestade a uma peça, mas não contribuem em nada para a nossa emoção. Os infortúnios daqueles cujas circunstâncias mais parecem as nossas, devem naturalmente penetrar com mais profundidade em nossos corações, e se temos piedade de reis, temos piedade deles como seres humanos, não como reis. Embora suas posições frequentemente tornem seus infortúnios mais importantes, elas não os tornam mais interessantes. Nações inteiras podem estar envolvidas nelas, mas nossa simpatia requer um objeto individual e um Estado é uma concepção abstrata demais para tocar nossos sentimentos (LESSING, 1962, p. 38–39 *apud* LUNA, 2012, p. 31).

De acordo com o pensamento de Lessing e através do pensamento de outros estudiosos como Raymond Williams e Terry Eagleton, ambos pensadores marxistas, estruturamos a nossa análise, sempre levando em conta as relações entre texto e contexto.

Vimos no embate teórico entre o antigo e o novo, ou seja, entre o clássico e algo que se permuta para se tornar popular, uma das capacidades que a Literatura tem de mimetização da sociedade; e seria

algo implausível se assim não fosse. Continuemos a pontuar os momentos em que o trágico clássico, como o conhecemos, deixa-se penetrar pelo cômico popular.

A dramaturgia trágica clássica sempre foi conceituada e definida pela gravidade das ações que observavam a lógica de causalidade e a necessidade para que a verossimilhança fosse sustentada na construção da ação trágica. O que pretendemos apontar é que essa gravidade não é a única maneira de representar certas ações. Tomemos como exemplo a morte. Se formos pensar na própria condição finita da nossa existência, já estaríamos evocando uma situação, no mínimo, irônica e, dependendo do dramaturgo, podemos observar toques de sarcasmo. O medo da morte, por exemplo, figuraria como ridículo e ainda, dependendo da construção imagética dada, podemos enxergar nuances do grotesco.

Depois de entendermos como Aristóteles concebe a imitação, a imitação da forma, podemos também conceber junto com ele que seria uma das partes mais difíceis para o artista o fato de tornar acessível aos homens, através de diversos meios e modos de imitação, a essência que define as coisas, o que faz com que a realidade representada pareça realidade.

Se assim é, a tragédia, utilizando-se da linguagem como meio, do ritmo, do canto e do metro como modos, há de imitar também uma forma: a tragédia é a imitação de uma ação, de uma práxis, nas palavras de Aristóteles, a tragédia é uma mimesis de uma práxis, a asserção repetida diversas vezes pelo filósofo, nos capítulos V, VI e X, sendo esse o principal pressuposto, o axioma sobre o qual se erguem os fundamentos da poética (LUNA, 2005, p. 199).

Poderíamos entender que a *praxis* seria a forma escolhida para imitar o recorte que se faz da vida, para se representar artisticamente, ou seja, corresponderia à ação. Se analisarmos a *Poética* profundamente então perceberemos que existem duas instâncias diferentes no processo de imitação: uma fala da relação entre a arte trágica e a ação que lhe serve de modelo (*praxis*) e a outra focaliza a transformação da práxis em *mythos*, um artefato dramático acabado. E as duas formas apesar de serem cronologicamente distintas caracterizam a mimesis.

Ainda sobre a morte, importa falar da influência dos deuses, algo genuinamente do trágico clássico, enxergados como grandes manipuladores das vidas humanas, como num teatro de marionetes. Por

caprichos das divindades, nações inteiras sucumbiram. Essa inconsequência apresenta-os, aparentemente, brincando de maneira cômica com vidas humanas. Temos em nossa obra, o destino maquinando todos os encontros e desencontros possíveis para que se chegasse até a morte dos personagens José e Chicó. O próprio lugar onde se arrancha a família de Chicó, a oiticica, já anuncia o mal presságio da aproximação entre as duas famílias. O enlace entre José e a irmã de Chicó, já plantava uma discórdia e a amizade entre os dois trabalhadores injustiçados já era o que o destino preparava para o último embate da vida dos dois.

É fato que os escritos de Aristóteles sobre a comédia se perderam. Mas a partir do uso de algumas de suas premissas com relação a tragédia, podemos ensaiar, utilizá-las para o efeito cômico. Como exemplo podemos citar a peripeteia, estratégia da tragédia na qual através de uma reviravolta, há uma inversão de posições. Na obra em análise, por exemplo, temos os efeitos do acaso e da fortuna o fato da cigana Vina, andarilha e nômade por natureza, e Tonho, transgressor e desertor do seu lar, acabarem aleijados, entrevados, presos a um batente e a uma esteira sem poderem mais se locomover livremente.

A cena citada aproxima perigosamente, através da ironia trágica, a tragédia da comédia, evidenciando que muito do que há na tragédia é conseguido através do trabalho com a retórica para enfatizar o que o dramaturgo quiser. Quando existe uma intensa carga de ironia, inclusive linguística, como é o caso da nossa peça, isso provoca um descrédito, como se o fato fosse irreal ou mesmo cômico e não desencadeador do trágico. Então, apesar de real não seria crível. Traçamos como exemplo o momento em que a cigana Vina, no passado da peça, descarrega uma gama de pragas em sua rival Mariana por ter lhe negado um taco de carne de bode. Vejamos.

MARIANA – Que bom coração é esse que só se derrete para bicha sem vergonha? (suspira). Desde o começo, a bicha ia todo dia no curral ver uma palangana de leite, que ele dava. Mas, como ia dizendo, quando fiz tensão de estraçalhar a sujeita, ela deu um passo atrás e respondeu imperiosa: – Você me nega um taco de carne, mas pode esperar que coisas mais importante vai lhe ser nagada pro resto da vida. Disse isso com uma certeza tão grande, que eu, fora de mim, tasquei-lhe o tabefe na cara, chega estralou. Aí ela, que tinha caído, levantou-se e saiu chorando, o vestidão varrendo o caminho e o menino correndo atrás (RAMALHO, 2010, p. 26).

São palavras de maldição, que funcionam como uma previsão, pois vem a se realizar, mas que pela maneira como foi tratada na cena, com profundo desdém e não com medo, soa como bizarro fazendo o trágico cair nas armadilhas do cômico.

Algo que nos chama a atenção nesse momento é o fato da realização de cenas paródicas não ser apenas fruto do drama moderno. Temos como exemplo a forma que Eurípedes, o mais trágico dos poetas, encontrou para parodiar e assim zombar de estratégias dramáticas utilizadas por Ésquilo, que anos antes criou e fez agir a personagem Electra, que através do artifício da interpretação de pegadas deixadas próximas ao túmulo de Agamêmnon, evidenciava o retorno de seu irmão Orestes. Eurípedes cria a sua Electra e a direciona a negar-se a fazer tal interpretação, levando o público ao riso. Na nossa obra temos o momento em que Mariana finalmente reencontra o homem amado, mas se nega a ficar com ele, por ser agora um monte de ossos.

MARIANA – (Reagindo com ciúme) Bem feito! Tô de peito lavado! Foi castigo de Deus. Eu pedi e vi.

VINA – É essa a mulher boa?

MARIANA – Tanto que chorei por Tonho, tanto que me doeu a saudade dele. Tanto que esperei, pelas noite adentro a volta do meu home, desse marido...

VINA – (Cínica) Tardou -- mas achou. Agora é só levar.

MARIANA – Pra quê? Quem comeu a carne que roa os ossos.

VINA – Leve. O homem é seu. Quando Deus casa é pra eternidade.

MARIANA – Pra quê vou querer um morto-vivo.

VINA – (Divertida) Onde foi casa é tapera. Afinal você é a mulher “a esposa” (RAMALHO, 2010, p. 42).

Isso comprova como as definições dos gêneros dramáticos foram flexionadas e demonstra também como a escrita de Lourdes surpreende-nos teoricamente pelo que vimos até aqui.

No espaço de diálogo entre as personagens, muitas revelações serão feitas e, nesse momento, é que surgem alguns elementos como: o reconhecimento, peripécias, erro trágico, heróis, presença do destino, oráculo etc. A situação apresentada no início do texto, como podemos notar, remete à temática da seca, evocando as imagens dos

retirantes. A música de abertura da peça já anuncia o que iremos presenciar no desenvolver da ação.

Bate o sol e assola a estrada
 Caminheiro a caminhar
 Como é longa a caminhada
 Como é tristonha a jornada
 Segue a leva sem parar...
 Bate o sol e assola a estrada
 Bate o sol e assola a estrada [...]
 Bate sola pé cansado
 Que teu destino é correr
 Come terra - Boca triste
 Antes dela te comer (RAMALHO, 2010, p. 5).

A música funciona como anúncio do espetáculo. Algo encontrado nas peças clássicas e que apresenta o tema a ser desenvolvido, no caso, a seca que assola o sertão nordestino, que castiga as famílias e as força a migrar de uma região para outra em busca de uma existência mais favorecida, na esperança de que aquela andança não seja em vão. Temos ainda nessa abertura do texto, um verso que funcionaria como uma espécie de prolepse, uma adivinhação para o trágico. É como se alguma morte fosse por ela anunciada. Termo que provém do grego e que, na Grécia antiga, designava um grupo de dançarinos e cantores usando máscaras que participavam ativamente nas festividades religiosas e nas representações teatrais, na tragédia clássica, o coro é uma personagem coletiva que tem a missão de cantar partes significativas do drama. Na origem, representa a polis, a cidade-estado, ampliando a ação para além do conflito individual. De início, o texto do coro constituía a parte principal do drama, ao qual se interpolavam monólogos e diálogos.

Com o desenvolvimento da tragédia, o coro fixou-se como uma parte secundária do texto dramático, geralmente reservada ao comentário público. Em consequência, o coro torna-se depois uma parte perfeitamente supletiva que apenas serve para fazer uma pausa entre os atos. Com o desenvolvimento do drama, o coro perde a sua configuração e importância original, abandonando a representação de uma personagem coletiva. A parte coral pode então ser executada por um só cantor, como acontece, por exemplo, na peça em análise, Chicó sendo o representante. Por seu caráter repetitivo, o coro

aproxima-se da função do refrão. No teatro moderno, fala-se por vezes em personagem de coro para designar aquele ator que comenta regularmente a história representada. A função original do coro da tragédia grega não se perde nesta concepção: ele funciona sempre como um espectador ideal que se responsabiliza pelo equilíbrio das emoções e pela moderação dos discursos.

A família de Mariana discute e resolve fixar moradia naquele rancho. A partir desse momento, através do diálogo das personagens e dos solilóquios de Mariana é que vamos perceber que, paralelamente ao tema da seca, serão desenvolvidos outros temas, como o da exploração humana pela indústria da seca e a resolução de um antigo conflito entre as protagonistas.

A ação em *As Velhas* inicia-se *in media res*, no meio das coisas importantes, pois segundo essa premissa, fatos importantes para o conflito já aconteceram no passado e serão retomados pela fala de uma das personagens, seguidos dos fatos desencadeadores do desfecho. Começa justamente a partir do momento em que a família de Mariana resolve fixar moradia embaixo de uma árvore, o que engendra a condição essencial para a deflagração dos conflitos. A primeira cena desenvolve-se a partir da temática da migração, com aquela família cansada de vagar, mas sem escolha devido às condições sociais em que se encontrava:

BRANCA – Tou cansada de viver pra riba e pra baixo, os cacarecos na cabeça, como se a gente tivesse sido a vida toda retirante [...] Ora, a gente sempre teve onde morar, com que passar, sempre foi considerado -- e agora deu pra correr mundo... Podia ter ficado em casa, como gente decente...

MARIANA – (QUE ESCUTAVA) E que diabo você queria ficar fazendo naquele desterro? – Comendo lagartixa assada ou fazendo vida de santa? (RAMALHO, 2010, p. 8).

Em *As Velhas*, as personagens são pessoas simples, humildes, em oposição aos homens superiores, nobres que povoavam as tragédias clássicas. A linguagem não é retoricamente rebuscada, elevada, e nem ornamentada segundo os preceitos de Aristóteles, aproximando-se mais da comédia.

Nesse drama de Lourdes Ramalho, a classe social representada pelos protagonistas é a de proprietários rurais em decadência por causa da seca, está desalentada em termos socioeconômicos, de maneira

que a linguagem da peça condiz verossimilmente com a representação dos agentes dramáticos.

Enquanto na tragédia clássica os heróis em cena eram nobres, superiores, estavam ligados a uma ancestralidade e respondiam por ela, o herói no drama moderno enfrenta e vive conflitos, mas num plano cotidiano. Portanto a luta e os preceitos de Chicó e José os tornam heróis. Não são eles nobres, superiores, mas sim, homens reais que sofrem e lutam em busca de melhores condições de vida. Chicó e José veem a vida deles e a do povo ser negada por outros homens, o que desperta o desejo de ambos pela luta. Segundo Williams (2002, p. 107), que teoriza sobre o drama da atualidade e seus heróis, “não é contra deuses ou coisas inanimadas que o seu ímpeto combate, nem contra meras instituições ou estruturas sociais, mas contra outros homens”.

A coragem e a honra de Chicó e José juntamente com o orgulho e a ousadia que carregavam os transformaram de sertanejos simples em homens fortes, bravos e destemidos. Verdadeiros “heróis”, capazes de entregar a própria vida em defesa dos seus ideais.

Como todos os heróis, Chicó e José pagam um preço muito alto por se envolverem nessa luta e levam grandes sofrimentos para as suas famílias. Mas essa situação conflituosa é crucial para o desenvolvimento e desenlace da ação, pois é a partir da amizade dos dois e desse envolvimento deles com as denúncias do barracão que as duas famílias se aproximam e, dessa aproximação, resultarão as várias revelações.

Considerações finais

O texto traz uma poderosa expressão literária a qual caminha sobre o universo nordestino, com as suas marcas trágicas geradas pela seca e pelas atitudes das personagens. A presença da dor e do riso, do passado e do presente se cruzam nas tortuosas tramas do destino, levando em conta os encontros e desencontros que a vida oferece, as injustiças sociais e tantas outras desventuras expressas e representadas através do imaginário da autora.

Somos levados a concluir que não se trata de mesclar gêneros apenas, e sim de fazê-lo com tal método que suscite uma seriedade na irreverência. Citamos a personagem Branca, que se tornou ícone da moça perdida, representação figurativa de sua própria persona, resultado de sua rebelde ação de estar grávida e símbolo do eterno retorno

com todas as implicações míticas do ciclo de morte e renascimento, já que espera a chegada de um bebê, que já vai nascer de pai morto.

Ao compor *As Velhas*, Lourdes Ramalho faz uma versão feminina e ridendo de Dionísio, a divindade eternamente debochada, ironicamente, patrono da arte trágica. Em meio ao sarcasmo e à ironia, da inversão de parâmetros de verossimilhança, Lourdes parece querer fazer o gênero trágico clássico dar as mãos ao seu oposto para nos fazer apreciar a existência humana que é farsesca e irônica. Seu drama social, descendente da tradição trágica, que se apresenta na forma de gênero dramático moderno, aceita as várias formas de permuta, de reescrita, de novidades e até de paradoxos verossímeis como o riso na tragédia.

Referências

- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGUINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. 13. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.
- JÚNIOR, M. M. *Introdução aos estudos clássicos*. João Pessoa: Idéia e Zarinha, 2008.
- LUNA, S. *Drama social, tragédia moderna: ensaios em teoria e crítica*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2012.
- NIETZSCHE, F. W. *A origem da tragédia*. São Paulo: Centauro, 2004.
- RAMALHO, L. *Teatro nordestino – cinco textos para montar ou simplesmente ler – A Feira, As Velhas, Festa do Rosário, O Psicanalista, Fogo Fátuo*. Campina Grande: RG Gráfica e Editora, 1998.
- STEINER, G. *A morte da tragédia*. Tradução de Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- WILLIAMS, R. *Tragédia moderna*. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.

Así Empezó, Luisa Carnés: uma mulher no teatro de guerra

Ana Paula Cabrera (UFMS)¹

Tempos de Guerra

Ya sabes qué si no te protege el cura del barrio, o estás en la Falange, nadie te hace caso... Y menos si eres viuda de un "afusilao"

(CARNÉS, 1953)

Nas primeiras décadas do século XX o ingresso da mulher no cenário público não era totalmente aceito. Com a chegada do movimento feminista a narrativa das escritoras recria a imagem da mulher em relação à visão anterior e surge a necessidade de redefinir e reelaborar a ordem estabelecida anteriormente, e em meio a essa luta que se traduz na revolução da identidade feminina encontramos Luisa Carnés (Madrid 1905–México, 1964), uma escritora autodidata da classe trabalhadora que teve sua produção literária e teatral silenciada por mais de quarenta anos.

Carnés, devido a sua atividade literária e jornalística, formou parte do grupo de mulheres intelectuais da *Generación del 27*, como esclarece Antonio Plaza (2014). A ela se somaram, entre 1918 e 1936, as escritoras mais jovens que participaram em movimentos de vanguarda e integraram a geração que conquistou o voto feminino. A narrativa de Carnés se insere em uma proposta que em primeiro lugar busca transformação do papel social da mulher e em segundo a renovação da imagem das mulheres ao participar da construção de uma nova identidade feminina. Sua obra representa um período de luta por liberdade política e social que foi interrompida com o final da Segunda República na Espanha, a Guerra Civil e o Franquismo que apagou

1. Bacharel em Direito pela Universidade Federal de Santa Maria (1996). Mestre em Letras (2015), pelo Programa de Pós-Graduação em Letras na UFMS na área de Estudos Literários: Literatura, Comparatismo e Crítica Social. Atualmente é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras – UFMS. Esse texto integraliza os estudos da minha tese baseados na obra inédita de Luisa Carnés no Brasil.

uma longa lista de nomes de escritores principalmente das mulheres com passado republicano.

Nas palavras de Carnés: “[...] habían sustituido los suspiros por lágrimas, habían fundido sus corazones a lo que tenían más cerca y se adormilaban, acunadas por el dolor” (1934, p.). Com a proclamação da II República espanhola uma nova onda política e cultural teve início, foi um período de efervescência, liberdade e justiça, e o teatro abriu um novo espaço para a cultura e para o povo.

A narrativa da escritora se insere em uma proposta que, primeiro busca a modificação do papel social da mulher e em segundo marca a renovação da sua imagem ao participar da construção de uma nova identidade feminina. Sua obra representa um elo entre esse período de luta por liberdade política e social, que foi abruptamente interrompido com o final da República Espanhola pela Guerra Civil Espanhola e a ditadura franquista que apagou uma longa lista de escritores e escritoras com passado republicano. As mulheres como Luisa Carnés foram as vozes mais silenciadas pelo franquismo. Carnés permaneceu esquecida até o século XXI, quando ressurgiram algumas de suas obras.

Mas quem foi Luisa Carnés? Luisa Carnés foi uma jovem madrileña que nasceu em 03 de janeiro de 1905. Pertenceu a uma família da classe obreira, obrigada a deixar a escola para trabalhar aos 11 anos, teve uma formação autodidata. Sua longa trajetória de trabalho iniciou em uma pequena confecção de chapéus, local que experimenta as injustiças do mundo dos trabalhadores. Anos depois passa a trabalhar no CIAP como datilógrafa, local em que publica a segunda edição do seu primeiro romance *Peregrinos de Calvário* (1928) e seu segundo romance *Natacha* (1930). Com a quebra do CIAP, Carnés deixa Madrid com seu filho pequeno e companheiro Ramón Puyol. Ambos vivem por um período na cidade de Algeciras. Ao retornar a Madrid Carnés trabalha como garçonete em uma Confeitaria, experiência que dá origem ao seu terceiro romance *Tea Rooms* (1934).

O silêncio editorial de Luisa Carnés dura até 2002 e devido às pesquisas do historiador Antonio Plaza seu romance inédito, *El Eslabón Perdido* (2002), é publicado. A seguir, são publicadas as suas três obras dramáticas também inéditas: *Cumpleaños*, *Los Bancos del Prado* e *Los Vendedores del Miedo* (2002, publicação dos membros do *Teatro de España*). Em 2014 Plaza publica outra obra inédita: *De Barcelona a la Bretaña Francesa* (1936) e uma edição especial de *Tea Rooms: Mujeres*

Obreras (1934), o romance que consagrou Luisa como jornalista, destacando seu carácter inovador e sua força narrativa. No ano de 2018, temos a coletânea de contos: *Rojo y Gris-Cuentos Completos I*, e *Donde Brotó el Laurel-Cuentos Completos II*. Finalmente, em 2019 se reedita *Natacha* (1930). Seu segundo livro escrito entre 1928 e 1929. Nesse romance, Carnés descreve os esforços da jovem madrilenha que nasceu no seio de uma família humilde, cuja única opção era trabalhar em uma oficina de chapéus para ganhar a vida.

Para Carnés era imprescindível a implementação de leis laborais protetivas. Através delas, seriam garantidas melhores condições de trabalho para as mulheres. A importância da transformação social geral e a consciência da população eram fundamentais para modificar a posição vulnerável das mulheres na sociedade madrilenha. Essa posição era sustentada por Carnés que lutava por mudanças, afinal, “[...] la sociedad viene causando víctimas desde hace millares de años. Por lo tanto, no es una sociedad humanitaria” (CARNÉS, 2016, p. 220).

Teatro de Guerra e Política

Com a proclamação da II República espanhola uma nova onda política e cultural teve início, foi um período de efervescência, liberdade e justiça, e o teatro abriu um novo espaço para a cultura e para o povo. A partir de 1930, o teatro experimental cede lugar a tendências da literatura de avançada e de acordo com Soria Olmedo (1988, p. 308) se constitui “el Teatro político de Erwin Piscator”. Na opinião de Aznar Soler (1997, p. 46) esse processo de mudança resultou de um teatro vanguardista e experimental para um “Teatro de massas”.

Como esclarece Díaz Fernández (1930, p. 207), “o teatro assim como as diferentes expressões da alma de um país, não se renova pela arte de ‘birlibirloque’”, que trata da questão da passagem de uma cultura mantida por transmissões orais para uma cultura escrita, que cristaliza os conteúdos, ele está à mercê das mudanças mais profundas que iniciam um forte movimento para chegar a um autêntico Teatro do Povo. O governo republicano tentou uma aproximação do povo com a cultura e, em 1931, foram criadas as Missões Pedagógicas, que contaram com um *Teatro del Pueblo* e um *Teatro Guiñol*, ambos dirigidos por Alejandro Casona e Rafael Dieste.

Não podemos deixar de sublinhar a importância dos grupos de Teatro Universitário na busca de uma alternativa para o Teatro Espanhol, um teatro para e do “Povo”, com grupos compostos por estudantes da *Federación Universitaria Escolar* (FUE), como: o teatro madrilenho “La Barraca”, dirigido por Federico García Lorca desde julho de 1932, e o valenciano “El Búho”, que começou em 1934. O povo era o “público ideal” da extensão teatral republicana, um povo que por razões sócio econômica se identifica com o camponês dessa Espanha subdesenvolvida e analfabeta, mas que tinha sensibilidade e capacidade de emocionar-se diante do teatro.

Existiram outros grupos que se orientaram por meio do marxismo e do exemplo soviético devido à influência das frequentes viagens de políticos e escritores para União Soviética. Essa influência deu origem a um gênero literário que contava com o público leitor interessado pela realidade revolucionária, como por exemplo o “Teatro en Rusia”, por Max Aub ou o “Teatro Internacional”, de María Teresa León.

Sugiram grupos como: “La tarumba” e “Nosotros” dirigido por Cesar Falcón que tinha o famoso desenhista Ramón Puyol, companheiro de Luisa Carnés no período, como cenógrafo.

Os escritores e dramaturgos como Rafael Alberti protagonizaram obras como “Dos farsas revolucionarias”, “La Madre”, um romance gorkiano adaptado para o teatro por Isaac Pacheco. Também temos obras que representam feitos revolucionários como: “Asturias” de Cesar Falcón e “Seis dedos” de Pascual Pla e Beltrán. O teatro espanhol de Madrid foi marcado por obras como: “Fermín Galán” (1931) de Rafael Alberti, “La corona” (1931) de Manuel Azaña, “El outro” de Miguel Unamuno, “Divinas palavras” (1933) de Vale Inclán, “La Sirena varada” (1934) de Alejandro Casona.

Entre 1931 até 1936 existiu um amplo repertório dramático republicano, um teatro revolucionário que conta com mulheres como: Luisa Carnés, María Teresa León, Margarita Xirgu, atriz que protagonizou peças escritas por Federico García Lorca. Merece uma menção especial Federico García Lorca que representou tão bem a esperança republicana com obras como: “La zapatera prodigiosa” (1930) que teve sua estreia no *Teatro Español de Madrid*, e outras como: “Bodas de Sangre” (1933); “Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín” (1933); “Yerma” (1934); “Doña Rosita la soltera” o “El lenguaje de las flores” (1935). Esses escritores e artistas formaram parte do projeto

da reforma educativa por uma educação laica, um dos principais objetivos da política cultural republicana.

O “Teatro Fontalba” foi rebatizado como “Teatro Popular *¡No pasarán!*”. O *Teatro de la Guerra del Alta Voz del Frente*, dirigido por Cesar Falcón tinha um novo projeto cultural unitário chamado de “Cultura Popular”, tinha como objetivo unificar esforços para fazer chegar a cultura a um número maior de pessoas, reforçando o compromisso político e ideológico com as massas populares. Eles utilizam a cultura e os recursos teatrais para fins propagandísticos em defesa da República e dos valores que ela representa, tanto no campo de batalha como na retaguarda. Assim surge o “Teatro de la Guerra” ou “Teatro de Urgencia”, um teatro dependente do *Quinto Regimiento*, estreou em 22 de outubro de 1936 no *Teatro de Lara* com um programa que respondia a esse compromisso no qual participaram entre outros: Miguel Hernández, Ramón J. Sender, María Teresa León. Em uma mesma noite foram encenadas as obras de Luisa Carnés: “Así empezó”, Rafael Alberti: “Bazar de la providencia”, Irene Falcón: “La conquista de la prensa”. Organizado por seções, sua proposta era seguir os passos *del Piscator*, um dos principais inspiradores do teatro proletário, levando o teatro para frente de guerra como forma de manter a moral e o entusiasmo. O programa dramático era composto por obras curtas, que tratavam da luta antifascista, da Guerra Civil ou de algum problema social. Eram representadas 3 ou 4 obras de uma vez, ou um ato escolhido encenado com maior duração.

A dramaturgia de Luisa Carnés é a parte menos conhecida de suas obras. Provavelmente por causa de seu exílio e do difícil caminho percorrido. As obras de Carnés estão sendo recuperadas lentamente e ainda existem muitas lacunas a serem preenchidas. Dentro da obra narrativa de Luisa Carnés, a primeira referência de sua produção dramática é de 1936. Acreditamos que esse gênero só atraiu o interesse da escritora com o início da Guerra Civil Espanhola. Luisa conheceu em primeira mão a atividade do grupo “Nosotros” e das companhias que o sucederam, ambas criaram obras que pertenceram ao *teatro de agitación y propaganda* e ao *teatro de la calle*, período no qual Madrid se converte na capital mundial da resistência antifascista.

Nesse momento toda cidade estava preocupada em defender Madrid, uma defesa popular movida por atos heroicos da população, que de acordo com Aznar Soler (1997, p. 54):

Otras ciudades “leales” como Barcelona y Valencia pudieron ocuparse, con la relajación de estar en la retaguardia, del teatro y de la nueva política teatral exigida por aquellas circunstancias bélicas. Ello explica que Lluís Companys, presidente de la Generalitat de Catalunya, creara sólo ocho días después de la sublevación, el 26 de julio de 1936, la Comissaria d’ Espetacles, al tiempo en que Valencia se convirtió desde noviembre de 1936 en capital de la República española. Ahora bien, en las tres ciudades se ha producido una situación idéntica: la incautación de los teatros comerciales por las centrales sindicales CNT y UGT, convertidas así en nuevos empresarios revolucionarios del arte escénico.

Essa condição política e revolucionária do teatro espanhol com o início da Guerra deixa muitos projetos suspensos. O chamado “Teatro Popular” teve início em 23 de maio de 1936 no *Ateneo* de Madrid. De acordo com “El Heraldo” de Madrid, de 13 de junio de 1936, p. 8: “Las misiones de Cultura Popular cultivarán, entre otras actividades, teatro, cine, coros, folclores, danza y guiñol”. A localização dessa companhia era a mesma da organização teatral “La Tribuna”, onde estavam outras organizações sindicais e políticas com a mesma ideologia do Partido Comunista Espanhol (PCE).

“Así Empezó” apresentada no início da Guerra em 1936, formava parte desse grupo destinado a criar um clima popular de exaltação a favor do regime republicano. A ideia era induzir os espectadores para que eles rejeitassem a sublevação militar que colocava em perigo a conquista da República, como esclarece Plaza (2010).

A proposta do *Altavoz del Frente* era de agitação, e a obra “Así Empezó” atende à solicitação do partido aos intelectuais. Segundo Plaza (2010, p. 108), Irene Falcón explica que esse teatro se tratava de um “organismo de agitación encargado de difundir la cultura en las trincheras”. Patrocinado pelo PCE e dependente da *Comisión Nacional de Agitación y Propaganda* do partido, foi constituído por pessoas que como Luisa Carnés faziam parte do jornal *Mundo Obrero*, órgão oficial do partido que pretendia ser a voz do povo através dos partidos que apoiassem a Frente Popular.

Em 13 de agosto de 1936, no *Mundo Obrero* Carnés escreve: “Hay que llevar a los gloriosos combatientes de los frentes de batalla y a cuantos intervienen en la heroica gesta de libertad y la democracia españolas, la voz encendida del pueblo, la palabra aleccionadora” (p. 2). A proposta era conversar, divertir e esclarecer a ideologia do partido, cultivando seus espíritos e proporcionando um pouco de diversão nos

momentos de trégua. O *Altavoz del Frente* organizou rodas de conversa, conferências de todos os tipos, representações teatrais, exibições cinematográficas entre outras, convocando os escritores, jornalistas, atores, músicos, desenhistas e trabalhadores principalmente os que como Luisa Carnés faziam parte dos partidos como o *Frente Popular*.

Luisa Carnés participa como autora no teatro proletário representado pelas companhias de César Falcón. A seção teatral era estruturada por três grupos: “Las Guerrillas del Teatro”, dividida em dois grupos, dirigidos por Fernando Porredón e Modesto Navajas, encarregados de realizar as representações nos quartéis e hospitais das frentes de guerra. O terceiro grupo composto pelo *Altavoz del Frente* contou com a direção de Manuel González, o programa dramático era composto de obras curtas que faziam referências à luta antifascista, à Guerra Civil ou aos problemas sociais enfrentados no período, como explica Plaza (2010).

As representações ocorriam no “Teatro de Lara” cedido ao PCE e rebatizado como “Teatro de la Guerra”. Para atender à demanda das obras desse teatro de urgência e devido a sua escassa produção nem todas as apresentações eram inéditas, mas respaldavam a ação propagandística praticada pelo PCE entre seus militantes introduzindo os intelectuais que representavam o *Frente Popular* e apoiavam os ideais do governo legal defendendo as forças que representavam os militares sublevados e quem os apoiava.

As mulheres tiveram um papel fundamental não só no teatro e como esclarece Carnés “cada mujer es un luchador en la calle y en la casa. Se encuentra más dispuesta que nunca, más propicia a todo: a empuñar un arma o a continuar el trabajo de los hombres”, são mulheres decididas que percorrem as ruas dessa Madrid mobilizada em manifestações. Na construção das obras de Carnés o papel central das mulheres se destaca, e a escritora pega sua caneta e luta com sua arma: as palavras.

De acordo com Plaza (2010, p. 10):

El objetivo principal expresado enlaza también con el indicado por los promotores del teatro proletario antes de 1936. Se trata de plasmar la nueva visión del mundo de esta clase social — el pueblo — que el artista detecta en la conciencia popular. La misión del autor — como intelectual — sería trasladar a términos artísticos esos componentes sociales que el pueblo defiende, actuando como intermediario.

Esse teatro de massas estava comprometido com a revolução, atrelado à realidade em que viviam as pessoas naquele momento. Disponemos de pouca informação sobre a primeira obra de Luisa Carnés “Así empezó”. Com o argumento da Guerra Civil Espanhola a autora rememora as primeiras horas madrilenhas da sublevação fascista em uma composição de traços modernos. Citava acontecimentos dos quais possivelmente Luisa Carnés foi testemunha. Isso ocorre porque o caráter autobiográfico permeia toda sua obra, é frequente a recriação de acontecimentos dos quais ela foi protagonista, sua obra se situa entre testemunho e memória.

O que sabemos até o momento é que a peça “Así empezó” tinha um ato com duração aproximada de vinte minutos. O cenário foi criado por seu companheiro Ramón Puyol e apresentava algumas mulheres que falavam sobre os acontecimentos com suas vizinhas nas sacadas de suas casas ou nas portas de suas casas. O coro de vizinhas garante o protagonismo feminino coletivo que se via nessa Madrid republicana. Um coro de mulheres dispostas a fortalecer a cidade pensava “si no lo fortifican los hombres, lo fortificaremos las mujeres”. Essa Madrid na qual encontramos homens e mulheres a serviço da guerra ou na retaguarda, elas eram as vozes que soavam nos bairros, mercados e fábricas. Colunas de vizinhos tranquilos, que se acomodavam em suas sacadas ou saíam para passear com seus filhos, divulgavam voluntariamente sua orientação política pelos bairros. Grupos de mulheres ansiosas chamam suas companheiras. Mulheres decididas percorrem as ruas em manifestações dispostas a acabar com a frivolidade demonstrando entusiasmo, seriedade e espírito de sacrifício.

Uma das únicas fontes que temos dessa obra foi encontrada na Revista Estampa de 24 de outubro de 1936, no Ateneo de Madrid, com a fotografia do cenário e uma nota dizendo: “En el Teatro de la Guerra, organizado por ‘Altavoz del Frente’, se ha estrenado la obra ‘Así empezó’, demuestra colaboradora Luisa Carnés, sobre el vivo momento de España” (ESTAMPA, 1936).

O compromisso social e político de Luisa Carnés ficou mais marcado depois de 1934 com obras como *Tea Rooms: Mujeres Obreras* (1934). Para Carnés os escritores não poderiam permanecer à margem das transformações lentas que se operavam no país. Fechar os olhos para realidade social desses tempos era como traír seus conceitos e o desenvolvimento social deveria caminhar sempre adiante e nada deveria deter a “[...] marcha arrolladora del hombre en su anhelo natural

de superación” (CARNÉS, 1934, p. 142). Existe tanto na guerra como na paz muitos modos de ser heroico e o heroísmo das mulheres que permaneceram na retaguarda foi imprescindível. Muitas foram as colaboradoras anônimas e silenciosas que lutaram por um mesmo ideal.

Tempos de exílio: literatura dramática

Quinze anos depois de apresentar em Madrid “Así empezó”, no exílio mexicano, Luisa Carnés volta a escrever uma obra dramática. Como esclarece Plaza “[...] a comienzos de los años cincuenta, Luisa Carnés volvía a retomar la pluma para escribir teatro, aunque en circunstancias y escenarios muy distintos” (2010, p. 3). No exílio mexicano, a autora, outros militantes e intelectuais colaboram com a nova campanha de denúncias contra a polícia franquista proposta pelo PCE que consistia em uma campanha pública contra a instalação de bases militares na Espanha.

Carnés observa atentamente os temas centrais da Espanha Franquista em uma constante busca por seu passado, sempre atenta aos acontecimentos políticos e às questões de identidade e gênero. Sua segunda obra teatral “Los bancos del Prado”, surpreende pelo realismo e pela lucidez imaginados desde seu exílio mexicano. Essa obra não se encontra datada, provavelmente foi escrita em 1953 e permaneceu inédita até 2002.

“Los bancos del Prado” é uma obra que serve de denúncia ao chamado “pacto hispano-estadunidense” perante o povo espanhol, expõe a atitude dos governantes espanhóis que cedem parte da soberania do país para garantir a permanência do regime ditatorial imposto pela vitória de Franco. Composta por três atos o tema principal versa sobre os protestos que ocorrem em Madrid contra o regime Franquista em desacordo com a assinatura da aliança entre Espanha e Estados Unidos, assinado em 26 de setembro de 1953, o chamado “tratado hispano-estadunidense” foi objeto de uma extensa negociação entre as autoridades de ambos os países e gerou grande polêmica na Espanha.

Esse pacto supunha a legitimação do poder franquista por parte dos Estados Unidos. A reação dos exilados e da oposição clandestina na Espanha foi imediata, pois com esse acordo terminava a expectativa de que as pressões democráticas ocidentais expulsassem o

regime franquista e o fascismo do país depois da derrota da República na Guerra Civil Espanhola em 1939.

A obra ocorre em um dia e se divide em 3 momentos: Manhã, Tarde e Noite. O cenário é um banco de pedra em frente ao *Museo del Prado*. Sobre um desses bancos aparece uma frase pintada: “¡Fuera de España los yanquis!”. E essa frase é coberta rapidamente pela polícia. Mas na última cena dois patriotas voltam a pintar sobre outro banco a mesma frase. Os bancos simbolizam a luta permanente do povo espanhol contra o regime opressor, e a impossibilidade de se calar um povo e sua indignação por considerar o pacto como a venda da Espanha.

São 23 personagens, cada um com uma ideologia e uma condição social. A autora se utiliza de uma designação genérica, e apenas alguns personagens são nomeados. Na maioria das vezes opta pela profissão: *las Mujeres, el Farolero, los Obreros, el Jefe de Policía, el Agente, el Profesor, el Ciego, el Adolescente, los Niños, el Albañil, el Vendedor de periódicos*, etc. Só dois personagens são escolhidos por sua descrição ideológica: *los Patriotas y el Falangista*.

A autora emprega dentro do contexto da obra um caso curioso: *los Americanos*, e também denomina personagens por idade ou sexo como: *el adolescente, las mujeres, los niños*. As mulheres têm um papel de destaque, apresentadas como personagens vivas, emocionadas que vivem o verdadeiro drama da mulher espanhola do pós-guerra. Alguns personagens demonstram a relação de um personagem com o outro como: *la mujer del Albañil, la amiga del Falangista y la nieta del Ciego*.

O personagem *Ciego* aparece individualizado por sua deficiência visual que a autora contrasta com sua lucidez mental. Esses personagens participam brevemente: entram em cena, dialogam e saem ou permanecem em silêncio como que em um segundo plano, enquanto os outros falam. A obra oferece um panorama geral das relações mediante o pacto.

Na segunda cena, observamos o constante temor e a forte repressão sofrida no diálogo dos *Obreros*. A cena começa quando um dos patriotas entra pela direita e cruza devagar pelo palco olhando o banco pintado e saem pela esquerda. Em seguida, pela esquerda os três “albañiles” com a barba por fazer, com uma aparência mais parecida a de mendigos do que a de trabalhadores, carregam suas marmittas de batatas cozidas com água e sal. Nesta descrição dos trabalhadores, a autora nos mostra que a fome transformou as pessoas em seres derrotados, cansados, o terror os fez prisioneiros e receosos.

Quando o primeiro *Obrero* diz:

¿Os habéis fijado en eso? No me gustan. Parecen de la “Secreta”. El tercero obrero responde: “No sería raro, por aquí abundan estos días. Los traen locos los bancos del Prado... (señala el banco pintado con la mirada). Eso es lo que buscan, fijaros... ¡Hace falta valor!” (CARNÉS, 2002, p.73).

O diálogo continua e o primeiro *Obrero* lhes adverte que o lugar está repleto de policiais e é melhor que saiam dali. O terceiro *Obrero* se manifesta: “Cuando la monarquía, yo también embadurnaba bancos y paredes; pero ahora es diferente”. E o primeiro *Obrero* enfatiza: “Ahora te juegas el pescuezo” (CARNÉS, 2002, p. 73). A repressão sofrida torna-se mais evidente quando o terceiro *Obrero* fala da *Radio Pirenaica*, denominação popular de *Radio de España Independiente, Estación Pirenaica*. Emissora criada pelo *Partido Comunista Español* (PCE) e teve como primeira diretora Dolores Ibárruri, *la Pasionaria*. Uma rádio clandestina, que como esclarece Zaragoza Fernández (2008, p. 15) foi:

La voz de la esperanza antifranquista y de 22 de julio de 1941 al 14 de julio de 1977, transmitió informaciones, primero desde la Unión Soviética y, a partir de 1955, desde Rumania Cerrada en 1977, después de 37 años, fue la única manera de acceder a informaciones distintas de la prensa controlada por el régimen.

A “Pirenaica” foi um importante veículo de comunicação que manteve informado os espanhóis que viveram sob o franquismo. Observamos que Carnés insere dados históricos de grande relevância para o período.

Na terceira cena as duas *Mujeres* que limpam o *Museo del Prado* conversam sobre as injustiças sociais, as misérias e a degradação. A segunda *Mujer* conta para primeira que se queixa da situação de sua filha que tem tosse e que ela não ganha o suficiente para comprar os remédios para criança que se encontra cada vez pior. Falam do medo que têm, pois se o padre do bairro, ou “a Falange não te protegem”, ninguém se importa. Ainda mais grave é a situação de uma viúva de alguém que foi fuzilado pelo regime franquista. Essa crítica da situação das mulheres pobres, obrigadas a sustentar sozinhas suas famílias, retrata muito bem a nova Espanha fascista. Um país em que as mulheres deixaram de ter voz e direitos e vivem sobre o

medo constante lutando para sobreviver. Nesse diálogo, Carnés nos apresenta o problema da mulher espanhola centrando a nossa atenção nos problemas que as mulheres enfrentam.

A escritora usa um tom de desprezo ao longo da obra ao se referir ao governo. Na segunda parte desse diálogo das mulheres, a Segunda mulher conta o que aconteceu com sua sobrinha, filha de sua irmã Candelas, personagem que Luisa Carnés nos apresenta em seu primeiro romance *Peregrinos de Calvario* (1928). Quando acabou a guerra, sua irmã foi para a França e perdeu sua filha, que estava em uma instituição de guarda de crianças na Catalunha. A indignação das mulheres em relação ao sistema é explícita e o diálogo finaliza em tom de advertência:

Éstos no hacen nada por nadie, qué van a hacer... No saben más que odiar, al que la mujer Primera contesta: “Ésa es su justicia y su caridad”. Pronto advierte la mujer Segunda, “Yo no sé cómo se aguanta una tanto. Siempre estamos diciendo que esto no puede seguir así, que esto tiene que acabar... Pero todo sigue igual y no reventamos (CARNÉS, 2002, p. 76).

As mulheres terminam o diálogo comentando que o *Museo del Prado* agora está muito bem cuidado, pois muitos estrangeiros o visitam agora. Carnés faz outra crítica ao governo atual que atrai os estrangeiros para Espanha, mas deixa seu povo passando fome: que “[...] van diciendo por ahí que en España se vive muy bien, que la vida está muy barata... Barata para ellos, que el pueblo se muere de hambre” (CARNÉS, 2002, p. 77). A autora condiciona o texto em razão da sua consciência social e política, mostrando que o povo está condicionado socialmente.

No diálogo seguinte a Segunda Mulher ainda comenta que o Sr. Damián, o verdureiro lhe disse: “[...] hoy firman unos papeles que nos convertirán a los españoles en criados de los americanos... Dice que vamos estar mucho peor que cuando la invasión francesa... Y que cualquier día podemos volar en pedazos... ¡Vaya porvenir!” (CARNÉS, 2002, p. 77). Os personagens femininos demonstram a dor e o sofrimento desse período em que as mulheres se viram afetadas pelo fascismo e por essa influência estrangeira. Luisa nos apresenta um panorama geral em sua obra e reflete sobre esse papel social, que ao mesmo tempo transmite os códigos políticos, críticos, ideológicos e morais.

Nessa obra somente o *Profesor* e o *Ciego* têm uma identidade própria. O *Profesor* é um opositor ao regime, recentemente saiu da prisão e encontra muitas dificuldades para refazer sua vida e conseguir um trabalho, situação de muitos espanhóis do período. Na décima cena, quando o *Ciego*, a quem o *Profesor* chama de *don Pedro*, pergunta-lhe si era verdade que tinham pintado o banco e quer saber se muitos bancos foram pintados, o *Profesor* afirma que: “En contra de los extranjeros, claro está... Como lo había anunciado la ‘Radio Pirenaica’...” (CARNÉS, 2002, p. 83). E começa a contar que estão distribuindo panfleto, que um homem passou e lhe deu um e o *Profesor* pede que não tire o papel do bolso pois conhece o manifesto:

No la saque, la conozco. Está circulando por todo Madrid. También circula un manifiesto de los comunistas. Han aparecido hojas y manifiestos en los taxis, el metro, los cines, los retretes públicos... y enfatiza la opinión de la escritora: “Madrid está indignado con la firma del pacto. Hay que hacer correr esas hojas y esos manifiestos” (CARNÉS, 2002, p. 83).

Nesse trecho a autora sublinha sua esperança em oposição ao regime franquista, acredita que distribuir manifestos, pintar os bancos, sabotar os carros dos americanos, é um caminho para mudar o pensamento dos que representam parte dessa luta desigual contra o fascismo. O *Profesor* está esperançoso em relação à oposição ao regime fascista, se o pacto for assinado no *Ministerio del Estado*, mantém a esperança, mesmo sabendo que Madrid está tomada pela “policía secreta”, que vigia todas as casas continua dizendo: “Tengamos confianza en el pueblo, don Pedro. La gente ha comprendido. Sabe que el acuerdo con los americanos significa la pérdida de la soberanía y la muerte...” (CARNÉS, 2002, p. 84).

Nesse período a ideologia política se concentra em dois grupos que uniram forças nacionalistas e antirrepublicanas: a *Falange Española Tradicional* (FET) e as *Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista* (JONS). A FET é adepta à violência, procura treinar jovens organizando uma estrutura paramilitar, muitas vezes obrigavam as mulheres a delatar os que se opunham à *Falange*. Carnés denuncia a situação das mulheres que com o franquismo perderam seu lugar de trabalho, principalmente porque o franquismo considera que as mulheres devem manter-se no espaço doméstico e a maternidade é o seu dever, elas

são chamadas de “angel del hogar”, um conceito bem similar ao que vemos no Brasil com a “bela, recatada e do lar”.

O trabalho feminino estava regulamentado pela lei do “Fuero del Trabajo” que renovava a tradição Católica, a justiça social e o “alto sentido humano” controlado pelo governo². A lei estabelece proibições como: “[...] En especial prohibirá el trabajo nocturno de las mujeres y niños, regulará el trabajo a domicilio y libertará a la mujer casada del taller y de la fábrica” (BOE, 1938, p. 6179). As organizações femininas do regime franquista estavam encarregadas de estabelecer a cultura da maternidade entre as mulheres, e a antiga ideia católica de que o papel da mulher era de procriar e sua vida deveria ser voltada para os cuidados com a família e a casa. O governo impôs o caráter de doutrinação e muitas mulheres desempenharam um papel passivo.

Esse modelo de governo exigia que as mulheres renunciassem às suas próprias expectativas, deveriam ser submissas, e considerar essa submissão uma realização pessoal. A virgindade estava vinculada com o ideal de pureza imposto pelo discurso do catolicismo do pós-guerra. A prostituição durante esse período não era considerada uma opção de trabalho e sim uma falta de caráter moral. As relações de gênero idealizadas pelo estado paternalista foram construídas com parâmetros reacionários e discriminatórios, por meio de uma doutrina em que as mulheres deveriam ser afastadas do ambiente laboral e encerradas dentro do espaço doméstico, onde realizariam suas funções naturais, sem valor agregado, mas de fundamental valor para o Estado que queria as mulheres como mães e esposas. Mulheres sem identidade a serviço da família.

2. “[...] legislación del Imperio, el Estado, Nacional en cuanto es instrumento totalitario al servicio de la integridad patria, y Sindicalista en cuanto representa una reacción contra el capitalismo liberal y el materialismo marxista, emprende la tarea de realizar con aire militar, constructivo y gravemente religioso—la Revolución que España tiene pendiente y que ha de devolver a los españoles, de una vez para siempre, la Patria, el Pan y la Justicia. Para conseguirlo— atendiendo por otra parte a cumplir las consignas de Unidad, Libertad y Grandeza de España— acude al plano de lo social con la voluntad de poner la riqueza al servicio del pueblo español, subordinando la economía a su política” (Ley del Fuero del trabajo, 1938. BOE, 10 de marzo de 1938, n. 505, p. 6178). Documento disponível no link: <www.boe.es>. Acesso em: 12 out. 2021.

Como esclarece Fernández: “[...] El triunfo del régimen supuso la implantación de un modelo de biopolítica y el cuerpo femenino se convirtió, desde muy temprano, en objeto de intervención y regulación social” (2020, p. 331-335). A finalidade do governo franquista era produzir corpos dóceis e úteis para a nação. O que Carnés enfatiza no diálogo entre a *Amiga* e o *Falangista* é a situação das mulheres que sem trabalho, foram exploradas sexualmente, a prostituição se converte no meio de garantir a comida de muitas famílias. Denuncia a realidade feminina ao expor a situação das mulheres e da população geral. A proposta dessa obra é esclarecer o que significa o “Pacto” para Espanha estimulando o conhecimento com a intenção de gerar mudanças no comportamento das pessoas.

Os fatos históricos permeiam toda a obra de Carnés, temos vários exemplos durante a peça. Por exemplo, quando o *Profesor* fala da greve de transportes, que aconteceu em Barcelona em 09 de março de 1951: “En tu fábrica hay gente muy buena, que siempre responde. ¿Te acuerdas cuando el boicot en contra de los tranvías? También pusiste cartas en los uniformes, y todos respondieron” (CARNÉS, 2002, p. 17). A mulher tem medo, se encontra muito visada, é filha de um homem que foi fuzilado por lutar contra o fascismo. No final, decide ajudá-lo a distribuir os panfletos. Entre o diálogo do *Profesor* e sua namorada vemos que o *Profesor* tenta convencer sua namorada a distribuir os panfletos contra o Franquismo, ao passo que no diálogo do *Falangista* e sua *Amiga*, ele tenta convencê-la a entregar os “rojos” que se opõem ao Franquismo, em ambos os diálogos o poder de decisão está nas mãos das mulheres. Carnés encerra a peça demonstrando a força das mulheres e seu papel ativo na luta por seus direitos.

Luisa Carnés expressa sua preocupação com sua terra e seu povo, além de esclarecer como o povo espanhol pode perder ainda mais com esse “Pacto”. A ideia da literatura e do teatro de Carnés é protestar, e apresentar uma obra que possa modificar a sociedade e denunciar suas falhas. A arte é capaz de influenciar a sociedade e proporciona uma visão consciente dos fatos que pode realizar verdadeiras transformações. A intenção da autora é sempre pedagógica. O sentido da arte sempre formou parte da sociedade e Luisa Carnés foi uma mulher que dedicou especial atenção a esses temas. Seu compromisso com a sociedade e principalmente com aqueles que eram marginalizados por não ter instrução ou por serem explorados em seus trabalhos, são temas que produzem mudanças na sociedade até hoje.

Referências

- AZNAR SOLER, M. *El teatro español durante la II República (1931-1939)*. Barcelona: Monte Agvedo, n. 2, 1997. p. 45-58.
- BOE. BOLETÍN OFICIAL DE ESPAÑA. *Ley del fuero del trabajo*, 10 mar. 1938, n. 505, p. 6178. Documento disponível em: <www.boe.es>. Acesso em: 10 out. 2021.
- CARNÉS, L. *Los bancos del Prado* (1951). Reedición. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena De España. Madrid: Serie Literatura Dramática Iberoamericana, 37, 2002.
- CARNÉS, L. *Tea rooms: mujeres obreras*. (Reedición especial 80 años después de la primera edición publicada en 1934). Madrid: Asociación de Libreros de Lance de Madrid, 2014.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, C. *Jóvenes en “el lecho Procusto”. Una aproximación a los ideales de género de posguerra*. *Arenal Revista de historia de mujeres*, Madrid, 27, v. 2, p. 331-354, 2020.
- GIL PECHARROMÁN, J. *Con Permiso de la autoridad. La España de Franco (1939-1975)*. Madrid: Temas de Hoy, 2008.
- PLAZA, A. *Teatro y compromiso en la obra de Luisa Carnés*. Madrid: Editorial Fundamentos. *Revista Acotaciones*, Madrid, 25, 11, p. 91-118, 2010.
- ZARAGOZA FERNÁNDEZ, L. *Radio Pirenaica: la voz de la esperanza antifranquista*. Madrid: Marcial Pons Ediciones de Historia, 2008.

Samuel Beckett e a ruptura formal de *Not I*: dramaturgia e encenação através dos manuscritos e do *theatrical notebook*

Felipe Augusto de Souza Santos (USP)¹

Not I e o teatro final de Samuel Beckett

Dentro da extensa obra dramaturgica de Samuel Beckett (1906-1989), o dramático *Not I*, escrito no ano de 1972, se configura como o marco inicial do que podemos chamar de peças finais do dramaturgo-encenador irlandês, compondo um arco temporal que abarca as duas últimas décadas da produção dramaturgica beckettiana, se estendendo entre os anos de 1972 a 1983. No momento em que Beckett inicia o desenvolvimento desta miniatura dramática radical e paradigmática dentro do contexto do teatro moderno europeu, ele havia se consolidado como um dos principais expoentes da vertente batizada pelo crítico Martin Esslin (1968) como Teatro do Absurdo, tendo escrito peças fundamentais como *Eleuthéria* (1947), *Esperando Godot* (1952), *Fim de partida* (1956), *Ato sem palavras I* (1956), *Ato sem palavras II* (1956), *A última gravação de Krapp* (1958), *Dias felizes* (1961), *Play* (1962-63), *Come and go* (1965) e *Breath* (1969), além dos fragmentos dramaturgicos *Rough for theatre I* (1957-59) e *Rough for theatre II* (1957-59)²; por outro lado, o irlandês havia se convertido em encenador profissional, após um longo período no qual atuou ao lado de encenadores europeus como Roger Blin e Donald McWhinnie, acompanhando produções de suas peças como uma espécie de conselheiro, e que culminaria com sua transformação em dramaturgo-encenador, ou seja, um dramaturgo com profundo conhecimento dos aspectos práticos do teatro que passa

1. Graduado em Artes Cênicas (ECA/USP). Mestre em Linguística Aplicada (PUC-SP). Doutorando em Teoria Literária (DTLLC/USP). Bolsista de doutorado FAPESP, processo nº 2016/14069-0. Entre 30 de outubro de 2020 e 30 de junho de 2021 desenvolveu pesquisa relacionada aos manuscritos originais inéditos de Samuel Beckett junto ao Beckett Archive da Beckett International Foundation, localizado na University of Reading, na Inglaterra.
2. As datas mencionadas de cada uma das peças seguem o que foi estabelecido nas edições do teatro beckettiano intituladas *Samuel Beckett: the complete dramatic works* e *Eleutheria*, ambas publicadas pela editora inglesa Faber and Faber, além do detalhado estudo de John Pilling intitulado *A Samuel Beckett chronology*.

a encenar sua dramaturgia, tendo como objetivo a materialização de encenações que representassem sua obra dramática em toda sua potência, evitando dessa forma equívocos relativos às complexas e singulares características do drama beckettiano e estabelecendo de certa forma um parâmetro para encenações de outros diretores³.

No momento em que Beckett inicia a escrita de *Not I*, o dramaturgo-encenador havia criado o que talvez possa ser considerada sua obra dramática mais radical, a miniatura dramática intitulada *Breath*, que consistia em um ciclo completo de respiração humana abarcando todo o espaço cênico, com a minúscula duração de 25 segundos no total, descartando a figura do ator em cena e colocando seu foco sobre uma espécie de ruído respiratório fantasmático, que realiza um curtíssimo ciclo de inspiração e expiração, dentro de uma partitura sonora milimetricamente composta pelo autor e diretor irlandês. Por outro lado, Beckett havia dirigido em anos anteriores suas primeiras encenações como diretor de teatro profissional, respectivamente *Endspiel* (*Fim de partida*) em 1967, e *Das letzte Band* (*A última gravação de Krapp*) em 1969, ambas levadas ao palco do Schiller-Theater berlinense, o que conferiria a *Not I* um novo tipo de olhar criador, ou seja, a visão de um verdadeiro dramaturgo-encenador que desenvolve sua dramaturgia objetivando a transposição de sua obra da página ao palco⁴.

O dramático *Not I* pode ser considerado, dessa forma, o próximo passo dentro da evolução da dramaturgia de um dramaturgo tornado encenador exigente e rigoroso no que se refere aos aspectos formais do teatro, que buscava, com cada nova peça de sua autoria, expandir os limites do drama, propondo formas e temas extremamente originais, complexos e perturbadores através de uma estética minimalista centrada na potência da atuação, do discurso e das imagens cênicas. *Not I* daria início a uma aproximação do drama beckettiano em relação à prosa final beckettiana, notadamente de acento dramático, se convertendo em um dos primeiros dramáticos de Beckett a

3. Stanley Gontarski realizou uma síntese acerca do trabalho de Samuel Beckett como diretor no verbete “*directing*” contido em seu compêndio dedicado à vida e obra do dramaturgo-encenador. Cf. ACKERLEY, C. J.; GONTARSKI, S. E. *The Grove companion to Samuel Beckett*. New York: Grove Press, 2004, pp. 141-144.
4. Desenvolvemos uma reflexão pormenorizada acerca da trajetória de Beckett de dramaturgo a encenador, publicada na Revista Magma, da Universidade de São Paulo. Cf. SANTOS, Felipe Augusto de Souza. Samuel Beckett: de dramaturgo a encenador. In: *Magma*. São Paulo: DTLLC/USP, 2015, v. 22, n. 12, pp. 163-180.

se configurar como um drama narrativo, característica que permeará a maior parte das peças subsequentes, como *That time* (1974-75), *Footfalls* (1975), *A piece of monologue* (1979), *Rockaby* (1980), *Ohio impromptu* (1981) e *What where* (1983).

Not I se resume a uma boca em cena, situada a certa altura acima do palco em meio a mais absoluta escuridão, que fala ininterrupta e freneticamente durante todo o monólogo até seu desfecho delimitado pelo fechamento das cortinas, uma vez que a logo-diarreia (ALVAREZ, 1973) da personagem Mouth (ou Boca) permanece ressoando pelo teatro mesmo após o *blackout* final, constituindo a cena como um evento fantasmático onde a aparição de uma boca como representação metonímica de um ente desencarnado, na presença de um personagem igualmente fantasmático que permanece observando em silêncio ao longo de toda a representação, chamado de Auditor⁵, representa a totalidade da ação dramática neste drama de contornos minimalistas. Vivian Mercier assim como diversos críticos comentou a questão fundamental que atravessa a peça, ou seja, a negação de Mouth em relação à sua associação ao sujeito narrado em cena, dissociando sua identidade da figura descrita pela voz:

[...] *Not I* é, afinal, uma peça sobre a negação da identidade e que afirma, com ambiguidade beckettiana típica, a própria identidade daquilo que busca negar. Mais uma vez, no caso de *Not I*, devemos absolver Beckett da acusação de perversidade, admitindo que o que parecia à primeira vista um “truque” é de fato parte integrante da unidade artística e filosófica da peça. Confrontado com a obra concluída, o crítico pode, com razão, questionar o que veio primeiro – a visão de dois lábios desencarnados falando ou o conceito filosófico de um ser que se recusa a ser [...]. (MERCIER, 1979, pp. 185-186, tradução nossa)

5. Beckett encenou *Not I* duas vezes, a primeira na Petite Salle do Théâtre D’Orsay, em Paris, no ano de 1975, onde excluiu a figura do Auditor da cena, e mais tarde na Grande Salle do Théâtre D’Orsay, em 1978, reintroduzindo o personagem em cena. James Knowlson (1980) considera que a figura do Auditor obteve grande clareza em sua concepção, de acordo com o que pode ser percebido nos manuscritos iniciais do dramático, mas por outro lado, apresentava diversas dificuldades para sua transposição à cena. O papel deste personagem pode ser definido como ambíguo, especialmente no que se refere ao sexo indeterminado, o figurino e a natureza de seu interesse em relação ao monólogo de Mouth.

Os manuscritos originais de *Not I*: o desenvolvimento de texto e cena

Samuel Beckett desenvolveu o dramático *Not I* em diversas etapas, documentadas minuciosamente ao longo de 11 manuscritos que fazem parte do maior acervo de originais inéditos do dramaturgo-encenador irlandês, pertencentes à Beckett International Foundation, localizados no Beckett Archive mantido nas dependências da University of Reading, na Inglaterra. Os materiais referidos como manuscritos originais de Beckett relativos à *Not I* consistem em 11 documentos inéditos, textos que apresentam diversas fases de desenvolvimento do dramático, divididos em um manuscrito original redigido em canetas preta e vermelha, e dez datiloscritos contendo anotações, direções de palco e correções. Os manuscritos de *Not I* armazenados na Beckett Manuscript Collection estão catalogados da seguinte forma: BIF MS 1227/7/12/1; BIF MS 1227/7/12/2; BIF MS 1227/7/12/3; BIF MS 1227/7/12/4; BIF MS 1227/7/12/5; BIF MS 1227/7/12/6; BIF MS 1227/7/12/7; BIF MS 1227/7/12/8; BIF MS 1227/7/12/9; BIF MS 1227/7/12/10; BIF MS 1227/7/12/11⁶. Existem ainda três manuscritos complementares pertencentes ao acervo da Beckett International Foundation, relativos à tradução do dramático feita pelo próprio Beckett para o francês como *Pas Moi*, catalogados na Beckett Manuscript Collection como MS 1396/4/25; MS 1396/4/26; MS 1396/4/27. Contemplando desde o primeiro esboço de *Not I* até as anotações relativas às encenações dirigidas por Anthony Page (na qual Beckett atuou como colaborador) e pelo próprio Beckett, os manuscritos localizados no Beckett Archive proporcionam um entendimento minucioso acerca do intrincado processo de criação desta miniatura dramática inovadora, devido ao detalhamento das anotações e direções de palco redigidas pelo autor de *Esperando Godot*⁷.

6. A sigla BIF se refere à Beckett International Foundation, a sigla MS se refere a manuscrito, e por fim a numeração se refere ao catálogo da Beckett Manuscript Collection.
7. As observações que se seguem acerca dos manuscritos inéditos de *Not I* se baseiam em nosso estudo direto destes manuscritos, assim como na síntese descritiva publicada no catálogo oficial do Beckett Archive. Cf. BRYDEN, Mary; GARFORTH, Julian; MILLS, Peter (eds.). *Beckett at Reading: catalogue of the Beckett manuscript collection at the University of Reading*. Reading: Whiteknights Press / Beckett International Foundation, 1998.

O primeiro manuscrito de *Not I* catalogado como BIF MS 1227/7/12/1 consiste no esboço original do dramático, redigido com caneta preta e vermelha, apresentando as datas de início e término de 20 de março de 1972 e 21 de abril de 1972, contendo seis folhas (as datas estão anotadas no topo da primeira página e na quinta página). O texto está escrito nas primeiras cinco páginas, e o primeiro parágrafo da primeira página está rasurado. As direções de palco estão anotadas no topo e na margem esquerda da primeira página. Nas costas da página cinco, marcada como seis por Beckett, sob o título *Addenda*, três passagens foram incluídas. Estas anotações continuam nas costas da página quatro, marcada como sete, novamente sob o título *Addenda*. As passagens contidas nesta página estão marcadas de D a H, com seções dedicadas a elementos da peça como o feixe de luz ou a mente implorando, além de uma nota acerca dos movimentos do Auditor. A última página, a mais relevante no que se refere ao processo de encenação do dramático, está intitulada como *Analysis*, onde Beckett divide o dramático em catorze categorias, com comentários e grifos em caneta vermelha. O manuscrito seguinte, catalogado como BIF MS 1227/7/12/2, consiste em um datiloscrito sem título apresentando um fragmento revisado do primeiro manuscrito contendo apenas suas duas primeiras páginas e o início da página três, incorporando algumas correções. As correções foram datilografadas e escritas à mão por Beckett com caneta preta, e distribuídas ao longo do texto e de suas margens.

O terceiro manuscrito, catalogado como BIF MS 1227/7/12/3 consiste em um datiloscrito sem título, com adições e correções feitas à mão por Beckett. Após o primeiro datiloscrito incompleto, Beckett datilografou neste original todo o primeiro manuscrito, incorporando as revisões efetuadas no primeiro datiloscrito. Este documento foi corrigido extensivamente, apresentando instruções para encenação adicionadas à primeira página, anotadas com caneta preta nas margens superior e inferior do texto⁸. O quarto manuscrito, catalo-

8. Desenvolvemos um longo ensaio acerca do dramático *Not I* em nossa tese de doutorado, onde apresentamos fragmentos inéditos e anotações de Beckett extraídas dos manuscritos originais, como no caso das direções cênicas presentes neste datiloscrito, uma espécie de embrião da rubrica inicial da peça de acordo com a edição de Faber and Faber. Cf. SANTOS, Felipe Augusto de Souza. *Falhar melhor: dramaturgia e encenação no teatro final de Samuel Beckett dos manuscritos aos theatrical notebooks*. Tese de doutorado. São Paulo: FFLCH/USP, 2021.

gado como BIF MS 1227/7/12/4 consiste em um datiloscrito sem título com adições e correções escritas à mão por Beckett. O manuscrito apresenta cada um dos movimentos do Auditor, precedido pela respectiva pausa, redigidos nas margens do texto. As passagens de A até C foram datilografadas, e estão indicadas no texto. As passagens de D até H da *Addenda* não estão incluídas, mas os locais de suas inserções estão marcados por letras correspondentes. Este datiloscrito contém correções extensas relacionadas ao texto falado por Mouth e direções de palco, anotadas à mão por Beckett nas margens do documento. O quinto manuscrito, catalogado como BIF MS 1227/7/12/5 consiste em um datiloscrito intitulado *Not I*, apresentando adições e correções feitas à mão e datilografadas por Beckett. Este datiloscrito incorpora todas as revisões anteriores propondo algumas novas. Introduz nas direções de palco as palavras “*scream*” e “*scream again*”, referentes às passagens nas quais Mouth grita em cena. Existe ainda uma importante nota ao final do texto, especificando a pronúncia de “*any*” como “*anny*”, algo que seria retomado e estendido a outros termos em esboços posteriores, e depois suprimido. O sexto manuscrito, catalogado como BIF MS 1227/7/12/6 consiste em um datiloscrito contendo adições e correções ao texto de *Not I* feitas à mão por Beckett, e está marcado como “V”. Suas seis folhas contêm várias anotações de divisões numéricas realizadas por Beckett, sendo que na margem superior o dramaturgo-encenador dividiu o texto em três seções. Cada uma destas seções está acompanhada por um número relacionado ao número das linhas datilografadas, ou seja, oitenta e nove, oitenta e quatro, e cinquenta, respectivamente. A recorrência do termo “*what*” também está anotada na margem, contando ao todo vinte e duas anotações. As costas da página seis incluem frases para serem possivelmente enfatizadas, bem como o cálculo do número de referências para motivos diferentes. Existem marcas circulares feitas com caneta vermelha em frases-chave do texto. As referências ao zumbido estão esquematizadas mais adiante na parte inferior da folha seis. Existe ainda uma nota importante acerca da pronúncia de certos termos, orientando que “*baby*”, “*any*”, e “*either*” devem ser pronunciadas respectivamente como “*babby*”, “*anny*” e “*eether*”.

O sétimo manuscrito, catalogado como BIF MS 1227/7/12/7 consiste em um datiloscrito de seis folhas contendo correções feitas por Beckett em canetas preta e vermelha, além de outras datilografadas. A primeira folha foi marcada por Beckett como “VI”. As principais

correções contidas neste datiloscrito se referem às pausas acrescentadas com caneta vermelha. A nota sobre a pronúncia de algumas palavras que estava na última página foi excluída. Existe ainda uma nota importante que enfatiza os paralelos desenvolvidos no texto dramático entre boca e olhos. O oitavo manuscrito, catalogado como BIF MS 1227/7/12/8 consiste em um datiloscrito feito com *stencil*, contendo pequenas adições e correções ao texto ao longo de suas seis páginas. O documento foi corrigido moderadamente com duas canetas pretas diferentes. O grito “*She!*” foi reduzido a apenas uma ocorrência ao invés de duas, como constava nos manuscritos anteriores. As notas referentes à pronúncia das palavras “*any*”, “*baby*” e “*either*” foram rasuradas.

O nono manuscrito, catalogado como BIF MS 1227/7/12/9 consiste em uma fotocópia de um datiloscrito não corrigido contendo o *script* utilizado por Beckett nos ensaios de *Not I*, totalizando nove páginas. Não existe nenhuma referência acerca da encenação neste datiloscrito fotocopiado, mas sabemos que o documento foi preparado por Beckett para a montagem dirigida por Anthony Page, apresentada no Royal Court Theatre de Londres em 1973, tendo sido utilizado pelo dramaturgo-encenador mais tarde quando dirigiu a peça em Paris, em 1978, com Madeleine Renaud no papel de Bouche. O décimo manuscrito, catalogado como BIF MS 1227/7/12/10 consiste em um datiloscrito contendo a sinopse de *Not I*, anotada em uma única folha acompanhada de uma cópia em papel carbono. O documento apresenta em sua primeira página o título “*Not I - synopsis*”; a sinopse contida neste datiloscrito delimita cinco movimentos ao longo da peça, listando os temas ou motivos do texto nos pontos onde ocorrem. Beckett ainda se refere às cinco “cenas da vida” aludidas no dramático, que estão divididas como “*Field*”, “*Shopping centre*”, “*Crocker’s Acres*”, “*Courtroom*” e “*Rushing out to tell*”. Este datiloscrito é considerado fundamental no que se refere ao trabalho de encenação da peça por Beckett, uma vez que documenta em detalhes a visão do dramaturgo-encenador acerca de diversos aspectos do dramático.

O décimo primeiro e derradeiro manuscrito original de *Not I*, catalogado como BIF MS 1227/7/12/11 consiste em uma nota escrita à mão por Beckett para orientar a encenação inglesa dirigida por Anthony Page em 1973, contendo as indicações de locais e de duração das pausas utilizadas ao longo do dramático. Assim como todos os outros datiloscritos – com exceção do primeiro manuscrito –, apresenta em

sua folha única a dedicatória “*For Reading University Library, Sam. Beckett*”. O manuscrito foi anotado em uma folha de papel timbrado contendo o logotipo do Hyde Park Hotel. Ao todo Beckett delimita neste manuscrito vinte e seis pausas listadas e localizadas por números de página e linha correspondentes ao *script* de ensaios desenvolvido pelo dramaturgo-encenador (BIF MS 1227/7/12/9). Beckett delimita ainda seis pontos onde se localizam o que chama de “*Hesitations to point*”, mais uma vez no intuito de delimitar com precisão a partitura de atuação. Este manuscrito foi publicado no livro *The theatrical notebooks of Samuel Beckett Vol. IV: the shorter plays*, se constituindo, ao lado dos manuscritos intitulados *Analysis* e *Synopsis*, o primeiro contendo a análise detalhada de Beckett acerca do dramático e o segundo apresentando um resumo temático da miniatura dramática, nos únicos documentos publicados pertencentes ao conjunto de manuscritos inéditos de *Not I*⁹.

Beckett como dramaturgo-encenador: os manuscritos de encenação de *Not I*

Se ao longo das décadas de 1950 e 1960 Samuel Beckett evoluiu de dramaturgo a encenador de teatro, a escrita de *Not I* marca o momento de retorno do encenador consumado à prática da escrita dramática. O conhecido alto nível de exigência formal de Beckett se verticalizaria deste ponto em diante, tornando sua dramaturgia final, assim como suas peças televisivas¹⁰ e a prosa final, o ponto culminante de uma obra vasta e complexa, dividida entre drama, prosa,

9. Os manuscritos intitulados *Analysis* e *Not I – synopsis* foram publicados em estudo dedicado ao teatro beckettiano escrito pela atriz e pesquisadora irlandesa Rosemary Pountney. Cf. POUNTNEY, Rosemary. *Theatre of shadows: Samuel Beckett's drama 1956-1976*. London: Colin Smythe Limited, 1998.
10. O conjunto das chamadas peças televisivas beckettianas apresenta uma série de elementos comuns em relação às peças teatrais finais de Beckett, tais como o minimalismo, a presença do elemento narrativo e personagens fantasmáticos, entre outros. Este grupo de peças compreende *Eh Joe* (1965), *Ghost trio* (1975), ... *but the clouds ...* (1976), *Quad* (1982) e *Nacht und Träume* (1982); também podemos incluir aqui *Was wo* (1983), a versão do dramático *What where* adaptada e dirigida por Beckett para a emissora alemã Süddeutscher Rundfunk, a mesma emissora que produzira todas as outras peças televisivas anteriores.

cinema, televisão, poesia e ensaística. O conceito de versão final de suas peças começa a ser utilizado por Beckett a partir da realização de uma primeira encenação de sua autoria de cada drama, uma vez que segundo o dramaturgo-encenador o texto dramático somente poderia ser considerado concluído após uma primeira experimentação sobre o palco. Stanley Gontarski aborda esta questão em artigo dedicado ao trabalho de Beckett como “encenador de si mesmo”:

[...] Beckett bateria na mesma tecla com o texto *Não Eu (Not I)*. Numa carta a Barney Rosset de 7 de agosto de 1972 dizia: “acerca da publicação, eu prefiro segurá-la esperando alguma luz que os ensaios em Nova York e Londres possam emitir, eu não enviei ainda o texto para a Faber (editora inglesa)”. Sem fazer diretamente o trabalho no palco, Beckett vai parecer inseguro, perguntando-se inclusive se um de seus últimos trabalhos – neste caso o metonímico *Não Eu* – era mesmo um drama, sacudido talvez pelas dificuldades que Alan Schneider encontrara em sua montagem com Jessica Tandy, na *première* mundial (Lincoln Center, New York), ou seja, com o “padrão de fidelidade” já estabelecido. Sobre a peça Beckett escreveu a Rosset em 3 de novembro de 1972: “Tive algumas cartas trocadas com Alan. Ele parecia estar tendo muita dificuldade. Espero que tenha menos agora. Espero trabalhar com *Não Eu* em Londres no próximo mês e descobrir então se é teatro ou não”. (GONTARSKI, 2008, pp. 266-267)

A inovação cênica representada por *Not I*, somada à explosão criativa do irlandês como encenador de sua nova dramaturgia minimalista neste período, renderia ao menos três encontros importantes entre Beckett e o dramático sobre os palcos. O primeiro e mais marcante deles seria a encenação originalmente dirigida por Anthony Page, com a atriz Billie Whitelaw no papel de Mouth, levada ao palco do Royal Court Theatre em 1973. Beckett fora convidado a participar do projeto como conselheiro, mas o estágio de desenvolvimento de seu trabalho prático como encenador, aliado à sua obsessão pelo rigoroso controle formal do dramático, acabariam por centralizar a encenação nas mãos do irlandês, com Anthony Page eventualmente tendo de deixar temporariamente os ensaios para que Beckett pudesse dirigir o trabalho e orientar Whitelaw com mais tranquilidade. O dattiloscrito BIF MS 1227/7/12/11, conhecido como “*Hyde Park manuscript*” evidencia o preparo de Beckett para o início dos ensaios que seriam conduzidos por Page. O dramaturgo-encenador listou 26 pausas em pontos específicos de *Not I*, no intuito de viabilizar na prática

o paradoxo da encenação, que por um lado apresenta uma boca que fala freneticamente de forma quase ininteligível – é conhecida a resposta de Beckett para Jessica Tandy frisando que não estaria preocupado com a inteligibilidade do texto, mas sim com seu poder de arrancar o espectador –, mas por outro apresenta um texto complexo e intrincado, que necessita de pausas precisas e pontuais para as ênfases e nuances narrativas, além de um meticuloso trabalho relativo ao tempo-ritmo da encenação; ao lado das pausas, Beckett detalhou seis pontos de hesitação em relação ao discurso de Mouth, o que amplia efetivamente o efeito da atuação ao mesmo tempo potencializando os pormenores do discurso da personagem. Estes pontos de hesitação são descritos ao lado da página e da linha do texto dramático respectivos, e se localizam após as palavras “*dark*” (p. 3, l. 3), “*torment*” (p. 3, l. 8), “*groan*” (p. 3, l. 13), “*agony*” (p. 3, l. 14), “*tell*” (p. 6, l. 16) e “*tell*” omitindo a palavra “*to*” (p. 7, l. 7) (BECKETT, BIF MS 1227/7/12/11, 1972). Estas direções de palco para a encenação londrina são complementadas pelos pontos específicos elencados na última folha do manuscrito BIF MS 1227/7/12/1, intitulada por Beckett como *Analysis*, onde o dramaturgo-encenador analisa a peça através das entradas contendo pontos principais do dramático intituladas “*Birth*”, “*Field*”, “*Insentience*”, “*So far*”, “*Buzzing*”, “*Brain*”, “*Memories*”, “*Speculation*”, “*Walking*”, “*Punishment and suffering*”, “*Interruptions*”, “*Beam*”, “*Speechless*” e “*Voice*”¹¹ (BECKETT, BIF MS 1227/7/12/1, 1972).

Martha Fehsenfeld, pesquisadora beckettiana que se dedicou a acompanhar ensaios e apresentações de muitas das encenações dirigidas por Samuel Beckett, além de possuir um vasto conhecimento acerca dos manuscritos originais do dramaturgo-encenador, comentou o meticuloso processo de criação que permeava cada nova encenação:

[...] Seu rascunhos, textos anotados e cadernos de direção o revelam fazendo mudanças e acréscimos à medida que encontrava maneiras de fazer suas peças funcionarem no palco. Nos ensaios, ele deu indicações explícitas de sua maneira de fazê-lo, sem insistir que seria a única maneira. Muito mais do que os problemas filosóficos ou mesmo os exames tradicionais de personagem e

11. Respectivamente Nascimento, Campo, Insensibilidade, Tão longe, Zumbido, Cérebro, Memórias, Especulação, Caminhando, Punição e sofrimento, Interrupções, Feixe, Sem palavras e Voz (tradução nossa).

motivação, suas preocupações pragmáticas revelam como as peças são concebidas por seu autor. (FEHSENFELD; MCMILLAN, 1988, p. 9, tradução nossa)

As duas encenações francesas de *Not I* dirigidas por Beckett se diferenciariam essencialmente através da ausência do personagem Auditor na primeira versão de 1975, e sua recondução à cena na encenação de 1978. A encenação de 1975 seria fortemente influenciada pela adaptação para a BBC Television da encenação inglesa de *Not I* dirigida por Page e Beckett, onde o Auditor havia sido excluído e a ação física de Mouth havia sido potencializada, muito disso devido à possibilidade dos closes oferecidos pela mídia televisiva; na encenação de 1978, Beckett percebera que seria possível, de acordo com sua experiência expandida no campo da direção, viabilizar coerentemente a presença do personagem em cena. James Knowlson comentaria este aspecto em seu livro *Frescoes of the skull: the later prose and drama of Samuel Beckett*:

[...] Depois de ser suprimido por motivos técnicos na estreia francesa de 1975, o papel de Auditor ganhou mais proeminência quando foi revivido em Paris, também dirigido por Beckett em abril de 1978. Ao final desta produção da peça, o Auditor cobria a cabeça em um gesto de crescente desamparo e desespero, como se não pudesse mais suportar a torrente de som. (KNOWLSON; PILLING, 1980, p. 198, tradução nossa)

Considerações finais

A trajetória de Samuel Beckett como encenador teatral se aprofundaria sensivelmente ao longo da década de 1970 e início da década de 1980, quando dirigiria alguns de seus principais novos dramáticos, como *That time* e *Footfalls*, além de colaborar com as estreias mundiais de *Rockaby* e *Ohio impromptu*, ambas em parceria com o encenador norte-americano Alan Schneider. Somado a isso, seu trabalho como encenador de suas peças televisivas, produzidas em parceria com a equipe da emissora de televisão alemã Süddeutscher Rundfunk, possibilitaria um intenso mergulho dentro do universo da maquinaria teatral e das práticas de direção e de atuação, transformando definitivamente não apenas suas peças teatrais e televisivas, como

percebemos nitidamente através de sua adaptação do dramático-*lo* *What where* como a peça televisiva *Was wo*, mas também sua prosa final, como é evidenciado pela chamada trilogia final ou segunda trilogia, composta pelos textos em prosa *Company*, *Ill seen ill said* e *Worstward ho*, onde o acento dramático perpassa a estrutura de cada uma das obras. Este capítulo, portanto, pretendeu explorar um recorte da produção do Beckett dramaturgo-encenador através dos registros documentais encontrados nos manuscritos referentes às etapas de desenvolvimento da dramaturgia e das encenações. Dentro deste aspecto, a existência de arquivos dedicados à obra beckettiana como a Samuel Beckett Collection da Beckett International Foundation, ao lado de publicações como as séries intituladas *Theatrical notebooks of Samuel Beckett* e *Beckett Digital Manuscript Project* possibilitam a pesquisadores, atores, diretores e entusiastas da vasta obra beckettiana o conhecimento detalhado dos processos criativos do dramaturgo-encenador irlandês, lançando luz sobre aspectos até pouco tempo conhecidos apenas por um pequeno número de pesquisadores, e evidenciando a importância do trabalho de Beckett como encenador dentro do contexto do teatro moderno e contemporâneo.

Referências

Manuscritos e datiloscritos de Samuel Beckett consultados

Not I (1972)

BIF MS 1227/7/12/1: Manuscrito original sem título de *Not I*, 20 de março de 1972.

BIF MS 1227/7/12/2-8: Série de datiloscritos corrigidos de *Not I*.

BIF MS 1227/7/12/9: Fotocópia de um *script* de ensaio não corrigido de *Not I*.

BIF MS 1227/7/12/10: Datiloscrito contendo a sinopse de *Not I*.

BIF MS 1227/7/12/11: Manuscrito contendo indicações das pausas de *Not I*.

Obras publicadas

- BECKETT, S. *Disjecta: miscellaneous writings and a dramatic fragment*. Edited by Ruby Cohn. New York: Grove Press, 1984.
- BECKETT, S. *The complete dramatic works*. London: Faber and Faber, 1990.
- BECKETT, S. *Eleutheria*. Trad. Barbara Wright. London: Faber and Faber, 1996.
- ABBOTT, H. Porter. Tyranny and theatricality: the example of Samuel Beckett. In: *Theatre Journal*. Vol.40, n.1, March 1988, pp. 77-87.
- ABBOTT, H. Reading as theatre: understanding defamiliarization in Beckett's art. *Modern Drama*. Vol. 34, n.1, 1991, pp. 5-22.
- ACKERLEY, C. J.; GONTARSKI, S. E. *The Grove companion to Beckett*. New York: Grove Press, 2004.
- ALVAREZ, A. *Samuel Beckett*. New York: Viking Press, 1973.
- ANDRADE, F. S. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- ANDRADE, F. S. De nenhum modo adiante: o meromáximo mínimo no último Beckett. In: BECKETT, S. *Companhia e outros textos*. São Paulo: Editora Globo, 2012, pp. 7-18.
- ASMUS, W. D. Practical aspects of theatre, radio and television: rehearsal notes for the German premiere of Beckett's *That time and Footfalls* at the Schiller-Theater Werkstatt, Berlin (directed by Beckett). In: *Journal of Beckett Studies*. Trad. Helen Watanabe. Summer 1977, n.2. pp. 82-95.
- ASTIER, P.; BEJA, M.; GONTARSKI, S. E. (eds.). *Samuel Beckett: humanistic perspectives*. Columbus: Ohio State University Press, 1983.
- BACHEM, W.; FLETCHER, B.; FLETCHER, J.; SMITH, B. *A student's guide to the plays of Samuel Beckett*. London: Faber and Faber, 1978.
- BRATER, E. Noah, "Not I" and Beckett's "incomprehensibly sublime". In: *Comparative Drama*. Volume 8, n. 3, Fall 1974, pp. 254-263.
- BRATER, E. Dada, Surrealism and the Genesis of Not I. In: *Modern Drama*. Volume 18, n. 1, Spring 1975, pp. 49-59.
- BRATER, E. *Beyond minimalism: Beckett's late style in the theater*. Oxford: Oxford University Press, 1987.
- BRYDEN, M.; GARFORTH, J.; MILLS, P. (eds.). *Beckett at Reading: catalogue of the Beckett manuscript collection at the University of Reading*. Reading: Whiteknights Press / Beckett International Foundation, 1998.

- CHABERT, P. (ed.). *Revue d'Esthétique: Hors série 1990*. Paris: Jean-Michel Place, 1990.
- COHN, R. *Back to Beckett*. Princeton: Princeton University Press, 1973.
- COHN, R. *Just play: Beckett's theater*. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- COHN, R. *A Beckett canon*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2005.
- CONNOR, S. *Samuel Beckett: repetition, theory and text*. Oxford: Blackwell, 1988.
- CRAIG, G.; FEHSENFELD, M. D.; GUNN, D.; OVERBECK, L. M. (ed.). *The letters of Samuel Beckett, Vol. IV: 1966-1989*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.
- ELAM, K. Dead heads: damnation-narration in the 'dramaticules'. In: PILLING, J. (ed.). *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, pp. 145-166.
- ESSLIN, M. *O Teatro do absurdo*. Trad. Barbara Heliadora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- FEDERMAN, R.; GRAVER, L. (ed.). *Samuel Beckett: the critical heritage*. London: Routledge & Kegan Paul, 1979.
- FEHSENFELD, M.; MCMILLAN, D. *Beckett in the theatre: the author as a practical playwright and director*. London: John Calder, 1988.
- GONTARSKI, S. E. *The intent of undoing in Samuel Beckett's dramatic texts*. Bloomington: Indiana University Press, 1985.
- GONTARSKI, S. E. (org.). *On Beckett: essays and criticism*. New York: Grove Press, 1986.
- GONTARSKI, S. E. (ed.). *The theatrical notebooks of Samuel Beckett vol.4: the shorter plays*. London: Faber and Faber, 1994.
- GONTARSKI, S. E. Revisando a si mesmo: o espetáculo como texto no teatro de Samuel Beckett. In: *Sala Preta – revista do PPG em Artes Cênicas ECA-USP*. Trad. Robson Corrêa de Camargo e Adriana Fernandes. São Paulo: ECA-USP, 2008, n. 8, pp. 261-280.
- GONTARSKI, S. E. (ed.). *The Edinburgh companion to Samuel Beckett and the arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014.
- GUSSOW, M. *Conversations with and about Beckett*. New York: Grove Press, 1996.
- HARMON, M. (ed.). *No author better served: the correspondence between Samuel Beckett and Alan Schneider*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.

- KALB, J. *Beckett in performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- KNOWLSON, J. Beckett as director: the manuscript production notebooks and critical interpretation. In: *Modern Drama*. Volume 30, n.4, Winter 1987, pp. 451-465.
- KNOWLSON, J. *Damned to fame: the life of Samuel Beckett*. New York: Simon & Schuster, 1997.
- KNOWLSON, J.; PILLING, J. *Frescoes of the skull: the later prose and drama of Samuel Beckett*. New York: Grove Press, 1980.
- KNOWLSON, J.; KNOWLSON, E. (eds.). *Beckett remembering, remembering Beckett*. London: Bloomsbury, 2007.
- LYONS, C. R. *Samuel Beckett*. London: The MacMillan Press, 1983.
- MCMULLAN, A. *Theatre on trial: Samuel Beckett's later drama*. London: Routledge, 1993.
- MCMULLAN, A. Beckett as director: the art of mastering failure. In: PILLING, John (ed.). *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, pp. 196-208.
- MERCIER, V. *Beckett / Beckett*. New York: Oxford University Press, 1979.
- OPPENHEIM, L. (ed.). *Directing Beckett*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.
- PILLING, J. *A Samuel Beckett chronology*. London: Palgrave Macmillan, 2006.
- POUNTNEY, R. *Theatre of shadows: Samuel Beckett's drama 1956-1976*. London: Colin Smythe Limited, 1998.
- RAMOS, L. F. Beckett: de dramaturgo a encenador através das rubricas. In: *O parto de Godot e outras encenações imaginárias*. São Paulo: Hucitec / FAPESP, 1999, pp. 53-91.
- SANTOS, F. A S. Samuel Beckett: de dramaturgo a encenador. In: *Magma*. São Paulo: DTLCC/USP, 2015, v. 22, n. 12, pp. 163-180.
- SANTOS, F. A S. Sombras do opus magnum: Samuel Beckett dirige A última gravação de Krapp. In: *Eutomia*. Recife: UFPE, 2017, v. 1, n. 20, pp.12-29.
- SANTOS, F. A S. *Falhar melhor: dramaturgia e encenação no teatro final de Samuel Beckett dos manuscritos aos theatrical notebooks*. Tese de doutorado. São Paulo: FFLCH/USP, 2021.
- VASCONCELLOS, C. M. *Samuel Beckett e seus duplos: espelhos, abismos e outras vertigens literárias*. São Paulo: Iluminuras, 2017.

**Literatura e alteridade:
transitando entre o documento e a ficção**

El Abrazo de la Serpiente e Suas Múltiplas Viagens

Elisângela Santos Petrucci Peçanha (UFF)¹

A obra cinematográfica ficcional *O Abraço da Serpente* (2015), do diretor colombiano Ciro Guerra, é um referencial de reflexão sobre o perspectivismo ameríndio latino-americano, num contexto pós-colonial. A própria literatura, assim como o cinema, traz a perspectiva da sugestão, da problematização de experiências que podem nos surpreender, podem nos parecer acessíveis ou mesmo podem proporcionar um estranhamento diante do texto ou da cena. O filme analisado neste trabalho nos faz pensar exatamente nesse estranhamento e fascínio diante do outro, observando as relações de poder, de integração com a natureza, a relação de cumplicidade, aproximação e aprendizado. Traçando uma narrativa intensa e multidisciplinar, é possível perceber a cosmovisão dos povos da floresta em contraste com a visão dos homens das ciências, onde natureza e cultura, civilizado e selvagem são vistos não pelo olhar costumeiro da perspectiva histórica de um passado colonial caótico, mas sob uma nova ótica da interação entre natureza e cultura norteado pelo aprendizado difícil, mas importante, da comunicação e da experimentação das duas cosmovisões.

O Abraço da Serpente é um filme estimulante e encantador que vale a pena fazer uma boa reflexão, e por isso, a minha proposta é uma boa conversa sobre as possíveis viagens que essa obra pode nos proporcionar. Como curiosidade, vale pontuar que a obra cinematográfica ganhou alguns prêmios bastante significativos nos festivais de cinema de Istambul, de Lima, de Mar Del Plata e de Rotterdam e também foi indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro em 2016 (perdendo para o filme húngaro, *Filho de Saul*). O longa é intenso e, assim como o rio Amazonas, traz mistérios que relacionam muitos saberes envolvendo a história, cultura, sociologia, misticismo,

1. Doutoranda no curso de Estudos de Literatura/Literatura Comparada (UFF) e pesquisadora das Crônicas da de Rachel de Queiroz. Profissionalmente, atua como *professora* da Rede Estadual do Rio de Janeiro. Desenvolve o “Projeto Ponto Literatura”, Podcast de incentivo à leitura Literária nos meios virtuais. E-mail: lissdoc21@gmail.com

antropologia, etnobotânica, literatura, entre outras possibilidades de trocas significativas. O diretor Ciro Guerra é intuitivo e ousado ao utilizar atores consagrados contracenando com não-atores indígenas das comunidades ribeirinhas daquela região. Destacamos aqui o trabalho do indígena que interpretou o personagem *Karamakate* jovem, Nilbio Torres.

O roteiro é uma mistura de ficção e realidade, pois a obra é baseada nos diários de viagens de dois cientistas: Theodor Koch-Grünberg, suíço e etnógrafo, estudou os povos indígenas da floresta amazônica; e Richard Evans Schultes, norte-americano e etnobotânico estudioso das plantas utilizadas pelas populações indígenas. No início do Século XX, eles percorreram a Amazônia brasileira e colombiana em momentos diferentes, relatando suas experiências, as várias culturas e a natureza que ora os encantavam, ora os desafiavam. É preciso situar que o pano de fundo dessa narrativa fílmica é o período histórico que compreende o ciclo da borracha, época de muitos conflitos na região amazônica, contribuindo negativamente para o genocídio de muitas comunidades indígenas. Pensando sobre uma fala do escritor Ailton Krenak, que diz que “o presente é ancestral”, podemos entender que passado, presente e futuro se fundem, o que nos insere na visão indígena que abole a questão temporal.

Na ficção, esses dois cientistas estão separados no tempo por um período de 31 anos, e suas histórias, como espelhos, refletem as buscas pessoais desses dois homens. O primeiro cientista, Theodor (1909), adoeceu pela ação dos trópicos em seu corpo frágil, procura a cura para sua enfermidade numa planta que tem poderes mágicos, mas apenas um xamã pode ajudá-lo nessa trajetória, *Karamakate*, último sobrevivente da sua comunidade Cochiuanos. O segundo cientista, Evans (1940), chega na Amazônia colombiana seguindo os passos e orientações deixados no diário de viagem de Theodor, e também está à procura da Ykruna, planta com poderes curativos. Diferente de Theodor, Evans tem intenções ocultas nesta busca, que serão reveladas durante a sua experiência de imersão naquela natureza e cultura tão diferentes da sua. Precisamos refletir o que representaria a viagem para esses cientistas no início do Século XX. Theodor representando o passado e Evans o homem do futuro. Ambos viajantes buscavam além dos anseios científicos, fama, reconhecimento e poder, logo, a simbologia da bagagem tão presente nos dois períodos, passado e futuro, faria a ligação com a civilização, seu país — o que os manteriam

fixos na sua terra —, porém a bagagem também carrega o espólio retirado da natureza dos trópicos, tornando-os extrativistas resguardados pelo estigma do conhecimento do mundo civilizado, sem levar em conta as outras formas de conhecimento.

O livro, entendido aqui como o diário de viagem de Martius, também vai orientar e conduzir os viajantes. Para o cientista, o relato e a escrita significam uma representação da memória. O livro pode ser assimilado no filme como símbolo do mundo civilizado e também como o elemento que viaja, transita entre os continentes, mares e países. O livro retorna aos trópicos, ao fim do mundo, pelas mãos de Evans, e vai servir de bússola ou mapa, que indica o caminho até a planta Ykruna. O livro com seus desenhos e fotos representará o gatilho para reabilitar a memória do velho *Karamatake*.

Os elementos da natureza como o rio, os animais e a mata expressam no longa-metragem a cosmovisão dos povos da floresta que convivem em plena harmonia e respeito com esse ambiente, sendo assim, podemos perceber na primeira cena, que a linguagem cinematográfica explora os tons em preto e branco para de certa forma inverter o senso comum da valorização dos recursos naturais, e jogar o foco para uma experiência sensorial e harmônica entre natureza e humano. É proposital olhar a natureza de outra forma, pois, além de sair do convencional, leva o espectador a um exercício sensorial dessa natureza que já está no imaginário, possibilitando esse olhar diferenciado. O filme-rio é a primeira grande viagem em que somos convidados a embarcar, seu fluxo vital domina todos os espaços e costura as relações, além do rio, o elo que une as duas pontas dessa narrativa é o Karamakate. O personagem quando jovem expressa atitudes impulsivas e não consegue compreender que a interação com o outro seria o caminho mais acertado para ensinar àquele homem sábio sobre sua cultura. O velho, ou seja, 31 anos depois, é um homem solitário, privado de memória, oco, vazio, o que os indígenas chamam de “*chullachaqui*”, neste sentido, o velho índio também precisará dessa viagem como um encontro com as suas memórias, sua identidade. Esse reencontro com o outro, anos mais tarde, seria uma nova oportunidade de enxergar um novo caminho para a perpetuação das suas tradições e cultura. Karamakate, como último da sua comunidade, não tem para quem deixar o conhecimento e reconhece a importância de falar e demonstrar para o mundo, dito civilizado, a importância cultural do seu povo.

O filme começa com uma epígrafe ficcional que já denuncia a grandiosidade da empreitada que iremos encarar nesta viagem, que pode ser resumida em uma metáfora: filme-rio. A epígrafe expressa, através de um discurso emocionado de Theodor (primeiro cientista explorador), o quanto essa experiência pode absorver e penetrar fundo na alma do viajante. Além disso, pode desenvolver também uma rede de significados bastante emblemática, na qual as engrenagens nos levam a um grande rizoma cultural e natural nunca antes experimentado pelo personagem. Essa imersão de saberes faz com que o personagem questione a sua sanidade e também a sua identidade dentro dessas diferenças. O hiato temporal, entre passado e presente, busca na verdade essa organização das memórias assentadas nesse “nós” que passa a existir a partir dessa caminhada de transformações e descobertas, como podemos constatar no fragmento do prefácio apresentado:

No me es posible saber si ya lá infinita selva ha iniciado em mí el proceso que há llevado a tantos otros a la loucura total e irremediable si es el caso, sólo me queda disculparme y pedir tu comprensions, ya que el despliegue que presencie durante essas encantadas horas fue tal que me parece imposible describirlo em um lenguaje que haga entender a otros su beleza y esplendor; sólo sé que cuando regresé, ya me había convertido em outro hombre (MARTIUS, 1909, s/n.).

Para se chegar a esse momento, o personagem cruza todas as fronteiras possíveis da experiência concreta de interação com o desconhecido e também com a enigmática natureza. Essa relação não é fácil, pelo contrário, é dolorosa, sofrida no corpo e na alma, embora seja poética e muito gratificante.

Nessa ótica, nos interrogamos sobre a dinâmica proposta no filme, o que significa admitir que os espectadores podem se sentir provocados a um auto-reconhecimento que motive mudanças no seu olhar sobre outras culturas ou que simplesmente reforce sua apatia diante do silenciamento histórico e cultural.

Entender a viagem, a partir da mobilização, através da cultura, e da literatura, proporciona a conexão de mundos distintos, portanto, esse ato político proposto no filme tem uma ação cabal de mudança de paradigmas diante da realidade vivida por muitas comunidades indígenas. Uma mudança tão importante e necessária proporcionada

por esses outros vieses reflexivos das produções culturais, poéticas, literárias e cinematográficas. O abstrato e o particular imprimem assentamentos sobre como esse viajante ocidental se comportava nessa viagem. Além de desconstruir o imaginário meramente fantástico ou maravilhoso, os estereótipos do índio e do colonizador. Revela-se ainda, na abrangência de linguagens propostas por Ciro Guerra, o limite do ficcional e do não ficcional. O processo narrativo nos leva de um lado para o outro, num jogo de cenas e histórias, contudo não existe um contínuo. As muitas viagens propostas no filme vão nos revelando o real dos viajantes, a memória, a própria motivação da viagem, a natureza e o ser humano.

A viagem através da linguagem é explorada no filme sob várias formas, pois o plurilinguismo se manifesta nos dialetos indígenas dos índios Karamate, Manduca e os outros grupos indígenas que aparecem no enredo. Além disso, o espanhol tem uma predominância, já que o espaço é a Amazônia colombiana. Sentimos a significativa presença também do Alemão (do suíço Theodor), do Inglês (do estadunidense Evans), e do Latim (das missões jesuíticas religiosas). O uso da linguagem epistolar também marca presença, quando Theodor escreve cartas para sua esposa que se encontra na Suíça. Outro gênero importante é o diário de viagem, no qual Theodor relata os percalços e descobertas da viagem. No seu diário, é possível perceber o uso de uma linguagem coloquial, mais espontânea, com a qual o explorador poderia revelar suas impressões mais íntimas sobre essa experiência de cruzar fronteiras. Temos ainda a linguagem fotográfica, que marca o registro do momento, mas que revela uma prisão do espírito para os indígenas. A fotografia seria a captura do espírito de uma pessoa. A música revela no filme a expressão cultural do civilizado e também do indígena, chamando atenção para a sensibilização emocional de ambos. Não podemos esquecer que esse processo criativo abre espaço para um prólogo ficcional, e ainda uma construção criativa cinematográfica que se aproxima do documentário, explorando o preto e branco na tela. O plurilinguismo marca uma escolha estética do diretor do filme, contribuindo assim para um horizonte de discussões sobre a dinâmica e engajamento da linguagem.

Uma provocação importante é pensarmos na ausência de mulheres como viajantes exploradoras no Século XX. Podemos perceber que, no filme, temos dois cientistas viajantes, Theodor e Evans, que exploram, adentram a floresta (espaço feminino), buscando respostas,

colhendo seus frutos, observando a vida que se desenvolve como um processo natural de fertilização. Porém, é o elemento masculino que explora, invade, corrompe. Logo, o extrativismo marca o discurso do invasor que não respeita a terra e seus limites.

O explorador europeu precisou sair de si para enxergar simbolicamente a natureza. Metrificar e quantificar a natureza não era suficiente, por isso essa viagem de autoconhecimento mudaria também o olhar sobre o outro. É possível acompanhar a mudança da narrativa a partir da ingestão do chá da Ykruna/Caapi, o que o faz perceber que fazemos parte dessa mesma natureza. Esse olhar de troca significativa vai estabelecer novas relações e referências tanto para os indígenas quanto para os cientistas viajantes. Segundo Heráclito, “Ninguém vai entrar duas vezes no mesmo rio”, logo o processo de transformação desses cientistas vai ocorrer durante toda a vida e sua subjetividade vai contribuir para a totalidade da vida humana.

O deslocamento proposto pela experiência estética no filme *O Abraço da Serpente* faz com que os personagens sofram modificações de dentro pra fora.

Toda viagem se destina a ultrapassar fronteiras, tanto dissolvendo-as, como recriando-as. Ao mesmo tempo que demarca diferenças, singularidades ou alteridades, demarca semelhanças, continuidades, ressonâncias. Tanto singulariza como universaliza. Projeta no espaço e no tempo um eu nômade, reconhecendo as diversidades e tecendo continuidades. Nessa travessia, pode reafirmar-se a identidade e a intolerância, simultaneamente à pluralidade e à tolerância. No mesmo curso da travessia, ao mesmo tempo que se recriam identidades, proliferam diversidades. Sob vários aspectos, a viagem desvenda alteridades, recria identidades e descortina pluralidades (IANNI, 2003).

Nesse sentido, a viagem simbólica através dos elementos da natureza pontua o aprendizado de Theodor respeitando o tempo certo para pescar, para colher e para se alimentar do que a natureza lhe oferece. Com o corpo debilitado pela doença, Theodor se submete aos cuidados do xamã Karamakate, que o proíbe de consumir alimentos por um determinado tempo, para purificar seu corpo. Sendo assim, esse aprendizado o leva a respeitar o tempo da natureza, se sensibilizar com a paisagem, se integrar com as tradições e também se permitir a sonhar. E a viagem para a cultura do outro, essa troca positiva que vem da experimentação, vai fazendo sentido para ambos. O segundo cientista viajante, Evans, também precisou se desvencilhar

de suas bagagens físicas e culturais, para só, a partir disso, imergir nessa nova experiência com o outro. Abandonar-se e perder-se para encontrar o caminho do compartilhamento. Para Evans, esse caminho veio atropelado pela ganância de se apropriar da borracha, ouro branco, que destruiu muitas comunidades indígenas. O velho *Karamakate* é o seu companheiro nessa jornada de descobertas.

A viagem física pela Amazônia colombiana aparece como uma maneira importante de revisitarmos alguns temas históricos e mal resolvidos como a herança colonial naquela região que tanto devastou culturas, natureza, terras e povos. O ciclo da borracha (1879–1945) que trouxe sofrimento e escravidão para os indígenas que eram obrigados a trabalhar para os barões da borracha. Uma das cenas mais fortes no filme é quando o índio Manduca encontra outro índio já mutilado pelos chamados colombianos trabalhando na extração da borracha no meio da floresta. Os barões da borracha marcaram o índio Manduca, mas agora ele era um homem livre. A reação de Manduca é de revolta diante da extração do ouro branco da morte, portanto ele quer dar um fim aquele sofrimento, e o índio escravizado, implora que o Manduca o mate. Manduca não consegue matá-lo, mas, logo depois, o colombiano mata esse índio, porque ele perdeu toda a coleta da borracha. Assim como Manduca e o índio mutilado, muitos outros indígenas e caboclos sofreram com essa perseguição, pois são os povos da floresta que conhecem os lugares onde se encontravam as árvores-da-borracha. O alcance histórico no filme traz outras questões como as missões religiosas durante a segunda guerra mundial, o conhecimento científico e o conhecimento ancestral dos povos da floresta, as expedições científicas na América Latina e o extrativismo como uma prática natural do explorador na Amazônia colombiana, enfim são questões que merecem um desdobramento maior num trabalho futuro. Fato é que na bagagem de cada cientista explorador também se condiciona o espólio das conquistas da natureza, é a representação do extrativismo sob a forma de um suposto conhecimento científico.

A viagem através do sonho, do êxtase ou da alucinação induzida pelo chá da Ykruna/ Caapi assinala uma viagem psicodélica, colorida e reveladora. Neste momento, é concluído o aprendizado. Karamakate cumpriu a sua missão de passar o conhecimento do seu povo, para um homem sábio. Na jornada onde Karamakate e Evans se encontraram e dividiram as experiências, cada um entendeu o seu propósito. *Karamakate* deixou de ser um *chullachaqui* (uma cópia vazia de

nós mesmos, oco, sem memória) e Evans se despiu de antigas ideologias transformando-se em um homem da floresta. Sua grandiosa missão agora era manipular todo esse conhecimento com consciência e respeitando o outro, o diferente. Respeitando a natureza e se integrando a ela como parte desse todo. O conhecimento deve ser de todos, desta forma fica claro a crítica sobre a hegemonização do conhecimento científico.

Considerações finais

O caráter transcendental e simbólico da viagem associado à busca do autoconhecimento vai muito além do deslocamento físico, é um estar no mundo em movimento, é um aprendizado constante, é ultrapassar fronteiras. O filme que nos apresenta uma perspectiva nova em vários sentidos, sendo assim podemos pensar numa ruptura com o padrão de realismo literário, inaugurando um olhar apurado para o real maravilhoso, no qual o elemento maravilhoso, apesar de fora do comum, assume um lugar crível. Pensando na cosmovisão indígena esse maravilhoso é vivenciado no cotidiano dos povos da floresta. A mensagem que fica desse filme é que o importante é acolher e diferente e tentar compreender e respeitar essa cultura, assim as diversas culturas. O escritor Ailton Krenak (2019, p. 24) faz uma reflexão bastante interessante a esse respeito:

Quando despersonalizamos o rio, a montanha, quando tiramos deles os seus sentidos, considerando que isso é atributo exclusivo dos humanos, nós liberamos esses lugares para que se tornem resíduos da atividade industrial e extrativista. Do nosso divórcio das integrações e interações com a nossa mãe, a Terra resulta que ela está nos deixando órfãos, não só aos que em diferente graduação são chamados de índios, indígenas ou povos indígenas, mas a todos. Tomara que estes encontros criativos que ainda estamos tendo a oportunidade de manter animem a nossa prática, a nossa ação, e nos deem coragem para sair de uma atitude de negação da vida para um compromisso com a vida, em qualquer lugar, superando as nossas incapacidades de estender a visão a lugares para além daqueles a que estamos apegados e onde vivemos, assim como às formas de sociabilidade e de organização de que uma grande parte dessa comunidade humana está excluída, que em última instância gastam toda a força da Terra para suprir a sua demanda de mercadorias, segurança e consumo.

O Abraço da Serpente é um filme que nos leva a pensar criticamente nessas metamorfoses associadas às múltiplas viagens. Constrói em cima desse pensamento, formas argumentativas para exercitarmos a alteridade, o olhar engajado para a natureza e uma responsabilidade com a coletividade. A terra não é mercadoria de troca, sendo assim, precisamos compreender que somos todos natureza. A viagem do índio Karamakate e dos dois cientistas pode ser compreendida como um abraço transformador, morte e vida, onde o rastejar do rio Amazonas vai se configurando como um elemento essencial desse deslocamento de experiências físicas e metafísica. A linguagem cinematográfica estabelece uma conversa verossímil com a literatura recriando narrativamente a viagem, mostrando, assim, que tudo é natureza e está conectado.

Referências

- EL ABRAZO *de la Serpiente*. Direção de Ciro Guerra. Colômbia: Ciudad Lunar, 2015. [Trailer com legendas em português]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5QIJV8EIBTE>>. Acesso em: 15 mar. 2018.
- IANNI, O. *Enigmas da modernidade – mundo*. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- KRENAK, A. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- KOCH GRÜNBERG, T. *Zwei Jahre bei den Indianern Nordwest Brasiliens*. Paderborn: Salzwasser Verlag, 2011. p. 122.

**Le libraire, de Gérard Bessette:
"sobre o horrível perigo da leitura" e da censura**

Renato Venâncio Henrique de Sousa (UERJ)¹

Ai do mundo por causa dos escândalos! É necessário que haja escândalos, mas ai do homem pelo qual o escândalo vem!

(BÍBLIA DE JERUSALÉM. 2002, MATEUS 18:7)

O papel da censura a textos considerados impróprios ou imorais foi exercido no passado por determinados grupos sociais ou por um poder institucionalizado que decidia o que podia ou não podia ser lido numa dada sociedade. No caso do Quebec dos anos cinquenta, este poder era exercido pela Igreja Católica com seus órgãos de censura, que legislavam, com base nas leis do Index, quanto ao que seria permitido ao público leitor de confissão católica. Numa sociedade dominada por valores religiosos conservadores como o Quebec do pós-guerra, onde a Igreja controlava o sistema educacional, a rede de hospitais, as obras de assistência às populações desfavorecidas, além de exercer uma influência não negligenciável na imprensa e nos sindicatos, a vida de um ateu não devia ser nada fácil. No caso do professor universitário, crítico literário e escritor Gérard Bessette (1920-2005), este "inconveniente" representou um obstáculo para o exercício do magistério na província de Quebec, o que acabou por levá-lo a trabalhar nos Estados-Unidos durante sete anos, antes de se estabelecer definitivamente em Kingston, na província de Ontário, onde vai ensinar no Departamento de Estudos franceses da Universidade Queens, de 1959 a 1979.

Em 1960, ele publica *Le libraire* (1993), seu segundo romance, e o livro mais conhecido de sua obra romanesca. Num pequeno texto publicado no final de seu romance *Les dires d'Omer Marin* (1985), o autor diz que os jovens de hoje ficariam surpresos ao saber que um livro que faz parte do programa de diversas instituições do Quebec foi considerado escandaloso no momento de sua publicação (BESSETE, 1985, p. 117).

1. Graduado em Letras (UFF), Doutor em Literatura Comparada (UFF), é docente na UERJ.

De acordo com Aurélien Boivin, *Le libraire* é considerado uma das obras que melhor evocam o período histórico conhecido como “a grande escuridão”, época em que a província do Quebec foi governada pelo primeiro-ministro Maurice Duplessis, fundador do partido da União nacional, de extrema-direita, de 1944 a 1959: “Profundamente conservador, o partido de Maurice Duplessis encontrou seu principal apoio nas áreas rurais e nas pequenas cidades, entre as elites tradicionais, os notáveis locais e o clero” (LINTEAU; DUROCHER; ROBERT; RICARD, 1989, p. 361).² Tendo cumprido um primeiro mandato à frente do executivo da província, entre os anos de 1936 e 1939, Duplessis se destaca por seu populismo. Desde então, “o governo da União nacional é identificado com o nacionalismo tradicionalista, centrado na língua, na fé católica e nos valores conservadores” (LINTEAU; DUROCHER; ROBERT; RICARD, 1989, p. 363).

Escrito em forma de diário, o livro compõe-se de 10 capítulos – ou “tranches”, como as chama Boivin – todas datadas, que vão de 10 de março a 10 de maio. O personagem escreve aos domingos para “matar o tempo”, pois neste dia a taverna que frequenta não abre. O romance aparece, segundo o crítico, como “um retrato da sociedade quebequense de antes da Revolução tranquila” (BOIVIN, 1996, p. 167). O personagem de Hervé Jodoin, ex-professor que deixa Montreal para trabalhar como livreiro na pequena cidade de Saint-Joachim, registra em seu diário, ao longo de três meses, seu cotidiano entre a *Librairie Léon* e a taberna *Chez Trefflé*, onde se embebeda todas as noites, exceto aos domingos, e ainda o quarto alugado na casa da senhora Rose Bouthiller, com quem tem uma breve aventura. No primeiro capítulo, Jodoin anota em seu diário suas impressões sobre o quarto: “Estou plenamente satisfeito com o quarto que ocupo. Não é grande, mas que importância tem isso? *Ele tem exatamente onze por oito pés e meio*” (BESSETTE, 1993, p. 10, grifo nosso). O quarto, nota o crítico Gilles Marcotte, “reproduz, em pés, as dimensões de uma folha de papel”, o que indica que “Jodoin é seu quarto, que é uma folha de papel” (MARCOTTE, 1989, p. 57, grifo do autor).

O diário de Jodoin é construído, segundo Boivin, como uma dissertação composta, como deve ser, de três partes: exposição/introdução, peripécia/desenvolvimento e desfecho/conclusão (BOIVIN,

2. Todas as traduções de textos publicados originalmente em francês são de nossa autoria.

1996, p. 171-172). Para o crítico Jacques Allard o diário divide-se, igualmente, em três partes, a saber: “a do estabelecimento, do evento e da viagem” (ALLARD, 1970, p. 51), ou, retomando a divisão clássica da narrativa: exposição, desenvolvimento e desfecho (ALLARD, 1970, p. 54). Allard acrescenta:

Mas a perfeição da construção não se deve ao fato de que ela corresponde à arquitetura clássica da narrativa. Ao contrário, deve-se à rigorosa coincidência da divisão geral com o ritmo próprio ao narrador. Jodoin distribui sua “matéria” com o mesmo rigor que coloca na organização de seu “dia”, nesta preocupação de *mesurar* seu tempo e seu espaço. É por isso que seu diário nos toca: torna-se um romance, a despeito do ritmo anárquico de sua escrita e apesar desta atitude marcada pela ociosidade em que ele quer que acreditemos. (ALLARD, 1970, p. 54, grifo do autor)

Indiferente a tudo, tal como o personagem de Meursault do romance *L'étranger* de Camus (1994), Jodoin é ainda extremamente cínico e irônico. Alguns críticos não deixaram de tentar aproximar o romance de Bessette do movimento conhecido como o “novo romance”. Afinal, era a época em que autores como Nathalie Sarraute, Michel Butor e Alain Robbe-Grillet publicavam seus textos com relativo sucesso junto ao público francês mais intelectualizado.³ Segundo André Vanasse, ao que tudo indica, a iniciativa do editor francês René Juillard em publicar o romance de Bessette em Paris teria sido motivada pelo desejo de “competir com *L'Étranger* de Albert Camus, que conheceu um enorme sucesso em todo o espaço francófono” (VANASSE; LEMIRE, 1984, p. 512).⁴

3. Para a crítica, “o ritmo de *La Jalousie*, [de Alain] Robbe-Grillet (1957), em que a maioria dos capítulos começam por um ‘Agora’, o que dá a impressão de um tempo descosido, privado desta orientação que encontramos nas intrigas tradicionais, aparenta-se igualmente ao do *Estrangeiro*.” De modo que “os ‘novos romancistas’ reconhecerão sua dívida para com *O Estrangeiro*” (REY, 1981, p. 73).
4. Em “Gérard Bessette et son oeuvre”, o autor confessa ter saboreado *La Jalousie*, de Robbe-Grillet, embora não se sentisse muito atraído pela obra do escritor francês. Por outro lado, Bessette afirma ter se apaixonado pelo romance *La Route de Flandres*, de Claude Simon, escritor igualmente identificado com o “novo romance”. O autor quebequense considera esta obra como “o modelo por excelência do monólogo interior” (BESSETTE, 1985, p. 119).

Em certo momento de sua leitura de *La Bagarre*, primeiro romance de Bessette, publicado em 1958, o crítico Gilles Marcotte faz referência ao “sistema” construído pelo narrador do *Libraire* que tem como objetivo esvaziar a palavra de seu sentido, graças ao emprego de técnicas como a redundância, a amplificação ou ainda o excesso de precisão. Ao pontuar seu discurso de expressões como “pouco importa”, “sem importância”, “Jodoin fala, escreve para não dizer nada; para suspender o sentido, ou melhor, restabelecer o vazio, um momento perturbado pela linguagem do outro. O ideal, certamente, seria não falar” (MARCOTTE, 1989, p. 57). No terceiro capítulo, o narrador, a propósito do caráter silencioso de uma colega de trabalho, informa o leitor sobre sua própria “taciturnidade” (BESSETTE, 1993, p. 25). Não por acaso, Marcotte aproxima o romance de Bessette de *O Estrangeiro* de Camus, ressaltando as semelhanças tanto em relação ao “modo mesmo da narrativa” quanto às “marcas formais da linguagem” (MARCOTTE, 1989, p. 58).

Marcotte reproduz os dois primeiros parágrafos de ambos os textos com o intuito de demonstrar os pontos em comum. O crítico quebequense ressalta nos dois textos o emprego da primeira pessoa, o uso do “passé composé”, além do estilo seco e das frases curtas que se distanciam de qualquer marca de emoção. E ele acrescenta: “Ambos os textos são escritos em tom de constatação, e o ‘Não importava’ de Bessette imita visivelmente o ‘Não quer dizer nada’ de Camus. O romancista de *Le Libraire*, obviamente, não é vítima de uma reminiscência casual; ele cita Camus” (MARCOTTE, 1989, p. 59, grifo de autor).⁵

Aurélien Boivin, em sua leitura do romance de Bessette, resalta igualmente essa proximidade do personagem principal com

5. No quinto capítulo da primeira parte do romance de Camus, diante da proposta do patrão para trabalhar num escritório que seria aberto em Paris, Meursault diz que “não [se] importava” (CAMUS, 1994, p. 68). De resto, a falta de ambição que o leva a abandonar os estudos, o fez compreender rapidamente: “que tudo isso não tinha real importância” (CAMUS, 1994, p. 69). Na mesma página, quando Marie lhe pergunta se ele queria se casar com ela, Meursault responde: “Disse que não me importava” (CAMUS, 1994, p. 69). Estes marcadores do discurso do narrador do romance de Camus, que mostram a indiferença característica do personagem, podem ser aproximados dos articuladores discursivos que pontuam a linguagem de Jodoin, que foram analisados pelo crítico Jacques Allard no artigo “*Le libraire* de Gérard Bessette ou ‘comment la parole vient au pays du silence’” (ALLARD, 1970, p. 54-55).

Meursault pelo uso das expressões citadas acima, além da indiferença e do caráter taciturno que caracterizam ambos os personagens. O crítico cita ainda outras características de Jodoin:

Ele é um solitário, uma pessoa desiludida e preguiçosa que é muitas vezes irônica e ocasionalmente cínica. Ele é muito meticuloso e metódico. Ele é um tanto pobre, de aparência desleixada e não é muito bonito, exceto pelos olhos, que ele considera aceitáveis [...]. Ele é, no mínimo, um ser estranho, antissocial, satisfeito com seu destino, desde que o deixem em paz e não o perturbem em seus hábitos. (BOIVIN, 1996, p. 169)

Hervé Jodoin, no início do livro, se encontra desempregado há quase dois meses. Ao se dirigir a uma agência de emprego governamental, ele encontra Martin Nault, um ex-colega de faculdade que ocupa um cargo importante ali. Antes, Jodoin trabalhou como professor no colégio Sainte-Étienne, uma “instituição de caridade” (BESSETTE, 1993, p. 16). Durante a conversa, Nault indaga se ele continua amante dos livros como no passado, ao que Jodoin responde com a ironia, o humor e a indiferença que lhe são próprios que “os livros queimavam por um tempo menor do que o carvão, mas na falta de qualquer outro combustível, às vezes, costumava utilizá-los” (BESSETTE, 1993, p. 21). Ao fim do interrogatório a que submete o antigo colega, Nault propõe-lhe um posto de trabalho como livreiro em Saint-Joachin, pequena cidade imaginária situada “um pouco distante de Montreal” (BESSETTE, 1993, p. 21). Segundo André Vanasse, Saint-Joachin “é esta pequena cidade, ainda submetida ao controle da Igreja e de seu pároco, que constituirá o pano de fundo desta narrativa, dividida em dez capítulos curtos” (VANASSE; LEMIRE. 1984, p. 512). A onipresença da Igreja no tecido social da pequena cidade traduz, em larga medida, o papel central desta instituição que, como dito anteriormente, detém o controle do sistema educacional, do sistema de saúde e dos serviços de assistência social aos mais pobres. Logo no primeiro capítulo, lemos o seguinte:

[Saint-Joachin] não é uma cidade com uma topografia complicada. Em uma direção norte-sul, paralela ao pequeno rio verde que parece aqui interromper seus meandros de propósito, alinham-se *avenidas quase todas com nomes de santos* e cortadas em ângulos retos pelas ruas, numeradas de um a vinte e oito no mapa. (BESSETTE, 1993, p. 8, grifo nosso)

A referência religiosa aparece, segundo as palavras do narrador, como um elemento que delimita o espaço urbano da cidade.

No terceiro capítulo, o narrador faz uma descrição da Livraria Léon, com suas quatro seções, bem como de suas colegas de trabalho e do proprietário e patrão Léon Chicoine. Responsável pela seção de “livros profanos”, Jodoin divide o espaço demarcado por quatro balcões, sem divisórias, com as senhoritas Galarneau, Morin e Placide encarregadas, respectivamente, das seções de artigos religiosos – a mais lucrativa na sociedade canadense francesa da época – de papelaria e de brinquedos.

O narrador faz uma antecipação, quando anota quase displicentemente que, à esquerda do escritório do patrão, “uma porta fechada sempre a cadeado e que eu acreditara, inicialmente, estar interdita, dá acesso a um enorme armário. M. Léon o chama de seu *cafarnaum*, talvez em memória de Homais” (BESSETTE, 1993, p. 23, grifo do autor). Ressalte-se o sentido do vocábulo “cafarnaum” que, no contexto do romance, pode ser aproximado da seguinte acepção dentre as propostas pelo verbete: “local onde objetos diversos são amontoados ou guardados desordenadamente” (DICIONÁRIO HOUAISS ELETRÔNICO DA LÍNGUA PORTUGUESA, 2009, verbete “cafarnaum”). O leitor atento não pode deixar de notar que a referência ao romance *Madame Bovary* partiu de alguém afeito à leitura e aos livros, ainda que tenha dito o contrário na conversa com o antigo colega de faculdade. Assim como Bessette cita Camus, aqui Jodoin cita Flaubert.⁶

Não fosse por esse misterioso *cafarnaum*, a vida de Hervé Jodoin poderia ter fluído como um rio tranquilo, com o livreiro sentado no

6. Com relação ao “*cafarnaum*” de Homais, onde o farmacêutico amigo dos Bovary guardava substâncias químicas tóxicas (dentre as quais encontramos o arsênico, que terá um papel decisivo na trama do romance), reproduzimos a seguinte citação do romance de Flaubert: “O boticário assim denominava um gabinete, debaixo do telhado, cheio dos utensílios e das mercadorias de sua profissão. Frequentemente, passava lá longas horas sozinho, etiquetando, transvasando e amarrando com barbante de novo; e considerava-o não como uma mera loja, mas como um verdadeiro santuário, a partir do qual todo o tipo de pílulas, tigelas, tisanas, loções e poções eram então produzidos por suas mãos, e que espalhavam sua fama pelas redondezas. Ninguém no mundo punha lá os pés; e respeitava-o tanto que ele próprio o varria. Finalmente, se a farmácia, aberta a todos, era o lugar onde ele exibia o seu orgulho, o *cafarnaum* era o refúgio onde, egoisticamente concentrado, Homais se deleitava no exercício de suas predileções”. (FLAUBERT, 1947, p. 262, grifo nosso)

seu banco e fingindo ler enquanto, protegido por uma viseira, tira um cochilo apoiado no balcão, sem ser incomodado pelas colegas com quem não fala depois de ter cortado qualquer forma de conversa.

A descoberta do segredo do cafarnaum vai pôr tudo a perder. Quando no capítulo quatro, o proprietário da livraria, Léon Chicoine, lhe apresenta sua coleção “de livros que não devem ser vendidos para qualquer pessoa” (BESSETTE, 1993, p. 38), o leitor é convidado a entrar num espaço lúgubre que poderia ser confundido com uma cripta, espécie de caverna de Ali Babá em cujas prateleiras encontram-se livros de autores como Gide, Maeterlinck, Renan, Voltaire, Zola, entre outros. Trata-se, na verdade, de obras condenadas pelo Índice, cuja venda é proibida no Quebec dos anos cinquenta. De acordo com o patrão, membro respeitável da elite bem-pensante de Saint-Joachin, tais livros só poderiam ser vendidos a “pessoas sérias” (BESSETTE, 1993, p. 45). Ao final da conversa, o senhor Léon entrega a Jodoïn “a chave do ‘cafarnaum’, do *inferno dos maus livros*” (MARCOTTE, 1989, p. 62, grifo do autor), não sem antes lhe recomendar o mais absoluto sigilo sobre o assunto.

Se o caminho para o inferno está pavimentado de boas intenções, para o livreiro, a trilha nesta direção se deu, aparentemente, por descuido, ou por identificação, ou ainda por vaidade. No quinto capítulo, a venda do livro *Essai sur les mœurs* de Voltaire⁷, extraído das entranhas do cafarnaum, ao estudante Martin Guérard, seguida da visita do pároco Galarneau à livraria, vão selar o destino de Jodoïn.

Durante o relato da conversa entre o religioso e o livreiro, verdadeiro “tour de force” nas palavras do narrador (BESSETTE, 1993, p. 70), fica evidente a maestria com que este último domina a linguagem e a arte da dissimulação. Este personagem marcado por uma

7. “*Essai sur les mœurs et l’esprit des nations*. Obra histórica de Voltaire (1756), concebida como um compêndio da história universal. Inicialmente interessado na história do Oriente, o autor deixa, por razões de informação, um lugar privilegiado à história da Europa, desde Carlos Magno até o reinado de Luís XIII. De acordo com uma composição dramática, cada época é apresentada como um movimento essencial na lenta progressão da humanidade, escapando às superstições e ao dogmatismo, na conquista dos progressos materiais e da razão. É assim a civilização que é exaltada, mais do que as guerras e os heróis, pois Voltaire quer ver, no meio das maiores desordens, ‘um amor à ordem que anima secretamente o gênero humano e que tem impedido sua ruína total’”. (LE ROBERT 2, 1990, p. 600)

aparência descuidada, que detesta o movimento e prefere o silêncio à tagarelice é, na verdade, um excelente prosador. À palavra rasa do pároco reproduzida em discurso direto ele opõe, como de resto acontece ao longo de todo o romance, seu discurso construído com esmero em estilo indireto.

E assim, ele nega que o livro que o pároco lhe apresenta tenha saído das estantes da livraria Léon, e se desdobra em explicações detalhadas para refutar uma tal inquirição. E com o talento de um ator⁸, ele pede que o religioso lhe informe os títulos dos livros que fornecem a “cota moral” das obras vendidas na livraria, em resposta à solicitação que este lhe faz, já que os desconhece. Em seguida, consulta as listas de títulos disponíveis no estoque da loja para ver se encontra os dois catálogos mencionados pelo padre, mesmo sabendo que não constavam das mesmas. Diante do ar perplexo do padre, o livreiro lhe pergunta se gostaria de encomendá-los. Levando adiante a sua encenação, ele continua:

Perguntei-lhe então se não estaria tentado a ver outros volumes: como ele tinha visto, tínhamos uma coleção respeitável e teríamos a honra de o servir. Esta foi a primeira vez que forcei uma venda. Esperava poder passar-lhe um livro enalçado. Mas não obtive sucesso. *A venda não é o meu forte.* (BESSETTE, 1993, p. 69, grifo nosso)

Quando o pároco vai embora, Jodoin avalia que se manteve bastante calmo durante toda a conversa e que, salvo engano, não deixou de ter presença de espírito. No entanto, ele vai se esforçar para não demonstrar diante das colegas de trabalho a “estranha jubilação” (BESSETTE, 1993, p. 70) que se apossou dele depois de sair-se vencedor neste embate com o representante da autoridade religiosa de Saint-Joachin.

Jacques Allard, ao analisar este episódio, chama a atenção para a inversão ocorrida durante a conversa, na qual o pároco se deixa enredar nos meandros estilísticos do livreiro, passando de inquiridor a inquirido. Segundo Allard,

8. “Que Jodoin seja um ator, os exemplos abundam. Neste talento versátil, se reconhece pela observação um cabotino no sentido moderno da palavra. Ele é e representa, ao mesmo tempo, o personagem que outros desejam encontrar e que ele próprio aspira a tornar-se ou a projetar [...]. Percebemos, ao longo de suas anotações, que o ser e o aparecer estiveram no passado em conflito um com o outro em sua personalidade e assim permanecem”. (IQBAL, 1976, p. 344)

A vitória do livreiro está no fato de que ele consegue fazer o que ninguém em Saint-Joachin foi capaz de fazer: opor *sua palavra à Palavra*. Foi esta contestação, inimaginável, que tirou o fôlego do padre Galarneau. Entretanto, Jodoin não agiu de maneira diferente do habitual; no máximo, ele colocou um pouco mais de refinamento em sua maneira. Assim, como ele aponta, tudo aconteceu “sem nenhuma violência, sem o menor sinal de ressentimento” [...]. Esta atitude de defesa passiva, que consagra sua vitória, torna inegável sua condição de *estrangeiro*, pelo menos desde sua partida de Saint-Étienne. O padre decidiu corretamente que Jodoin era “um anormal” [...]. Devemos, portanto, compreender que, sem ter uma consciência muito clara [...], Jodoin vive da luta das palavras ou, mais precisamente, da palavra (*suas* palavras) contra a Palavra (*as* palavras). Neste universo de significação unívoca e literal, Jodoin só pode ser alienado, se ele se dignar a abrir a boca. (ALLARD, 1970, p. 59, grifo do autor)

Depois de ser pressionado e ameaçado de expulsão pelos padres que dirigem o colégio Saint-Roch, o jovem Guérard, conhecido por ser um “um leitor perigoso e também um anticlerical em potencial” (BESSETTE, 1993, p. 121), nas palavras do Padre superior, citadas por Chicoine, acaba confessando a origem do livro. Com medo de ser desmascarado, o patrão faz um acordo com Jodoin a quem ele encarrega de retirar todos os livros do cafarneau e de escondê-los num lugar seguro, numa fazenda nas cercanias de Saint-Joachin. Mediante o pagamento de 500 dólares, Chicoine compra a cumplicidade do empregado, que faz o serviço com a ajuda de um caminhoneiro. No entanto, ao invés de levar a carga para o local combinado, Jodoin informa ao motorista que eles seguirão para Montreal. Uma vez chegando a seu destino, Jodoin se dirige à livraria de um antigo conhecido para o qual vende toda a coleção de livros do cafarneau por um preço inferior ao valor real, mas talvez suficiente para lhe garantir um ano de tranquilidade e de ...inatividade. O romance termina com o narrador procurando um quarto para alugar e lamentando o fim do diário íntimo, embora sempre possa “naturalmente, iniciar outro. Mas por que se preocupar? Montreal não é Saint-Joachin. Há outras maneiras de se divertir, mesmo aos domingos” (BESSETTE, 1993, p. 143).

É interessante notar que o leitor não sabe praticamente nada sobre o passado do narrador. O crítico Gilles Marcotte se pergunta se o silêncio de Jodoin sobre seu passado não esconderia alguma falta ou ferida que remontaria à época em que trabalhava como professor no

colégio Saint-Étienne. Seria, aliás, legítimo imaginar que algum incidente envolvendo um livro e, em particular, a leitura de um livro que figurasse no tão temido Índice, tenha causado sua saída da instituição e apressado o fim de sua carreira no magistério. Neste sentido, ao vender o *Essai sur les moeurs* a um colegial, Jodoin estaria repetindo uma falta do passado (MARCOTTE, 1989, p. 61-62).

Ao se reconhecer no personagem do adolescente com o rosto coberto de acne que é frequentador assíduo da livraria Léon, onde passa horas folheando livros, Jodoin se recorda: “Eu era assim na idade dele: um leitor voraz” (BESSETTE, 1993, p. 64). E na conversa tensa que teve com o patrão, que se seguiu à visita do pároco que o interrogou sobre a venda do livro de Voltaire, Jodoin se lança numa explicação sobre sua concepção do que entende por um “leitor sério”, cujo tom professoral trai o passado de repetidor no colégio Saint-Étienne (BESSETTE, 1993, p. 98),

A referência a Voltaire, um dos mais importantes filósofos do Iluminismo, que foi execrado no Canadá francês durante anos, por causa de suas ideias e seu anticlericalismo nos leva a refletir sobre o papel da leitura e do livro numa sociedade como a de Saint-Joachin, metáfora da província de Quebec sob o regime obscurantista de Duplessis. Num panfleto escrito em 1765 e intitulado “De l’horrible danger de la lecture”, o autor de *Candide ou l’optimisme* reage com a ironia de sempre a um decreto promulgado na Turquia, em 1757. contra a imprensa, no caso aqui a tipografia, a impressão de livros. Depois de ter seu *Essai sur les moeurs* (1756) e seu *Dictionnaire philosophique portatif* (1764) condenados pela Igreja, o filósofo reúne nesta paródia sua crítica a uma instrução episcopal e a um decreto régio.

No panfleto em questão, Joussof-Chéríbi, mufti do Santo-Império otomano, depois de consultar diversas autoridades religiosas de Istambul, condena com veemência a “infernai invenção da imprensa” (VOLTAIRE; PARODI; VALLACCO, 1999, p. 173) trazida da França pelo embaixador da Sublime Porta naquele país. Em seguida, o mufti enumera as causas que o levaram a essa proibição, a saber: a facilidade em comunicar ideias que possam dissipar a ignorância; o perigo representado pelos livros para os turcos, uma vez que poderiam instruí-los e libertá-los da ignorância e da pobreza, especialmente os livros de história que ensinam a origem dos fatos e podem suscitar o desejo por equidade; o temor de que os filósofos poderiam influenciar o povo e ameaçar a religião oficial ao propagar o deísmo; e,

finalmente, a leitura dos autores ocidentais que estudaram as doenças contagiosas poderia ajudar os fiéis a se proteger contra a peste e abalar a crença nos designios da Providência. Em conclusão, a autoridade religiosa proíbe os fiéis de ler qualquer livro, sob pena de damnation eterna, e os pais de ensinar os filhos a ler e a pensar.

No artigo intitulado “‘Le Libraire’: oeuvre réflexive”, Ben-Zion Shek observa que para Jodoin a leitura vem marcada com um sinal negativo (SHEK; HAMM, 1982, p. 121). Se no passado, diz ter sido um “leitor voraz”, ele passa a maior parte do tempo empoleirado num banco dormindo, enquanto finge que lê um livro sem se dar ao trabalho de virar-lhe as páginas. Além disso, o livreiro se nega a dar explicações aos clientes sobre os livros que procuram, quando instado a fazê-lo. Apesar disso, Jodoin não se furta a demonstrar seus conhecimentos livrescos.

Durante outra conversa que teve com o patrão, depois que este recebeu a visita do pároco que investigava a origem do livro de Voltaire vendido ao colegial, Jodoin, ao se defender, emite um julgamento sobre a obra em questão que considera maçante. Em seguida, critica “a reputação monstruosamente exagerada de que gozava Arouet, reputação essa devida, em grande parte à violência com a qual seus adversários o criticam e o proíbem” (BESSETTE, 1993, p. 98). Logo em seguida, ele diz considerar que a maior parte das ideias do filósofo francês “são, superficiais, ultrapassadas, com exceção de seus discursos em defesa da tolerância” (BESSETTE, 1993, p. 98). É interessante notar que o livreiro se refere a Voltaire, que é o pseudônimo de François-Marie Arouet, apenas pelo sobrenome.

A questão da censura, evocada acima pelo narrador no que diz respeito ao autor do *Essai sur les mœurs*, é central no romance de Bessette e remete ao contexto sociopolítico e ideológico da época em que se passa a história. Assim, no capítulo nove, Léon Chicoine intima o empregado a ir encontrá-lo numa propriedade rural nos arredores de Saint-Joachin, onde acontecerá uma “conversa secreta” sobre as diligências a serem tomadas com relação ao acervo do cafarnaum. Num dado momento, o patrão pergunta se Jodoin era contra os entraves à liberdade individual e à liberdade de pensamento, ao que este último responde que é favor da liberdade. Em seguida, Chicoine quer saber se o livreiro considera normais as circunstâncias que os levaram a ter uma conversa secreta sobre uma ação que não é contrária às leis da província. Em sua resposta, Jodoin dá uma ideia do ambiente sufocante no qual os canadenses franceses viviam há décadas:

Reconheci que, de fato, elas [as circunstâncias] não eram normais; que, pelo contrário, eram completamente inadmissíveis, e que foi somente porque eu e ele tínhamos vivido numa atmosfera de coação, desde nossa infância, que não achávamos tais circunstâncias tão revoltantes quanto eram verdadeiramente. (BESSETTE, 1993, p. 130)

Vivendo numa sociedade marcada por valores religiosos e políticos conservadores e autoritários, representados pelo partido de extrema-direita *Union nationale*, de Duplessis, o personagem do livreiro aparece como um indivíduo acima de tudo lúcido, que manifesta uma resignação face ao mundo que o cerca. Ressalte-se que a reflexividade do texto de Bessette a que se refere Shek em seu artigo, nos leva a nos confrontarmos com diversas questões atinentes à instituição literária, tais como: “a leitura, a escrita, a língua de comunicação, o sistema de distribuição dos livros, a censura, etc” (SHEK; HAMM, 1982, p. 121).

Gilles Marcotte identifica a estreita identidade entre o personagem do livreiro, que abandonou a leitura embora escreva um diário íntimo, com o objeto-livro, cuja venda assegura o seu ganha-pão. Marcotte acrescenta:

Assim, Hervé Jodoin é o homem do livro, deste livro que fala, no fundo, apenas do livro; é ele quem vende a livraria a preço de banana. Ele entra no livro, no romance, na narrativa, na história, apenas para deixar tudo para trás imediatamente. (MARCOTTE, 1989, p. 62)

Ben-Zion Shek aponta para a relação de contiguidade entre Jodoin e os livros, ao citar uma passagem do último capítulo:

Então, quando o caminhoneiro que tem que cuidar dos volumes proibidos se aproxima de Jodoin e lhe pergunta: “É o senhor, os livros?” (p. 165), e este último: “Respondi-lhe que, de fato, os livros eram eu”, o autor, Bessette, enquanto brinca com uma expressão popular, sublinha no nível discursivo a estreita relação que seu herói possui com a literatura. (SHEK; HAMM, 1982, p. 125)

Marcotte vê no personagem do livreiro desiludido e silencioso o arauto do pós-obscurantismo duplessista, quando afirma: “Hervé Jodoin queima através do livro, e queima o livro, realizando-o e interrompendo-o. *Ele é realmente o homem da Revolução tranquila*” (MARCOTTE, 1989, p. 63. grifo nosso).

À guisa de conclusão, gostaríamos de evocar uma anedota relatada por Bessette num pequeno texto publicado como apêndice a seu romance *Les dires d'Omer Marin* que mostra como a popularidade, a seu ver irritante, de seu segundo romance, chegou a ofuscar suas outras obras. Certa vez, por ocasião do Salão do Livro, ele constatou que seu nome figurava no folheto do evento nos seguintes termos: “Gérard Bessette, livreiro”. De modo que um livreiro de verdade, ali presente, perguntou ao escritor se ele era livreiro em Kingston (BESSETTE, 1985, p. 129).

Referências

- ALLARD, J. *Le libraire* de Gérard Bessette ou “comment la parole vient au pays du silence”. *Voix et images du pays*, Montréal, v. 1, n. 1, p. 51-62, 1970.
- BESSETTE, G. Gérard Bessette et son oeuvre. In: *Les dires d'Omer Marin*: roman/journal. Montréal: Québec/Amérique, 1985. p. 115-129.
- BESSETTE, G. *Le libraire*. Rosemère (Québec): Éditions Pierre Tisseyre, 1993.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM. Nova edição revista e ampliada. São Paulo: Paulus, 2002.
- BOIVIN, A. *Le libraire* ou l'annonce d'un Québec nouveau. In: BOIVIN, A. *Pour une lecture du roman québécois*: de Maria Chapdelaine à Volkswagen Blues. Montréal: Nuit Blanche Éditeur, 1996. p. 167-184.
- CAMUS, A. *L'étranger*. Paris: Gallimard, 1994.
- FLAUBERT, G. *Madame Bovary*: moeurs de province. Paris: Librairie Garnier Frères, [1947].
- HOUAISS, A (ed.). *Dicionário Houaiss Eletrônico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. 1 CD-ROM.
- IKBAL, F. Précieux et préciosité chez Bessette: demi-mesure et démesure. *Voix et Images*, Montréal, v. 1, n. 3, p. 338-364, avril 1976.
- LE PETIT ROBERT 2. *Dictionnaire Universel des Noms Propres alphabétique et analogique*. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1990.
- LINTEAU, PA; DUROCHER, R; ROBERT, JC; RICARD, F. *Histoire du Québec contemporain*, t. II: Le Québec depuis 1930. Montréal: Les Éditions du Boréal, 1989.

- MARCOTTE, G. *Le roman à l'imparfait*: La "Révolution tranquille" du roman québécois. Essais. Montréal: L'Hexagone, 1989. (Collection "Typo", no. 32)
- REY, PL. *L'Étranger (1942)*: Albert Camus. Paris: Hatier, 1981. (Collection Profil d'une oeuvre, 13)
- SHEK, BZ. "Le Libraire": oeuvre réflexive. In: HAMM, JJ. (org.). *Lectures de Gérard Bessette*. Montréal: Québec/Amérique, 1982. p. 117-133.
- VANASSE, A. *Le libraire*, roman de Gérard Bessette. In: LEMIRE, M. (org.). *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, t. IV: 1960-1969. Montréal: Fides, 1984. p. 512-514.
- VOLTAIRE. De l'horrible danger de la lecture. In: PARODI, L.; VALLACCO, M. *Littérama: Moyen-Âge-XVIIIe*. Genova: Cideb Editrice, 1999. p. 173-174.

O rinoceronte, a chave e casa verde

Stela Maria Sardinha Chagas de Moraes¹

É sabido que um elefante incomoda muita gente.

Um rinoceronte... incomoda muito mais!

Mas... de que rinoceronte estaríamos falando? Do africano? Ou do asiático?

E por onde estaria ele passando?

Talvez por uma estrada que não para de subir até chegar a Saint-Maurice, em algum ponto da Auvergne. Madame Parpalaid: “[...] A pé, com toda essa bagagem, o trajeto seria terrível. De carro, é um sonho²” (ROMAINS, 1924, p. 32). Ou por uma outra, que, seguindo o mar, no sudeste fluminense, conduz a Itaguaí: Dr. Simão Bacamarte: “[...] Itaguaí é o meu universo” (ASSIS, 1998, p. 9). O fato é que, em Saint-Maurice, o único hotel da região, o Hôtel de la Clef – chave, em português – transformado em hospital, abrigará todos os doentes da comuna e do cantão. “O doutor: E por que eles se hospedam neste hotel? Madame Rémy: Porque não há outro em Saint-Maurice. [...] E todas as regras de higiene são observadas” (ROMAINS, 1924, p. 146). Já em Itaguaí, um asilo com cinquenta janelas será construído, na mais bela de suas ruas, para abrigar os loucos de todas as vilas e arraiais vizinhos: a Casa Verde. “[...] De todas as vilas e arraiais vizinhos afluíam loucos à Casa Verde. Eram furiosos, eram mansos, eram monomaniacos, era toda a família dos deserdados do espírito” (ASSIS, 1988, p.12).

Mas, comecemos pelo começo.

Eram os anos 20. Não os dos 2000. Os de 100 anos atrás. Os assim denominados Anos Loucos – *Les Années Folles*.

Por que loucos?

1. Graduada em Letras Português-Francês pela UFF, onde se tornou Mestre em Literaturas Francófonas e Doutora em Literatura Comparada. Obteve seu pós-doutoramento na UNICAMP. É professora de língua e literaturas de língua francesa na UERJ.
2. Com o objetivo de não sobrecarregar as notas de rodapé com as citações das obras cujo original está em francês, optamos por não transcrevê-las e traduzi-las no corpo do texto. Todas as traduções foram realizadas pela autora do presente artigo.

Se em termos políticos a instabilidade é uma constante, a prosperidade e o dinamismo artístico verificados nos anos vinte permitem qualificar a França como progressista em relação ao período que precedeu a Primeira Grande Guerra.

Estabelecendo-se como centro cultural de maior evidência na Europa, Paris refletirá, por um lado, a euforia de sua *belle époque* e, por outro, o pessimismo decadentista do *fin de siècle*.

Participando da euforia geral dessa Paris que recobrava seu *status* de capital intelectual, após o longo período de silêncio instaurado, desde outubro de 1914, o teatro, com o fim dos confrontos bélicos, retoma seu eminente posto entre as expressões do pensamento. Alguns autores buscam formas de teatro inovadoras, mas o público, desejando esquecer os horrores da guerra, procura, sobretudo, espetáculos de diversão. Assim, a maior parte das peças que fazem sucesso retomam as comédias do *théâtre de boulevard*.

Em meio aos grandes autores de comédia que retornam à cena, destaca-se, segundo Surer (1969, p.61-62), Jules Romains, pelo fato de perscrutar na vida social todos os elementos que comprometem sua estabilidade e desenvolvimento harmonioso.

Sátira direta em que se explora o humor irônico e provocador, *Knock ou le triomphe de la médecine* (ROMAINS, 1924) traz, por tema, uma série de enormes mistificações urdidas pelo *herói*, que pertence a esse conjunto de personagens que se tornaram clássicos do teatro de Romains: “impostores possuídos de instinto de conquista e hábeis em exercer sobre as massas um império despótico” (SURER, 1969, p.61-62).

É importante salientar que Louis Jouvet será o grande intérprete de Knock, seja no teatro, seja no cinema.

Mas, passemos à trama.

Percebendo que fora enganado por seu predecessor, que lhe vendera uma clientela inexistente, o doutor Knock, num primeiro momento, apanhado desprevenido, não se deixará abater pela exiguidade de chances de alcançar a celebridade... e a fortuna: “Knock – Meu caro confrade, creio que o senhor perdeu, lá em Saint-Maurice, a chance de atingir uma situação magnífica, e, para usar seu vocabulário, o senhor se esmerou em plantar cardos num terreno extremamente fértil. [...]” (ROMAINS, 1924, p. 58).

Detentor de um título de doutor – em letras, é importante assinalar – obtido quando da defesa de sua tese, que tem por título, “Sobre

os pretensos estados de saúde” (ROMAINS, 1924, p. 48) e por epígrafe uma frase por ele atribuída a Claude Bernard: “As pessoas saudáveis são doentes que ignoram seu verdadeiro estado” (ROMAINS, 1924, p. 48), o doutor Knock não hesitará em aplicar seu “método” (ROMAINS, 1924, p.49) à quase totalidade dos habitantes da interiorana Saint-Maurice, de maneira a convencê-los quanto à necessidade de guardar o leito:

Knock: – Eu parto do princípio de que todos os habitantes do cantão são *ipso facto* nossos clientes potenciais.

Mousquet: – Todos, é um pouco de exagero.

Knock: – Todos, sem exceção. (ROMAINS, 1924, p. 100)

As únicas *exceções* serão seus aliados: Mousquet, o farmacêutico; Bernard, o professor primário; e Madame Rémy, proprietária do único hotel existente na cidadezinha e de dois de seus empregados - peças fundamentais para a execução do projeto de Knock: por um lado, alçar Saint-Maurice à *era da modernidade*, isto é, a “era da medicina” (ROMAINS, 1924, p.58); por outro, alcançar o poder e a prosperidade.

Seu único oponente, Parpalaid, o médico que lhe cedera o posto, de volta à cidade para receber a primeira parcela do pagamento pela clientela, verificará, não sem surpresa, o irrefutável progresso de seu sucessor.

Após um discurso de caráter aparentemente moralista, Parpalaid tentará retomar seu posto, propondo uma troca a seu confrade: Lyon, onde ele se instalara, contra Saint-Maurice. Knock, no entanto, com muita habilidade, convencerá o antigo médico da cidade quanto a seu inquietante estado de saúde, prescrevendo-lhe, ato contínuo, repouso:

Knock, *olhando para ele*. – Meu caro confrade, não estou brincando. Um repouso de vinte e quatro horas é indispensável no seu caso. Eu o desaconselho a partir hoje e, se necessário, me oporei a tal. (ROMAINS, 1924, p. 170)

Mas... atravessando o Atlântico e voltando, aproximadamente, quarenta anos, na escala do tempo, chegaremos ao Rio de Janeiro.

Eram os anos 80. Não os dos 1900. Os de 100 anos antes. Período conturbado em que as cidades e as relações de trabalho começam a se modernizar, em que se libertam os escravos com mais de sessenta anos (Lei Saraiva-Cotegipe – 1880), em que se aprova a reforma

eleitoral (Lei Saraiva – 1881), em que a escravidão será abolida (Lei Áurea –1888), e em que o país deixará, por fim, de ser império para se tornar república (Proclamação da República –1889).

É, ainda, nessa fase de instauração de uma literatura de cunho nacional que se destaca Machado de Assis, por seu estilo transgressor em que reinam a ironia e o *humour*.

Segundo Roberto Schwarz (2000, p.25), o ritmo de nossa vida ideológica, seguindo à distância os passos do velho mundo, “viu passarem as maneiras barroca, neoclássica romântica, naturalista, modernista e outras, que na Europa acompanharam e refletiram transformações imensas na ordem social”. Em outras palavras, *adotadas* - o que vale dizer *importadas* - tais ideias encontram-se desajustadas em relação ao lugar a que são submetidas; donde “o desacordo entre a representação e o que, pensando bem, sabemos ser o seu contexto” (SCHWARZ, 2000, p. 25).

Tal *impropriedade* de ideias europeias aplicadas por uma sociedade recém-emancipada e à procura de identidade será verificada também no campo das artes e, particularmente, no da literatura. Dessa forma, ainda de acordo com Schwarz (2000, p. 49), “herdávamos com o romance, mas não só com ele, uma postura e dicção que não assentavam nas circunstâncias locais e destoavam delas”. É de este “desajuste naturalmente cômico” (SCHWARZ, 2000, p. 49-50) que Machado de Assis tirará partido, principalmente no conto *O alienista* (1891), que, segundo Massaud Moisés (2001, p. 126) coloca “em xeque o determinismo mecanicista que a ciência do seu tempo, meio às cegas, apregoava”.

É o que se evidencia através do personagem principal, o doutor Simão Bacamarte.

Recusando o convite que lhe faz o rei de Portugal para ficar a seu lado e administrar os assuntos da coroa, volta a sua cidade natal – Itaguaí – onde deseja colocar em prática um projeto inédito: instalar um hospital para alienados de maneira a melhor se dedicar a suas pesquisas sobre doentes mentais e estabelecer as fronteiras entre a razão e a loucura: a Casa Verde. “Dr. Simão Bacamarte: - [...] O principal nessa minha obra da Casa Verde é estudar profundamente a loucura, os seus diversos graus, classificar-lhe os casos, descobrir enfim a causa do fenômeno e o remédio universal” (ASSIS, 1998, p. 11).

Bem recebido por parte da população local, o projeto encontrará, também, opositores; e a cidade será palco de uma verdadeira rebelião:

“A ideia de meter os loucos na mesma casa, vivendo em comum, pareceu em si mesma sintoma de demência e não faltou quem o insinuasse à própria mulher do médico” (ASSIS, 1998, p.10).

No entanto, os contendores serão subjugados pela força de persuasão do célebre e temido doutor Simão Bacamarte que, em nome da ciência, instaura, em Itaguaí, um verdadeiro regime despótico ao qual nem mesmo ele escapará: após ter internado quatro quintos dos habitantes em quem verificara *sintomas de demência* e chegando à conclusão de que a hipótese por ele aventada não poderia corresponder à *verdadeira* teoria de delimitação dos domínios da razão e da loucura, o eminente médico concluirá que esta só poderia corresponder à hipótese oposta. Assim, colocando em liberdade a primeira leva de reclusos, ele se voltará para a internação da camada da população caracterizada pelos sintomas inversos aos verificados na primeira, ou seja, naqueles que não apresentavam desvio de conduta.

Dessa forma, aplicará, em seus pacientes, com total sucesso, a medicação que os tornará *insanos*, logo, *sãos*, isto é, *normais*. Percebendo, no entanto, que se enganara mais uma vez, libera todos os internos novamente. Reconhecendo nele próprio todas as características da moral, da honestidade, da justiça e da imparcialidade, em outras palavras, tudo o que faltava à totalidade da população, o eminente sábio, se autodiagnosticando *louco*, se internará, morrendo alguns meses depois.

Como podemos verificar, é impossível negar os componentes intertextuais de *Knock ou le triomphe de la médecine* e *O alienista*.

O quadro esboçado, no final deste artigo (V. anexo*), tem por objetivo levantar os pontos de fricção entre as duas obras, de modo a tornar mais clara a compreensão de suas convergências e divergências.

Observando-se, pois, o referido esquema, verifica-se que, tanto no conto quanto na peça, os personagens principais, unindo a retórica à ciência, inauguram sistemas político-sociais pautados na conjugação *palavra / poder*, um, em Itaguaí, outro, em Saint-Maurice - cidades interioranas que podem ser compreendidas como réplicas em escala reduzida de países onde imperam regimes de caráter autoritário.

Assim, nos dois casos, o vanilóquio mistificador, sob aparente embasamento científico, será utilizado como dispositivo de sujeição da população das duas cidades pelos manipuladores do instrumental retórico da ciência: Simão Bacamarte e Knock.

Nos dois cenários, o inusitado da situação – aplicação de métodos supostamente científicos e modernos nos clientes de um vilarejo – de

ordem cômica, esconde, na verdade, as camadas palimpsestas do texto, dentre elas, a do questionamento do paralelismo ciência-poder.

A sátira ao despotismo que alinhava toda a trama de *O alienista* obedece a um duplo sentido: do lado aparente, a crítica à tirania do cientificismo; do avesso, a crítica à tirania política tal como era praticada no tempo da ação do conto, isto é, o final do século XVIII – donde as múltiplas alusões à Revolução Francesa, tais como a comparação do sanatório à Bastilha (“Bastilha da razão humana” [ASSIS, 1998, p. 28]), ou ainda, o capítulo V – cujo título, *O Terror* (ASSIS, 1998, p. 19), remete de imediato a esse período da história francesa em que, em nome da liberdade, executaram-se milhares de *cidadãos suspeitos*; sem falar no capítulo VI, *A rebelião* (ASSIS, 1998, p. 27), que reedita o episódio da tomada da Bastilha através da descrição da frustrada tentativa de demolição da Casa Verde, isto é, da Bastilha de Itaguaí (ASSIS, 1998, p.27-31).

Quanto à peça *Knock ou le triomphe de la médecine*, analisando com mais vagar as atitudes de seu personagem central, podemos concluir que, se o seu discurso constitui uma crítica aos meios de persuasão empregados pela propaganda dos regimes totalitaristas dos anos vinte, o método por ele empregado, apoiado sobre o medo do desconhecido – a doença – e difundido graças a uma publicidade bem elaborada, poderia representar, no texto, a metáfora do medo do terror fascista. De fato, movimentos políticos que, dentro em pouco, viriam a ascender, assumindo a liderança na Eurásia – o comunismo, instaurado na União Soviética desde a Revolução de 1917; o fascismo, estabelecido na Itália a partir de 1922; o nazismo, que só virá a se oficializar no Estado alemão a partir de 1933; e o militarismo nacionalista japonês, que se fortalecerá no período de 1929 a 1940 – devem seu êxito, em grande parte, ao fato de se apoiarem num forte poder de sugestão instaurador do despertar de um sentimento patriótico de massa.

Tais movimentos, tomando vulto ao longo do tempo, se encontram na base da Segunda Guerra Mundial, deixando um rastro de destruição, desta vez, com dimensões até então sem precedentes: calcula-se que aproximadamente um terço da população mundial de 1940 tenha perecido durante os conflitos.

Representada pela primeira vez em 1959, em Dusseldorf, *Rhinocéros*, de Eugène Ionesco (1959), é lançada quatorze anos após o fim da Segunda Grande Guerra. Momento extremamente rico em reflexões e atitudes na tentativa simultânea de desnazificação e reconstrução

européia, mas, também, de ascensão e consolidação de outros totalitarismos e autoritarismos pelo mundo: União Soviética, Coreia do Norte, China, Europa do Leste, Cuba, entre outros. De tomada de poder da China por Mao Tsé-Tung; de Guerra Fria entre Estados-Unidos e União Soviética; de descolonização afro-asiática; de desenvolvimento do programa nuclear francês; de aceleração da industrialização e consequente aumento da destruição do meio ambiente global e, curiosamente, meses após a aparente erradicação da pandemia global da Gripe Asiática ligada ao vírus A (H2N2).

De acordo com Martin Esslin (1968, p. 163), “*Rhinocéros* representa o sentimento de Ionesco antes de deixar a Romênia em 1938, quando [um] número cada vez maior de seus conhecidos aderiu ao movimento fascista da Guarda de Ferro.” Ionesco (1960 *apud* ESSLIN, 1968, p. 163) associa o *poder de contágio* do que ele denomina *correntes de opinião* ao de uma *epidemia de verdade*:

Não sei se já notaram, mas quando as pessoas não compartilham mais nossas opiniões, quando não conseguimos mais nos fazer compreender por elas, temos a impressão de estarmos vendo monstros – rinocerontes, por exemplo. Ficam com essa mesma mistura de candura e ferocidade, e se tornam capazes de nos matar com a consciência tranquila.

A peça se inicia numa manhã de domingo, na praça de uma cidadezinha do interior. Dois amigos conversam no café quando se ouvem ruídos insólitos: galopes e bramidos de rinocerontes:

Bérenger: Nós comemoramos o aniversário de Augusto, nosso amigo Augusto.

Jean: Nosso amigo Augusto? Não me convidaram, para o aniversário de nosso amigo Augusto...

Nesse momento, ouve-se o ruído muito distante, mas que vem se aproximando depressa, da respiração de um animal selvagem e de sua carreira precipitada, bem como de um longo bramido. (IONESCO, 1959, p.11)

A conversa mudará de rumo, girando menos em torno da inverossimilhança da situação do que sobre a procedência dos citados paquidermes em relação à quantidade de apêndices ósseos por eles ostentados na linha do nariz. Afinal, é o africano ou o asiático que tem dois chifres?

Jean: - [...] não era o mesmo rinoceronte... Aquele, agora há pouco, tinha dois chifres no nariz. Era um rinoceronte asiático; este só tinha um, era um rinoceronte africano. (IONESCO, 1959, p.46)

[...]

Bérenger, *a Jean*: - E você é tão somente um pretencioso! (*Elevando o tom de voz:*) Um pedante...

O Patrão, *a Jean e Bérenger*: - Senhores! Senhores!

Bérenger, *a Jean, continuando*: - Um pedante, que não tem certeza de seus conhecimentos, porque, em primeiro lugar, é o rinoceronte asiático que tem um chifre no nariz, o rinoceronte africano, ele sim, tem dois... (IONESCO, 1959, p.48)

No decorrer da peça, o número de rinocerontes vai aumentando e chega-se à conclusão de que são as pessoas da cidade que, expostas ao contágio da *rinocerontite*, se transformam, uma a uma, em rinocerontes: “Bérenger, *saltitando*: __ Tem mais! Tem mais! Ah! Não se pode fazer nada, eu não posso me acostumar com isso. Talvez eu esteja errado. [...]” (IONESCO, 1959, p. 122). Mesmo seu amigo Jean: “Bérenger, *empurrando a porta*: _ Ele é um rinoceronte, ele é um rinoceronte! [...] Eu nunca teria pensado isso dele! [...]” (IONESCO, 1959, p.108)

E até Daysi, a colega de trabalho por quem Bérenger era apaixonado. Ao final da peça, quando o chefe e todos aqueles com quem trabalhavam já se haviam transformado em rinocerontes, Daysi, que viera visitar Bérenger e parecia firme no seu propósito de resistir ao contágio, decide seguir a manada:

Bérenger: - Eles são desprezíveis!

Daysi: - Eu não quero que falem mal deles. Me dá pena.

Bérenger: - Desculpe. Não vamos brigar por causa deles.

Daysi: - São deuses.

[...]

Bérenger, *continuando a se olhar no espelho* [...] Daysi! (*Ele se vira.*) Daysi! Daysi! Onde está você, Daysi? Você não vai fazer isso comigo! [...] (IONESCO, 1959, p.158-159)

De acordo com Ionesco (*apud* FROIS, 1992, p.24), “os rinocerontes são, de fato, animais brutos, monstros estúpidos. É por tolice, por preguiça ou covardia que os homens se transformam em animais.” O

próprio Ionesco (*apud* ESSLIN, 1968, p. 163) declara: “[...] E a história demonstrou que no último quarto de século as pessoas assim transformadas não só parecem rinocerontes, mas realmente transformaram-se em rinocerontes”.

Sem dúvida, a peça tem por objetivo denunciar “o espírito pequeno-burguês daqueles que repetem slogans e seguem de maneira desengonçada a moda ou as últimas ideias” (FROIS, 1992, p. 25).

Algumas passagens do texto (IONESCO, 1959, p. 121) nos levam a concluir que a peça tece uma crítica direta ao nazismo, por exemplo, o momento em que Dudard tenta acalmar o colega de escritório ainda em choque por ter presenciado a transformação de Jean em rinoceronte. Aconselhando Bérenger a “evitar ficar no caminho deles” e ponderando que os rinocerontes “não eram assim tão numerosos”, acrescentou: “Eles não atacam. Se a gente não mexer com eles, eles ignoram a gente. No fundo, eles não são maus”. (IONESCO, 1959, p. 120-121).

Segundo Frois (1992, p. 25), a última frase lembra, inclusive, de maneira bastante evidente, “Eles são honestos”, que os parisienses “espantados por não terem sido fuzilados e que não haviam compreendido, ainda, o jogo da colaboração” pronunciavam com frequência, no início do período da ocupação.

No entanto, se o ponto de partida da peça é, de acordo com o próprio Ionesco, efetivamente, o nazismo, pode-se deduzir que seu espectro crítico é bem mais amplo, dirigindo-se contra todo tipo de regime autoritário e totalitário.

Rhinocéros é, sem dúvida, uma peça antinazista, mas ela é também, sobretudo, uma peça contra as histerias coletivas e as epidemias que se escodem sob o pretexto da razão e das ideias, mas que são, no entanto, graves doenças coletivas cujas ideologias constituem tão somente álibis [...]. (IONESCO, 1960, p. 274)

Na peça, apenas um homem – Bérenger – resistirá ao contágio. Ao longo da trama, vários são os momentos em que ele afirma que resistirá até o fim e, de fato, é o que se verifica no desfecho:

Bérenger: _ [...] Bem, dane-se! Eu me defenderei contra todo mundo! Minha carabina, minha carabina! (*Ele se volta para a parede do fundo onde estão penduradas as cabeças de rinocerontes, gritando:*) Contra todo mundo, eu me defenderei! Eu sou o último homem, eu serei homem até o fim! Eu não capitularei! (IONESCO, 1959, p.162)

No entanto, se considerarmos toda a última cena da peça, observaremos que ela joga com a ambiguidade de sentidos. Ao constatar que está completamente só no mundo, que é *o último homem da Terra*, Bérenger, apesar de declarar “Eu continuo sendo o que sou. Eu sou um ser humano. Um ser humano.” (UNESCO, 1959, p. 160), começa a se questionar sobre o fato de não ter seguido os outros, a se sentir feio, a ter vergonha por não ter chifres, pela pele branca e mole de seu corpo, por não conseguir mugir - e exclama: “Agora, é tarde demais! Que desgraça, sou um monstro, eu sou um monstro. Desgraçado! Nunca me transformarei num rinoceronte, nunca, nunca! Eu não posso mais mudar. Bem que eu queria, eu queria tanto, mas não posso. [...]” (UNESCO, 1959, p. 162).

A aparente contradição do personagem se explicaria pela inversão de papéis proposta pela trama: se ser rinoceronte passa a ser a norma, o ser humano é o que destoa da norma, é o *anormal*.

Para Esslin (1968, p.164), a resistência de Bérenger não pode, então, ser considerada heróica:

O que a peça transmite é o absurdo do desafio tanto quanto o absurdo do conformismo, a tragédia do individualista que não consegue unir-se à alegre massa das pessoas menos sensíveis, a sensação de repúdio do artista, que é o tema de escritores como Kafka e Thomas Mann.

Se refizermos nosso caminho em direção a Itaguaí e Saint-Maurice, verificaremos que os três textos, em que pesem as distâncias de espaço e tempo, permitem um entrecruzamento de leituras que muito nos ajudam a entender o momento que atravessa o mundo, como um todo, e, de maneira específica, nosso país, em meio a essa pandemia de coronavírus – COVID 19.

Nos três casos, a massificação de ideias travestidas de ideais encobre os verdadeiros motores que levam a população a seguir cegamente líderes de ocasião, que se aproveitam da oratória e dos meios de comunicação de que dispõem, cada um, segundo as possibilidades oferecidas pela tecnologia ou costumes do momento, para difundir e impor princípios de fachada que propiciarão a seus mentores a celebridade, a fortuna e, sobretudo, o poder.

A *rinocerontite* que contaminou todos os habitantes da pacata cidadezinha em que moravam Bérenger, Jean e seus colegas de trabalho, parece análoga ao mal que acometeu toda Saint-Maurice e

vizinhança. E seria, em princípio, aparentada às diferentes evidências da insânia que levou, em lotes alternados, todos os habitantes de Itaguaí a serem internados na Casa Verde.

Uma leitura superficial dos três textos em questão poderia fazer supor, por analogia, que a pandemia que ora grassa e leva ao tûmulo milhões de pessoas em torno do planeta, poderia, de fato, derivar de alguma das diversas vertentes de opinião que assolam as redes sociais: quem sabe se, de fato, um vírus criado em laboratório (chinês) teria escapado ao controle dos cientistas e se espalhado pelos continentes?

O que parece se verificar, no entanto, de maneira cada vez mais evidente, são traços da *rinocerontite* às avessas, um caso inequívoco de *negacionismo*, como definido no dicionário da Academia Brasileira de Letras³: “Atitude tendenciosa que consiste na recusa de aceitar a existência, a validade ou a verdade de algo como eventos históricos ou fatos científicos, apesar das evidências ou argumentos que o comprovam”.

Percebe-se, portanto, o poder que a palavra de alguns atores políticos, no âmbito nacional e internacional, e replicada – sobretudo pelas redes sociais e dentro de bancadas políticas, congregações e igrejas, além de instituições como escolas e agremiações a elas ligadas – pode alcançar, determinando, junto à população, a utilização ou a não utilização de medicamentos, vacinas e métodos alternativos, independentemente da comprovação científica quanto a sua eficácia ou ineficácia.

Como exemplo, podemos citar a ideia bastante difundida quanto ao perigo em que consistiria a vacinação contra a COVID-19, uma vez que um *chip* em forma líquida, com uma codificação permitindo controlar os vacinados, seria inoculado junto ao imunizante, através da agulha. Ou, ainda, de forma mais específica, disposições e mesmo determinações expressas por parte do governo de vários países no sentido de *evitar o alastramento da pandemia*: a ingestão de vodca e fazer sauna, recomendadas por Aleksandr Lukashenko, na Bielorrússia; a exposição ao sol e a injeção de desinfetante, aconselhadas por Donald Trump, nos Estados Unidos; a ingestão de hidroxicloroquina, sugerida na Índia; a ingestão da cloroquina, estimulada na Venezuela, Cuba, China e no Brasil; o uso de talismãs e santinhos, preconizado no México.

3. Documento disponível no link: <<https://www.academia.org.br/nossa-lingua/nova-palavra/negacionismo>>. Acesso em 4 out. 2021.

Partindo de todas essas observações e retomando o paralelo estabelecido entre as três obras por nós estudadas, podemos delinear, se não uma conclusão, uma máxima: mais do que nunca, nas grandes cidades, ou nas cidadezinhas do interior de qualquer país, em qualquer ponto do globo terrestre: *É imperativo prestar atenção às manadas de rinocerontes que se avolumam e pisoteiam tudo o que está a sua frente.*

Referências

- ASSIS, M. *O alienista*. São Paulo: Ática, 1988.
- ESSLIN, M. *O teatro do absurdo*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.
- FROIS, É. *Rhinocéros*. Collection Profil Littérature. Paris : Hatier, 1992.
- IONESCO, E. *Rhinocéros*. [Paris]: Gallimard, 1959.
- IONESCO, E. *Notes et contre-notes*. [Paris]: Gallimard, 1960.
- MOISÉS, M. *Machado de Assis: ficção e utopia*. São Paulo: Cultrix, 2001.
- ROMAINS, J. *Knock ou le triomphe de la médecine*. [Paris]: Gallimard, 1924.
- SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas cidades, 2000, p. 25.
- SURER, P. *Cinquante ans de théâtre*. Paris: Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1969.

***Anexo: Quadro comparativo entre
"O alienista" e *Knock ou le triomphe de la médecine***

Título	<i>O alienista</i>	<i>Knock ou le triomphe de la médecine</i>
Autor	Machado de Assis	Jules Romains
Data de publicação	1881 – 1882	1923
Local	Rio de Janeiro – Brasil	Hyères – França
Gênero	<i>Conto</i>	<i>Comédia</i>
Local da ação	Vilarejo de Itaguaí	Vilarejo de Saint-Maurice
Época	Final do século XVIII	Início do século XX
Personagem Principal	Simão Bacamarte	Knock
Profissão	médico / alienista	médico / hipnotizador
Objetivos delimitar alcançar	saúde mental X razão fama / fortuna / poder	saúde física X doença fama / fortuna / poder
Meios	método pessoal: científico	método pessoal: científico
Procedimentos	observação diagnóstico dos clientes internação da população autodiagnóstico	observação diagnóstico dos clientes internação da população autodiagnóstico
Conhecimentos	Averróis (medicina / filosofia árabe) Universidade de Pádua Universidade de Coimbra	Claude Bernard (medicina experimental) anúncios de medicamentos bulas de medicamentos
Difusão	prática da ideia / matraca	prática da ideia / pregoeiro
Local de trabalho	Casa Verde // Hospício	Hôtel de la Clef // Hospital
Reação da população	recusa / medo / aceitação	recusa / medo / aceitação

Colaboradores: Principal adepto Outros	Farmacêutico Esposa – Dona Evarista Vigário – Lopes	Farmacêutico – M. Mousquet Professor primário – M. Bernard Proprietária do hotel – Mme Rémy
Opositores Principal Outros	Barbeiro – Porfírio Médico sem clientela Vereadores: Sebastião Freitas Galvão	Médico predecessor – M. Parpalaid Mme Parpalaid
Desfecho	morte do Dr. Bacamarte	diagnóstico do Dr. Parpalaid
Tema Principal	Ciência – Psiquiatria	Ciência – Medicina
Subtemas	Poder Nacionalismo	Poder Nacionalismo
Análises subjacentes	Crítica: cientificismo / naturalismo despotismo Reflexão: fazer literário	Crítica: cientificismo / naturalismo totalitarismos Reflexão: fazer literário

Tons de *As Aves da Noite*, de Hilda Hilst e o *Mineirinho*, de Clarice Lispector: Elaborando Experiências-Limite

Malane Apolonio da Silva (UFMS)¹

As forças voltam

(DURAS, 2010)

Hilda Hilst e Clarice Lispector são comparadas em suas obras neste artigo para falar de experiências-limite. Ambas vozes brasileiras e com produções concomitantes, Hilst, de Juá, São Paulo, e Lispector nasce na Ucrânia, mas é naturalizada brasileira. De modo peculiar, estão em diálogo com uma escrita que tensiona a própria condição da linguagem, dando ao uso desta o domínio da fuga, ao percorrer, na criação, fora dos espaços aprisionados da língua. Hilst escreve em *As Aves da Noite* (1968) para exorcizá-las e Lispector em *Mineirinho* (1969) aciona a participação. As duas ações marcam o fazer parte do extrapolar a limitação da escrita, que se dá nessa experiência, em diálogo ao pânico, usando termo de Hilst, ou perigosa, na voz de Lispector.

Para discutir essa condição em ambas autoras, Walter Benjamin em *Experiência e Pobreza* (2006) e Georges Didi – Huberman em *A Sobrevivência dos Vagalumes* (2014) serão a interlocução teórica para experiências-limite. A escolha das obras, se entrelaçam na conversa, com a cozinheira em “*Mineirinho*”² e com a “MULHER”³ servicial

1. Doutoranda da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul – UFMS e professora substituta da Universidade do Estado da Bahia campus Irecê XVI – UNEB. Pesquisadora em estudos literários contemporâneos no Grupo de Pesquisa Aláfia.
2. Fragmento da notícia que impulsiona a criação do texto de Clarice Lispector: “Já às primeiras horas da madrugada de hoje, os policiais deslocaram-se para o Morro de Mangueira, onde o marginal possui muitos amigos. Sua prisão poderá ocorrer ainda hoje. Os policiais estão informados de que as residências (barracos) onde ‘*Mineirinho*’ poderia fugir ao cerco policial.” *Diário Carioca*, 29 e 30 de abril de 1962. “Com uma oração de Santo Antônio no bolso e um recorte sobre seu último tiroteio com a Polícia, o assaltante José Miranda Rosa, “*Mineirinho*”, foi encontrado morto no Sítio da Serra, na Estrada Grajaú-Jacarepaguá, com três tiros nas costas, cinco no pescoço, dois no peito, um no braço esquerdo, outro na axila esquerda e o último na perna esquerda, que estava fraturada, dado à queima-roupa, como prova a calça chamuscada. (WEGUELIN, 1962)
3. Escrito do *mesmo* modo que a obra.

da SS em *As Aves da Noite*. Ambas personagens cuidam do outro e, de certo modo, intrigam as elaborações dessa análise que vivencia o ato de observar a morte em sua intensa violência e ser co-partícipe desta.

O quão desarmônico parece ser pensar em elaborações de vida em espaços de extrema dor. Ainda assim, em meio ao estranhamento, precisamos estar próximos, ligar o sinal de alerta. Temos ainda que lembrar nesse rito inicial, o que diz Hilda Hilst sobre experiências-limite para que seja possível compreender como foram elaboradas as reflexões pensadas para a personagem MULHER (intitulada desse modo na descrição da peça) e, por conseguinte potencial nesse estudo:

Tenho medo, tenho pânico das situações - limite. Acho que escrevo sobre elas para exorcizar. A paixão, a morte, o perguntar-se. Tenho muito medo de mim também, por isso escrevo. Escrever é ir em direção a muitas vidas e muitas mortes. (HILST, 2013. p.151)⁴

As feridas não são esquecidas, que alguém as conte, ainda que não sendo a mesma dor. É preciso que seja narrado, escrito, contado, assim como um levante, mesmo que em dor, problematizado e por vezes esse que escreve precisa dizer para ficar vivo.

A necessidade de comunicar-se com o outro, ou ainda, estar mais próxima do público leitor, impulsionou Hilda Hilst a criar suas peças teatrais, possibilitando o não esquecimento para experiências-limite que, espalharam-se no contexto histórico ditatorial do Brasil e, em nível global, a exemplo de Auschwitz, espaços em que narrar tornou-se uma aporia, todavia, rememorada através de uma das suas peças de teatro que move esse estudo, intitulada *As Aves da Noite* (1968).

Hilst intensificou-se na dramaturgia, com oito peças teatrais publicadas entre 1967 a 1969. Ao falarmos desse período, torna-se imprescindível a tarefa de refletir sobre a escrita pós 64, e percebemos, ainda que não por acaso, Hilda, em meio ao que seria um fim de Ditadura Militar, escreve nosso texto em análise, que, de certo modo, nos abraça na contemporaneidade, para dizer que a vida surge, continua, de pontos não específicos, ao acreditarmos que, como bem pensou Didi Huberman em *Sobrevivência dos Vagalumes*, enxergar o pequeno talvez seja um caminho para que a vida resista.

4. MAFRA, Inês. Hilda Hilst: um coração em segredo. In: DINIZ, Cristiano (Org.). *Fico besta quando me entendem*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2013. p. 151.

De modo outro, Clarice Lispector escreve *Mineirinho* (1969) em crônica e em conto, o incômodo, o indigesto, em dois modos de criação. Conhecida por sua produção hermética em contos, romances e crônicas, menos em peças, que não produziu. Interessa-nos, nesta análise, a crônica. É válido salientar como Lispector elabora uma linguagem que implode a necessidade de perceber a si, reclamando a própria condição humana e como nos sentimos ao perceber que a vida é tirada de um modo também violento e ainda assim nada pode ser feito. Assim a narradora cita:

No entanto a primeira lei, a que protege corpo e vida insubstituíveis, é a de que não matarás. Ela é a minha maior garantia: assim não me matam, porque eu não quero morrer, e assim não me deixam matar, porque ter matado será a escuridão para mim. (2002, p. 251).

Uma crônica que narra especificamente o incômodo com a morte de um criminoso, do modo mais violento possível. Há, nessa narração, o desespero, a vontade de salvar, e ainda o que fazer com a sensação de incômodo, a vontade de agir e salvar um homem fora da lei como *Mineirinho*? Salvar, deixar a vida seguir, grita no corpo da cozinheira que será questionada quanto a sua opinião pela narradora, ela não saberá explicar ao certo, misturada há coragem: salvar aquele homem era mais forte que tudo.

A justiça dada ao corpo criminoso permite retirar a vida e dá a quem fica o desconsolo de uma: [...] justiça que vela meu sono, eu a repudio, humilhada por precisar dela. Enquanto isso durmo e falsamente me salvo. Nós, os sonsos essenciais. (LISPECTOR, 2002, 251) O *Mineirinho* tem no corpo a marca da vida precária, e fazer morrer em seu corpo a cada tiro dado, aciona no humano desse ato, a certeza da justiça, mas há na cozinheira, na narradora e em você leitor, aquilo que nos diz da vida contínua e insubstituível. O direito à vida parece não fazer parte das leis citadas pela autora, mas se sabe que matar é totalmente fora da primeira lei, então a narradora conta: Tudo o que nele foi violência é em nós furtivo, e um evita o olhar do outro para não corrermos o risco de nos entendermos (LISPECTOR, 2002).

Essa lei, também não abraça a Mulher judia na cela da fome em *Hilda Hilst*, a ela se tem o dever de juntar corpos, e, logo após, unir-se a eles.

Uma primeira lei, para ambas: os textos aqui analisados operam sobre a imensa vontade de vida em cada ação dos personagens.

Literatura e barbárie

Ao falar sobre as produções de Hilst e Lispector, no tangente à presença de barbárie, podemos salientar os pressupostos de Silviano Santiago, que discute a violência da seguinte maneira:

A violência pode ser visível nas ruas, com a militarização progressiva do Estado, com o grupo dirigente outorgando a si o direito de reprimir o cidadão em nome da segurança nacional; pode ser visível de forma quase invisível na carteira de identidade e nos crachás que se requisitavam para se entrar num edifício ou num escritório; e pôde ser visível de forma invisível na ficha a ser preenchida pelos moradores de um edifício para, caso necessário, posterior controle policial (SANTIAGO, 2002, p. 18).

Santiago possibilita um retorno a um cenário de dominação e, por vezes, de impotência da sociedade. Mas, não de um desconhecimento da proposta política, por parte da literatura atuante e intitulada pelo crítico como pós 64. Sabe-se, todavia, que existia uma luta de palavras, com respostas emitidas, em sua maioria, através da violência ou abrupta repreensão à voz do povo e, de maneira geral, ofensiva a todo e qualquer instante, propenso a autonomia da sociedade e, em contrapartida, da arte.

Como vimos, a década de 70 problematizou uma enorme censura às várias formas de expressão da arte, para tanto, Santiago enfatiza:

A violência pôde passar praticamente invisível como um todo se se atenta para os meios de comunicação de massa, em especial a televisão, direcionados pelo Estado para o controle subliminar da sociedade. Tanto a violência visível quanto a invisibilidade restringiram ao mínimo o universo de pensamento e o campo de ação do cidadão inconformado (e, entre eles, o do artista) (SANTIAGO, 2002, p. 19).

Um consenso de invisibilidade sugere um apoio por parte dos meios de comunicação, em detrimento de uma camuflagem que esconde a inconformidade de uma grande parte da população que esteve à mercê das propostas compartilhadas, em sua maioria, na televisão, escondendo a real intenção ditatorial.

Contudo, por que Hilda Hilst escolhe o Holocausto e não expressamente a Ditadura Militar como contexto? Clarice Lispector cria,, em 1969 no dia do trabalhador, uma crônica a partir de uma notícia.

Berta Waldman nos propõe uma primeira reflexão e Yudit Rosembaum dá continuidade com o texto de Lispector:

Seu interesse é amplo e, por isso mesmo, vago: denunciar o sofrimento e a aniquilação perpetrada por uns outros. Daí a ausência de dados referenciais. A escolha do campo de concentração e do Holocausto tem a ver com a inserção do Padre Maximilian e também com o desejo de construir uma alegoria através do mais terrível dos episódios de barbárie do século XX e fazer que esse episódio aluda a todos os demais, incluindo aí a ditadura militar brasileira, que remete ao momento presente em que a peça foi escrita. (WALDMAN, 2000, p. 27).

Em entrevista ao jornalista Julio Lerner, no ano de sua morte, 1977, Lispector comenta o texto sobre Mineirinho, um dos que mais gostava. E acrescenta seu repúdio ao excesso de violência policial que envolveu o caso: “Uma bala bastava. O resto era vontade de matar”.¹ Talvez se possa dizer que é esse *resto* que move sua escrita, isso que excede a ordem da necessidade estrita e transborda os diques que nos contêm. Por que Clarice escreve sobre esse caso, ela que justamente se ressentia de “não saber expressar-se de um modo ‘literário’ sobre o ‘problema social’”? (cf. Borelli, 1981, p.53).² Talvez para escoar também nela esse resto, essa sobra, resíduo informe de uma experiência amarga, criando, assim, um leito para um rio turbulento e obscuro, repleto do que desconhecemos. (ROSEMBAUM, 2010, p. 171).

Um “vago” como estratégia que lhe desse respaldo para que a peça não sofresse censura, e ainda assim, esteve por muito tempo engavetada. Em meio à ditadura militar no Brasil, mais especificamente em 1968, Hilda dedica-se a “exorcizar” suas sensações, diante das experiências-limite em voga. Entretanto, nessa experimentação, iniciada no espaço de Auschwitz, ao qual sabemos ter sido mais um regime totalitário sob o comando de Adolf Hitler, possibilita associar ambos regimes: Ditadura e Holocausto, como grandes demarcadores de barbáries e, ainda assim, resistência dos corpos que são postos como margem.

De modo contínuo, Lispector cria, a partir do uso do termo *resto* a possibilidade de se perceber parte integrante de uma dor, que não esteve em seu corpo físico, mas atravessa o corpo da escrita, trazendo, à linguagem, a necessidade de falar daquele que está morrendo a cada tiro, esticando a vida do Mineirinho, este morre lentamente, acompanhado pelo desejo do outro que não cessa.

Mulheres

Uma MULHER que arruma os corpos assassinados pela SS faz parte do grupo de pessoas escolhidas para o porão da fome em *As Aves da Noite*, mas é preciso, antes, dizer em quais condições ela entrou. Diremos ainda da cozinheira do texto *Mineirinho*, de Clarice Lispector, falaremos de uma mulher que não sabia como dizer o que sentia em meio a uma notícia de extrema dor.

Nos apegaremos a pequenos instantes de contextualização que fazem de *As Aves da Noite* e *Mineirinho* um encontro de possíveis para entender como o viver torna-se por vezes uma luta violenta contra o desejo de morte a toda uma vida.

Para falar de vida e como é possível aqui compreendê-la, diremos nessa zona de aproximação com a morte, como um encontro entre o que se vê e o que vai surgindo com o tempo, vida e morte em constante diálogo, mas não, por isso, pensá-las estaria atrelada ao que perdemos, mas pensarmos como perdemos?

Hilda Hilst articula em sua peça o que acreditamos fluir em uma experiência, e aqui temos uma necessidade de vida, atravessada por mortes, mas ainda assim vida. Para tanto, salientamos o contexto, enquanto acontecimento real e estrategicamente, dor que movem a peça:

AUSCHWITZ, 1941

Do campo de concentração fugiu um prisioneiro. Em represália os SS, por sorteio, condenaram alguns homens a morrer no *Porão da Fome*. Figurava entre os sorteados o prisioneiro nº 5659, que começou a chorar. O padre católico franciscano, Maximilian Kolbe, prisioneiro de nº 16670, se ofereceu para ocupar o lugar do nº 5659. Foi aceito. Os prisioneiros foram jogados numa cela de concreto onde ficaram até a morte. O que se passou no chamado *Porão da Fome* ninguém jamais soube. A cela é hoje um monumento. Em 24 de maio de 1948, teve início, em Roma, o processo de beatificação do Padre Maximilian Kolbe (HILST, 2000, p. 9).

Dos fatos reais (biográficos) dessa barbárie, sabe-se que, do campo de concentração em Auschwitz, um dos prisioneiros havia fugido, e, como castigo, era costume sortear qualquer um dos prisioneiros para definir na cela da fome. Dessa forma, foram sorteados cinco homens, para serem enviados para a morte, todavia um desses se desesperou ao pensar na família. Nesse instante, o Padre Maximilian,

ao acreditar na sua inviabilidade física para os trabalhos no campo, decide trocar de lugar com o prisioneiro que chorava.

O desejo foi aceito pela SS, e o Padre Maximilian de nº 16.670 toma o lugar do prisioneiro nº 5.659. Visto como um ato de coragem e piedade, mas, que também sabe o padre, que mais cedo ou mais tarde, diante das possíveis torturas que já estava exposto, a morte chegaria de qualquer modo.

Interessa-nos ainda ampliar o olhar para pequenas reverberações que vão aproximando o encontro com uma mulher:

Com *As aves da noite*, pretendi ouvir o que foi dito na cela da fome em Auschwitz. Foi muito difícil. Se os meus personagens parecerem demasiadamente poéticos é porque acredito que só em situações extremas é que a poesia pode eclodir VIVA, EM VERDADE. Só em situações extremas é que interrogamos esse grande obscuro que é Deus, com voracidade, desespero e poesia (HILST, 2000, p. 8).

Nessa experimentação poética, segundo Hilst, segue a peça e, de maneira a externar esse possível encontro de dor, a compreensão dos instantes poéticos nos personagens, em total desejo de resistir, viver, apesar da sentença de morte que foram submetidos.

Clarice Lispector e Hilda Hilst criam personagens que vão fazer parte de uma dor infindável e, somente a partir da literatura, torna-se possível senti-la e atravessar o instante do inexprimível desejo de viver do Mineirinho e da Mulher, ambos sentidos na voz de mulheres que cuidam, na voz de mulher socialmente negadas, estereotipadas. Elas sentem a dor de morrer, da vida retirada. Em uma outra de Clarice Lispector⁵, a personagem Macabéa diz: Viver é tão bom, não é? (1999, p.55) Lispector aproxima a vida que fica, essa do leitor e ainda dos personagens vivos da narração a uma intensa efusão do corpo morrendo, morrendo, tal qual se repete nesse artigo, apoia o Mineirinho está em uma cronológica e violenta morte repetida, em cada tiro, há uma morte para o mesmo corpo. Há, ainda, o humano que mata, e este só sente a vontade de fazer morrer, mas ele esquece o processo desumano que abraça o matar. Especula-se de um modo denso: era um humano?

Para elaborarmos o instante dos acontecimentos nas produções de Lispector e Hilst, temos, no decorrer das ações, perfis sociais em

5. *A Hora da Estrela* (1999).

ambas autoras. Em Hilst, compartilham o espaço circular na cela da fome.

Sobre o cenário, Hilst, salienta:

Cilindro de altura variável, dependendo da altura do teatro. Altura do interior da cela, dentro do cilindro: 1,90 mts. Na cela, porta de ferro baixa, com pequeno visor. Janela à volta do cilindro recoberta de material transparente (arame, acrílico etc.) Cadeiras individuais à volta do cilindro, isoladas uma das outras por divisões.

Nota

Idealizei o cenário de *As Aves da noite* de forma a conseguir do espectador uma participação completa com o que se passa no interior da cela. Quis também que o espectador sentisse total isolamento, daí as cadeiras estarem separadas por divisões (HILST, 2000, p. 7).

A forma cilíndrica imaginada por Hilst irá ser de tamanha importância no desenrolar da peça. Assim sendo, a organização circular estará entrelaçada de forma simbólica ao que compete à nossa investigação. Haja vista o diálogo das personagens, o espaço, e mesmo o ato insano de condenação à morte lenta, estarem sendo projetados em modo circular. Ou melhor, de forma a sugerir um ato interminável, uma repetição, um ciclo, um ritual de encarceramento e certamente passível de repetição.

Para tanto, ao percorremos a escrita de *Lispector* ainda numa conversa sobre o uso do instante para um ato bárbaro, falar de treze tiros parece muito mais difícil do que falar do que fez esse que levou treze tiros. O contato com as nossas emoções está na previsibilidade, no respaldo social e aceito. Ao início, a pergunta da narradora a cozinheira:

E por que é que mais me adianta contar os treze tiros que mataram Mineirinho do que os seus crimes. Perguntei a minha cozinheira o que pensava sobre o assunto. Vi no seu rosto a pequena convulsão de um conflito, o mal-estar de não entender o que se sente, o de precisar trair sensações contraditórias por não saber como harmonizá-las. Fatos irredutíveis, mas revolta irredutível também, a violenta compaixão da revolta. Sentir-se dividido na própria perplexidade diante de não poder esquecer que Mineirinho era perigoso e já matara demais; e no entanto, nós o queríamos vivo. (LISPECTOR, 2002, p. 253).

A impossibilidade de trair o que se espera, a incerteza de dizer que sente muito, os modos para elaborar morte aos corpos que são tidos como moralmente inaceitáveis ao social. A vida parece perder o sentido para muitos, e o que se apresenta aparenta ser o melhor modo de reagir ao que assusta e transita no espaço da grande dor.

Uma mulher e uma história que muito mais assusta que acalma, que conta de vários tiros ao invés de um, 13 tiros para alguém que só precisava estar morto aos olhos de quem o matou. Perguntaríamos então, porque 13 tiros? Diríamos sugestivamente o que carrega a bala um, dois e três, mas que isso já não sabemos. A bala um estará no caminho da alegria malvada de fazer morrer, a bala dois carrega o desejo de ver morrer. E talvez as outras balas acompanhem a alegria de ver o outro infinitamente morto.

A cozinheira fica acomodada a grande dor, sabe-se lá o que fazia Mineirinho, pensava a cozinheira, e isso era o suficiente para 13 tiros então. Pensando na morte em si, a crueldade que obriga aquele que vive a desaparecer e nós sempre saberemos que a morte do outro é sempre um definhar de dores que não se acabam, não cessam e que nunca estão na zona do conforto. O ato de matar, no texto de Clarice Lispector, alinha-se à violenta necessidade de fazer morrer, ao não fazer mais parte, ao estar distante do que é humano.

Respirar é uma palavra que mexe com o gosto de vida, o corpo pedindo vida, desejando a vida, independente do seu caráter, da sua sorte, o corpo está sempre pedindo para ficar.

Já em Hilda Hilst, a produção do teatro, está em Maximilian, e mais quatro personagens: um poeta, um estudante de Biologia, um joalheiro, o carcereiro e, logo depois a MULHER é incluída. Percebe-se, nesse encontro de personagens, que apenas o Padre Maximilian dispõe de nome, mas para todo os outros personagens restam titulações sócias que sinalizam o que ainda os aproximam do humano, profissões, materialidades, experiências de vida, compartilhadas como movimentos, sensações antes que a fome fale mais alto e que os instintos de sobrevivência atravessem o ser humano, pois quando se está com fome, só se deseja comer.

Falamos antes da cozinheira, em Clarice Lispector, e agora vamos para o espaço da grande fome, em Hilda Hilst. É chegado o momento em que uma convidada fará parte dos já prisioneiros que esperam vagarosamente pela morte. É certo que, não com pouca dor, falaremos dela:

ss (Olhando pela pequena abertura) Então já começou a fedentina?

(Para o ajudante) Hans, já estão cagando no chiqueiro. Porcalhada, ainda bem que quem vai limpar tudo isso são porcos iguais a eles. (Pausa. Delicado) Então, não querem uma mulherzinha para rastejar em cima de vocês? (Discreta risada de Hans) Nós ainda vamos arranjar, uma bela judia, uma cadela... E o padre de batina?

Como vai? De batina, Hans, na merda (Ri) de batina. (Ri) (HILST, 2000. p. 22).

Sim, é sobre os restos que desejam que a mulher rasteje, e rastejar como uma forma de humilhar, aproximá-la do animalesco, acreditar em dar-lhe adjetivos de animais. Não que o animal seja para quem devemos incluir o olhar de descaso, mas é nesse espaço do machismo, esse espaço do opressor, com o que acreditamos ser uma veia autoritária como bem nos conta Lilia M. Schwarcz ⁶ ao salientar o domínio colonial mantido no Brasil, enfatizado de modo particular, esquecendo sempre o passado. Nessa nossa análise, lembrar, não esquecer, usando aqui termos da Schwarcz, aciona modos de repensar, de questionar e de não apagar uma barbárie da qual fizemos parte, na condição de dominados.

Continuamos nossa análise junto ao texto de Hilst, no momento em que a mulher judia, foi convocada a entrar:

Vozes, risos, ruído de chaves.

Carcereiro

As chaves.

A porta é aberta com suavidade. Demoram um pouco para entrar. Ouve-se o SS dizendo: “Você já vai ver, entra, você vai gostar”. Uma voz de mulher: “Mas para quê?”. Voz dos SS empurrando a Mulher para dentro da cela: “Entra!”. Entram, também, o ajudante e o SS.

Mulher (Timidamente) Boa noite.

ss (Gritando) Porcos! diga (acentua) porcos.

Mulher Boa noite (safanão pesado) porcos.

ss (Delicado, para os prisioneiros) Já é noite, sabiam? E a noite é feita prá que mesmo? (Risadas discretas de Hans) para o quê? (Muda o tom de voz para a Mulher) Vai. Primeiro o que está cagado.

6. Sobre o Autoritarismo Brasileiro, 2019.

(Empurra a Mulher mas simultaneamente puxa) Não, não, primeiro o nosso amigo de batina. (Ri) De batina, Hans! O que escolheu a merda, a morte e agora (delicadamente) o amor. (Aproxima-se de Maximilian que o olha fixamente. Ameaçando, lentamente) Abaixa os olhos, abaixa os olhos... (Delicado) Então uma cadela judia para passar a noite não é nada mau, hein? será que Deus não vai gostar? (Risadas discretas de Hans) Vai, sim... nós acreditamos em Deus também... O nosso Deus é o Deus dos justos... (Para a Mulher) Vamos, pelo menos dá um beijinho nele prá gente ver. (A Mulher hesita. O SS empurra violentamente a mulher na direção de Maximilian) Beija esse de batina, vamos! (A Mulher beija Maximilian, que lhe sorri) Ele está gostando, Hans! (Morre de rir) Ele está gostando! Quer ver que os porcos são até capazes de foder! (Ainda rindo dirige-se à Mulher antes de sair) Você fica. (A Mulher olha o SS como que interrogando) Você fica. (HILST, 2000. p. 24-25).

Esse é o momento de entrada na cela, mas é também o encontro com os seres chãs, como pensa Georges Didi-Huberman em seu texto⁷, é também nesse espaço que se resiste, e em meio ao horror, à humilhação e à dor, e é nesse encontro com o que está “abaixo do nariz” que olharemos para o que é degradante, para o que parece não brilhar.

A mulher fica e também torna-se uma das prisioneiras. Sabemos não ser sua primeira entrada em uma cela, como também não era a primeira vez que via corpos disformes, corpos que só querem viver, assim como muitas mulheres judias também estavam na mesma condição, humilhadas, estupradas. Como bem enfatiza Hilda:

Fora ouvem-se vozes de vários SS. Deve ficar claro para o público que estão estuprando uma mulher que está morrendo. Frases assim, por exemplo:

- assim
- segura mais firme
- abre mais
- a cadela não abre
- merda
- isso, mete agora
- mas vai homem

7. *Cascas*, 2013.

- vai de uma vez
- merda, ela está morrendo
- depressa, depressa
- (Risadas, vozes, ruídos)
- tira ela daí agora
- (Ruídos) (HILST, 2000, p. 47).

Sentimos dores, desesperos, indignação, e logo sabemos que é preciso não esquecer. Sabemos ainda que isso se repete a cada minuto no Brasil, em um país que de modo escancarado, no que compete ao discurso vigente, torna vítima aqueles que foram os atores da ditadura no Brasil e os autoriza a chacotear do que vem a ser a dor dos que realmente sofreram com a crueldade da ditadura, corpos, perdas, humanos, nós.

Judith Butler⁸, produz uma escrita questionando a vida, da seguinte maneira: “O que é uma vida?” (BUTLER, 2018, p. 14). E logo traz uma discussão sobre a precariedade da vida, em meio às guerras contemporâneas. O corpo de mulher em espaços de precária vida.

As guerras contemporâneas nos remetem ao trânsito, a uma pequena dose de democracia brasileira que logo se desfaz, se movimenta, não se trata de repetição, muito pelo contrário, a guerra está aí, sempre esteve. Nos 13 tiros dados ao Mineirinho, sem possibilidade de alguém sentir a dor da morte, na morte certa da mulher que arruma corpos no campo de concentração.

Sobre experiências

Coisas chãs têm força, restos da Lispector poderíamos citar, e é nesse ser resto que parece fraco, bem neste, como diz os SS em Hilst, é nessa mulher que rasteja, que nos encontramos mais uma vez com o que pensa Didi-Huberman⁹, quando este discorda sobre a carta de Pier Paolo Pasolini a um amigo, ao comentar sobre o regime totalitário na Itália. Pasolini desacredita que haja sobrevivência, e que os vaga-lumes já não estão entre nós, no entanto essa metáfora para os

8. *Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto*, 2018.

9. *Sobrevivência dos Vaga-lumes*, 2011.

corpos em situações-limite é repensada por Didi-Huberman, este o contraria e diz que os vaga-lumes não morreram, eles estão aí, nas coisas pequenas, estão distantes da grande luz, eles resistem.

Em uma aproximação ao que escreve Walter Benjamin em *Experiência e Pobreza* (2006), quando elenca o declínio da experiência e enfatiza os corpos silenciados pela guerra, devastados, e destes esfaçelados. Incluímos um diálogo com o livro *Passagens*, em que Benjamin enfatiza a necessidade de “despertar do sonho da história” (2009 p.20), ora há então no próprio declínio da experiência, a cesura, que dá a Didi-Huberman de um modo dialógico a possibilidade de perceber vagalumes, existindo mesmo em meio a morte experienciada que nega a narração.

A cozinheira de Lispector não diz, mas deseja veemente a vida ao mineirinho, bem como a MULHER em Hilst deseja viver, mas ambas sabem que a morte está presente e é nesse instante que a vida do Mineirinho se estica para que seja possível sentir a cada tiro um novo morrer, uma batalha travada com aquele que mata, tal qual a MULHER em Hilst, o que se tem é a certeza da morte, mas no instante já, há vida, precária vida, e para esta ambas personagens lutam.

Nós também estaremos resistindo, pequenas luzes, será preciso dizer, estamos e precisamos estar juntos com essa mulher que Hilda inicia dizendo: “MULHER 30 anos, forte” (HILST, 2000, p.10). Não seria por acaso, somente a ela esse adjetivo, e logo chamar a atenção do leitor, sim porque estamos falando do que pode uma vida, e ser forte, mulher, judia, é de uma perfeita rebeldia.

É nesse espaço da rebelião que traçaremos possibilidades que nos remetem a uma continuidade, estar em alerta sempre, porque não acaba aqui, estamos sempre à procura, nesse lá e cá, da literatura contemporânea, nesse espaço de raros, instantes fortes, à deriva.

Para essa mulher forte, continuamos, ela viu muitas coisas, esteve entre corpos, o que faria essa mulher, pergunta os que agora são companheiros de restos de vida e ela responde:

Mulher: (Lentamente. A princípio em tensão, depois adquirindo firmeza durante o relato) Nós usamos botas de borracha... e máscaras contra gás... mangueiras...

Mulher: O sinal para que lancem os cristais pelos respiradouros

Mulher: Pelas aberturas. Depois as aberturas são seladas.

Mulher: A cor é azul... A cor dos cristais é azul-ametista.

Mulher (Interrompe) Eles ficam depois olhando através do vidro das vigias.

Mulher: Depois... passa algum tempo.

Mulher: Eu... e outros... entramos depois de uns trinta minutos...

Mulher (Medrosa): Primeiro a gente... limpa o sangue...e as fezes.

Mulher (Agoniada): Depois separamos os corpos.

Mulher: Difícil de separar... mas com cordas... com ganchos...

(Agoniada) Como uma pirâmide, é assim que eles estão junto à porta de metal, como uma pirâmide toda feita de sangue, de sangue muito escuro.

Mulher (Sôfrega) Eu quero viver, eu quero viver... é mais forte do que tudo. (O Carcereiro cospe na mulher) Mas eu sou como vocês, eu sou como vocês. (Para o Carcereiro) Eu sou igual a você! (HILST, 2000, p.37)¹⁰

Viver é, antes de tudo, sobreviver, é o instante máximo, sim, “é mais forte que tudo”. A mulher que fazia a limpeza dos corpos: arrastar, juntar, olhar, construir uma pirâmide, uma pirâmide de sangue. Uma cena tem cheiro, cheiro de sangue, sentimos calafrios e sabemos ainda que em meio a tanta morte, em uma não vida, a única vontade que se tem é sobreviver.

Se acionarmos nesse ínfimo possível de resistência a tudo que foi ofertado, a essa morte assistida que ainda assim a MULHER deseja no seu mais profundo resistir, acreditaremos que arriscar-se é também modos de sobreviver.

Clarice Lispector demanda perceber em nossa demência, em nosso ser bobo, nesse fingir uma sonsa compreensão dos que morrem e mais ainda desse matam. Acionar o olhar reeducado para as forças que imperam sob o matar. É fato, porém, que sabemos o quanto viver é absolutamente a única coisa que se deseja quando se morre, e não porque a vida decidiu escapar, findar, mas porque alguém disse que para você não seria mais possível, porque você é uma carta marcada, fixada, LGBTQIAPN+, negra, mulher, pobre, mãe solo, ladra,

10. Utilizei-me apenas das falas da personagem mulher, fazendo um recorte do diálogo com outros personagens.

assassinada, então entendem que você merece não estar. E nós, em nossa perfeita sonsa (palavra usada por Lispector) escolha, nos deixamos acreditar.

O sono: sono, casa e certeza, tudo está em demasiado sofrimento, a vida exige que os sonsos uivem, estamos em alerta e isso não para de fazer barulho, o sinal do início desse texto ainda continua.

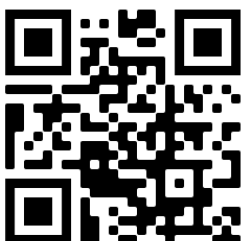
Referências:

- AGAMBEN, G. O que é o contemporâneo. In: AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko, Chapecó, SC: Argos, 2009b. p. 55-73.
- BUTLER, J. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Tradução de Sérgio Tadeu de Niemeyer Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha; revisão de tradução de Marina Vargas; revisão técnica de Carla Rodrigues. 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, G. Cascas. In: *Revista Serrote*, n.13, Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles. Edição n. 13, 2013.
- HILST, H. As aves da noite In: *Teatro completo*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2007.
- LISPECTOR, C. Mineirinho. In: LISPECTOR, C. *A descoberta do mundo*. 2019.
- SCHWARCZ, L M. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2019.
- ROSENBAUM, Y. *A ética na literatura: leitura de “Mineirinho”, de Clarice Lispector*. estudos avançados 24 (69), 2010.
- BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- BENJAMIN, W. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 2012a. Obras Escolhidas, v. 1, p. 123-128.

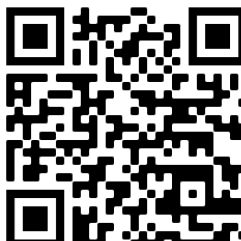
Informações sobre a presença online da ABRALIC

Visite nosso site

abralic.org.br

**Siga-nos no Facebook**

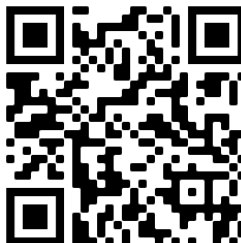
facebook.com/associacaoabralic

**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.



“Dito de outro modo, o papel do comparatismo, no cenário atual dos estudos literários e culturais, pode ser sintomaticamente definido como a consolidação simultânea de um campo disciplinar e de um saber/poder sobre a diferença cultural. Redimensionar os regimes de representação das comunidades humanas, preocupação comum à literatura comparada e aos estudos culturais neste início de século, é o primeiro passo para que se construam novas possibilidades de relacionamento no campo social.”

