



COLIBRA

II CONGRESO INTERNACIONAL
DE LITERATURA BRASILEÑA

II CONGRESSO INTERNACIONAL
DE LITERATURA BRASILEIRA

ANA MARIA MACHADO Y EL COMPROMISO LITERARIO

*Ana Maria Machado e o
compromisso literário*



LIBRO DE ACTAS

Livro de atas

2021 26.04 - 07.05



COLIBRA

II CONGRESO INTERNACIONAL
DE LITERATURA BRASILEÑA

II CONGRESSO INTERNACIONAL
DE LITERATURA BRASILEIRA

ANA MARIA MACHADO Y EL COMPROMISO LITERARIO

*Ana Maria Machado e o
compromisso literário*

LIBRO DE ACTAS

Livro de atas



ORGANIZACIÓN

Dirección:

Prof.ª Dr.ª Ascensión Rivas Hernández
Departamento de Lengua Española de la Universidad de Salamanca

Comité científico:

Alva Martínez Teixeira
Universidad de Lisboa

Livia Mesquita de Sousa
Universidad Federal de Goiás

Antonio Carlos Secchin
Academia Brasileña de Letras

Maria Eunice Moreira
Pontificia Universidad Católica de
Rio Grande do Sul

Antonio Esteves
Universidad Estadual Paulista

María Isabel López Martínez
Universidad de Extremadura

Antonio Maura
Instituto Cervantes de Río de Janeiro

Miley Guimarães
Universidad de Salamanca

Begoña Alonso Monedero
Universidad de Salamanca

Paulo R. Kralik Angelini
Pontificia Universidad Católica de
Rio Grande do Sul

Carmen Villarino
Universidad de Santiago de
Compostela

Regina Kohlrausch
Pontificia Universidad Católica de
Rio Grande do Sul

Carlos Paulo Martínez Pereiro
Universidad de A Coruña

Vania Chaves
Universidad de Lisboa

Domício Proença Filho
Academia Brasileña de Letras

Coordinación:

Elisa Tavares Duarte
CEB

Esther Gambi Jiménez
CEB





Libro de actas del II Congreso Internacional de Literatura Brasileña - Ana Maria Machado y el compromiso literario, organizado por el Centro de Estudios Brasileños de la Universidad de Salamanca.



Libro de actas del II Congreso Internacional de Literatura Brasileña - Ana Maria Machado y el compromiso literario
ISBN: 978-84-124371-4-0

El catálogo se encuentra bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Esta obra ha sido elaborada con motivo del II Congreso Internacional de Literatura Brasileña - Ana Maria Machado y el compromiso literario, celebrado del 26 de abril al 7 de mayo de 2021, en el Centro de Estudios Brasileños de la Universidad de Salamanca (España).

Portada: foto de Alfons Morales, Unsplash
Edición: Elisa Tavares Duarte, Esther Gambi Jiménez
Identidad visual y diseño: Thais Longaray

Salamanca, enero de 2022.

Contacto:

Centro de Estudios Brasileños

Palacio de Maldonado

Plaza de San Benito, nº 1, 37002 – Salamanca, España

Tel.: + 34 923 294 825

E-mail: literaturabrasileira@usal.es



ANA MARIA MACHADO

Ana Maria Machado

A experiência de tradução colaborativa do conto “Tratantes” de Ana Maria Machado | 10

Ana Cláudia Suriani da Silva

Ana Maria Machado y Gianni Rodari: un camino en común entre tradición y reinención | 20

Claudia Menchi

Ana Maria Machado, una visión realista sobre el universo adolescente: *Eso no me lo quita nadie* (1994) y *Siempre con mis amigos* (1999) | 27

María del Mar García Reina

***Tropical sol da liberdade*, de Ana Maria Machado, e a “imagem do Brasil” | 43**

Renata Ruth Wasserman

A literatura infantil nos contextos ditatoriais argentino e brasileiro – Uma análise de “El año verde”, de Elsa Bornemann, e *Era uma vez um tirano*, de Ana Maria Machado | 51

Taís Xavier Carvalho

LITERATURA BRASILEÑA EN PERSPECTIVA HISTÓRICA

Literatura Brasileira em perspectiva histórica

“Darandina”, de Guimarães Rosa: o surto psicótico diante do impossível viver | 66

Clarissa Catarina Barletta Marchelli

Maria Firmina dos Reis e Nélida Piñon: dois ícones da historiografia literária feminina no Brasil - Breve ensaio | 79

Dilercy Adler

A correspondência de Pe. Antônio Vieira: corpo, cultura e política no Brasil Colonial | 99

Giovanna Manfrinato Vicente Galelli -

Aparecida Maria Nunes



Dialética como identidade: uma revisão de “O demônio familiar”, de José de Alencar, pela ótica da história transnacional do teatro | 114
Manoel Levy Candeias

Coragem, perseverança e união: um olhar sobre a cidade de São Paulo através da obra literária | 129
Yvone Dias Avelino - Arlete Assumpção Monteiro

**LITERATURA BRASILEÑA:
POLÍTICA, GÉNERO Y MOVIMIENTOS SOCIALES**
Literatura brasileira: política, gênero e movimientos sociales

As formulações de violência doméstica nos romances de Martha Batalha e de Livia Garcia-Roza | 146
Aline Teixeira da Silva Lima

Literatura brasileira e estudos de gênero: políticas outras de leitura | 160
Angela Guida - Flávio Adriano Nantes

Impressionismo literário: estratégia de militância em Lima Barreto | 173
Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo

A poética *Calunga* de Edimilson de Almeida Pereira | 188
Daniel José Gonçalves

Uns dedos de prosa sobre a poesia de Solano Trindade e de Sérgio Vaz, os poetas do povo e da periferia | 205
Fábio Roberto Ferreira Barreto

O universo afro-brasileiro na literatura infantil | 218
Janaína de Figueiredo

Carolina María de Jesús o las paradojas de la literatura subalterna | 229
José Ignacio Monteagudo Robledo

A escrita autobiográfica de autoria trans no Brasil como política de memória: vaga-lumes no escuro de nosso tempo | 245



Leocádia Aparecida Chaves

Um olhar sobre a opressão política e social nos contos “As faces do inimigo” e “Ponto de vista” de Modesto Carone | 257

Mario Marques

O escritor do lugar-comum: a poesia de resistência e o desmazelo social à flor da pele em Carlos Drummond de Andrade | 270

Monique Bione silva

Slam das Minas. Literatura Feminista Periférica | 285

Priscilla Lopes d’ el Rel

Simulacros y simulaciones del peor candidato de la historia de la República Brasileña: o un análisis del *Diário da Catástrofe Brasileira* - ano I: o inimaginável foi eleito | 300

Renan Augusto Ferreira Bolognin

LA LITERATURA BRASILEÑA Y EL MUNDO LUSÓFONO

A literatura brasileira e o mundo lusófono

Árcades ultramarinos na *Guerra dos Poetas*: as sátiras de amor e ódio por Anna Zamperini (1772-1774) | 315

Carlos Versiani dos Anjos

A presença da literatura brasileira na cabo-verdiana | 328

Hilarino Carlos Rodrigues da Luz

La crónica poética de Clarice Lispector: un viaje transgenérico en busca de un nuevo pacto ficcional | 343

Johanna Noemi Díaz Torres

“O que é mais africano no Brasil e mais brasileiro em África”: o Brasil em escritores lusófonos | 352

Maria do Carmo Cardoso Mendes

Leituras e dialogismos intertextuais entre o Brasil e Cabo Verde | 364

Maria Raquel Alvares



MISCELÂNEA

Miscelânea

A relação da imagem verbal com a imagem visual na constituição poética do livro *ET Eu Tu*, de Arnaldo Antunes e Márcia Xavier | 376

Alícia Teodoro da Silva - Wagner Moreira

Literatura brasileira e teoria pós-colonial: uma proposta de educação para as relações étnico-raciais | 392

Andreia Lívia de Jesus Leão

A contribuição da leitura de poesia para a formação humana e crítica do aluno de ensino médio e dos pequenos e grandes leitores | 407

Cleunice Terezinha da Silva Ribeiro Tortorelli

Notas sobre o “espaço descritivo histórico didático” nas aulas de literatura dos cursos de Letras | 421

Cristiano Mello de Oliveira

Os intelectuais das Letras e seu papel hoje | 435

Everton Vinicius de Santa

Crítica literária de inspiração bourdieusiana no Brasil: de Sergio Miceli a Regina Dalcastagnè | 451

Gabriel Estides Delgado

Voz, som e ruído: traduzir esculturas sonoras | 464

Irma Caputo

Cinema e literatura brasileira: fome de quê? | 479

Lara Nycole Ojeda de Souza

“Museu de tudo”: a poesia, a crítica e o tempo | 491

Mariane Tavares

Lavoura Arcaica a Ancient Tillage | 505

Maria Sílvia Cintra Martins

Ciência e androgenia em *Esfinge*, de Coelho Neto | 527

Naiara Sales Araújo

LINEAS TEMÁTICAS

Linhas temáticas

1 ANA MARIA MACHADO
Ana Maria Machado

LITERATURA BRASILEÑA EN
PERSPECTIVA HISTÓRICA

2 *Literatura Brasileira em
perspectiva histórica*

LITERATURA BRASILEÑA:
POLÍTICA, GÉNERO Y
MOVIMIENTOS SOCIALES

3 *Literatura brasileira: política,
gênero e movimentos sociais*

LA LITERATURA BRASILEÑA
Y EL MUNDO LUSÓFONO

4 *A literatura brasileira
e o mundo lusófono*

5 MISCELÁNEA
Miscelânea



A EXPERIÊNCIA DE TRADUÇÃO COLABORATIVA DO CONTO “TRATANTES” DE ANA MARIA MACHADO

O objetivo desta comunicação é discutir o exercício de tradução colaborativa do conto “Tratantes”, de Ana Maria Machado, desenvolvido nas disciplinas de graduação PORT0010 Short Fiction and the Making of Modern Brazil e de pós-graduação PORT0011 Advanced Translation From and Into Portuguese, University College London, entre 2016 e 2020. A atividade tradutória consistiu numa oficina, que contou em três anos com a participação da escritora, na qual discutimos as múltiplas leituras e interpretações do texto, os elementos da narrativa, questões linguísticas e interculturais da tradução, o público-alvo e o processo de edição da tradução. Posteriormente os alunos submeteram para avaliação individual suas traduções e um comentário sobre a tradução de até 1000 palavras. A partir de exemplos de uma pequena amostra de traduções e comentários, discutirei os conceitos de equivalência (Pym), domesticação e estrangeirização (Venuti) e os benefícios da tradução literária no ensino da língua e literatura estrangeiras.

1. INTRODUÇÃO

Em University College London (UCL), a tradução é um componente obrigatório no currículo de línguas estrangeiras. Dedicamos em média duas horas semanais da grade horária dos cursos de graduação para o ensino e a prática da tradução e versão de textos literários e não-literários. A tradução ocupa um lugar central nos nossos cursos porque é considerada tão importante quanto as quatro habilidades – ler, escrever, ouvir e falar – priorizadas pelos métodos e abordagens mais atuais de ensino de línguas. De fato, ela é apontada por alguns autores como a quinta habilidade no ensino de línguas estrangeiras

**ANA CLÁUDIA
SURIANI DA
SILVA**
University
College
London

a.surianidasilva@ucl.
ac.uk

(Romanelli, 2009; Tecchio e Bittencourt, 2011). Seu uso em sala de aula favorece, em primeiro lugar, o desenvolvimento de uma série de habilidades linguísticas, tais como a reflexão sobre o significado de palavras dentro de um contexto, uma maior consciência acerca das diferenças linguísticas e o estímulo aos alunos tomarem riscos (Atkinson, 1993). Segundo Gaballo (2009), o processo de tradução colaborativa é particularmente importante na formação de tradutores, uma vez que os habilita a refletir sob perspectivas diferentes e a considerar as soluções alternativas propostas pelos colegas. Em segundo lugar, a tradução propicia o desenvolvimento da competência intercultural dos alunos de língua estrangeira (Gaballo, 2009; Hurtado-Albir e Gomes, 2020; Salomão, 2020). A atividade tradutória requer, portanto, não apenas habilidade com o idioma, mas também compreensão da cultura e da alteridade. Os alunos se conscientizam do papel dos tradutores como mediadores entre culturas e que qualquer comunicação intercultural envolve tradução (Katan, 2014).

Em UCL podemos oferecer oportunidades de tradução colaborativa entre estudantes, professores e parceiros externos, porque a universidade promove o Community Engaged Learning (CEL), uma forma de aprendizagem experiencial que permite que 1) seus alunos apliquem seus conhecimentos teóricos à prática, desenvolvam habilidades transferíveis e se preparem para a vida; 2) seus professores abram a sala de aula para a comunidade e experimentem formas mais criativas de ensino; 3) os parceiros externos, como escritores, tradutores e profissionais que trabalham com a língua portuguesa em Londres, possam promover sua missão e objetivos, o que resulta na criação de um impacto social positivo (UCL Website).

A atividade de tradução colaborativa do conto “Tratantes” de Ana Maria Machado foi desenvolvida nas disciplinas PORT0010 Short Fiction and the Making of Modern Brazil e PORT0011 Advanced Translation From and Into Portuguese, University College London, entre 2016 e 2020, resultando num total de 51 traduções por alunos de graduação e três por alunos de pós-graduação. A atividade consistiu na preparação da tradução do conto e discussão durante as oficinas sobre as múltiplas leituras e interpretações do texto, os elementos da narrativa,

questões linguísticas e interculturais da tradução, o público alvo e o processo de edição da tradução. Posteriormente os alunos submeteram para avaliação individual suas traduções e um comentário sobre a tradução de até 1000 palavras. Em 2017, 2018 e 2019 contamos com a participação da escritora Ana Maria Machado nas oficinas.

2. ESCOLHA DO CONTO

O conto “Tratantes” foi escolhido para essa atividade tradutória exatamente porque explora todas as potencialidades do conto, da narrativa e da linguagem, apresentando portanto ao tradutor desafios que são ao mesmo tempo morfológicos, discursivos, estéticos e culturais. Um dos principais desafios da tradução de “Tratantes” está em domesticar o texto (Venuti, 2004) para torná-lo fluente para um público anglófono, e ao mesmo tempo comunicar a brasilidade do texto, o estilo da autora, a forma e os vários registros do conto.

Em “Tratantes” Ana Maria Machado, enquanto contista, “oferece uma amostra, através de um episódio, um flagrante ou um instantâneo, um momento singular e representativo” (Coutinho, 2008, p. 69), ou seja, um dia na vida de Dona Lídia. Lídia é uma viúva que valoriza a rotina, a companhia de seus netos e medita sobre os problemas e as alegrias que a sua casa lhe proporcionam. O conto explora a intimidade das relações familiares, ao mesmo tempo em que reflete sobre a preciosidade dos momentos de convivência entre gerações, revelando-nos a importância da mulher como guardiã da memória familiar construída e transmitida de geração em geração.

Sendo o último texto da antologia Contos (2012), “Tratantes” apresenta-nos também um intrigante fecho sobre as duras verdades e as vulnerabilidades da velhice. Como nos disse a escritora em umas das oficinas, “Tratantes” também é uma história sobre a dificuldade de se falar sobre a morte. De fato, sem mencionar diretamente a morte, Ana Maria Machado recria em “Tratantes” o poder da ficção em capturar a fragilidade e a alegria inefável da condição humana.

O leitor do conto que estuda o português como língua estrangeira, como é o caso dos meus alunos, é jogado em um território ausente de referências temporais e geográficas que o permitam localizar a ação em uma região e um período históricos brasileiros específicos. A identidade brasileira do conto é construída de forma mais indireta: através da alusão literária, da linguagem e dos registros que constroem o espaço e os laços familiares.

Devido à brevidade desta comunicação, tratarei apenas das múltiplas traduções do título do conto.

3. O TÍTULO DO CONTO

O título do conto foi o primeiro desafio da “apparently untranslatable cultural ‘aura’ around: (1) words – naming the physical world; (2) phrases – puns, idioms, proverbs; (3) references – historical, geographical and cultural” do conto (Jull Costa, 2007, p. 111). A palavra “tratantes” pode ser interpretada literalmente em inglês como “scoundrels” ou “rascals”. No entanto esse significado se aplica somente à primeira ocorrência da palavra:

ST: “A gente confia, espera, o tempo passa, não aparece ninguém. São todos uns tratantes. Incapazes de cumprir um compromisso.”

Dois alunos traduziram esse trecho da seguinte forma:

TT-1: “You’re always optimistic, you wait, time trickles by, not a soul. Broken promises, the crime of this generation.”

TT-2: “We take their word for it, we wait, time goes by and nobody turns up. They’re all a bunch of cheeky beggars, incapable of honouring a commitment.”

Nas demais ocorrências, a palavra denomina uma brincadeira costumeira entre Lídia e os netos. Ana Maria Machado explora a intuição linguística das crianças de criar neologismos a partir de regras gramaticais adquiridas. No caso do conto, os netos de Lídia atribuem o significado do verbo “tratar” ao substantivo derivado “tratantes”.

ST:

– Quer massagem, vó? – perguntou o neto, como sempre, sabendo que a resposta nunca deixava de ser positiva.

– Vou buscar o tratante – anunciou a menina.

Dois alunos traduziram o trecho da seguinte forma:

TT-1:

-You want a massage, Nana?- asked her grandson, as he always did, knowing well that the answer would be a yes.

-I'll get the crime- shouted the girl. (uma brincadeira com a palavra cream e crime)

TT-2:

“D’you want a massage nan?” – her grandson asked, as he always did knowing he would get a positive response.

“I’m going to get the moisture”, the little girl proclaimed. (tradução como hidratante)

O título do conto, portanto,

a) reflete a ambivalência de sentido que a palavra assume ao longo da narrativa. “Tratantes” adquire sentidos antagônicos no texto;

b) captura um aspecto muito importante da história: os diferentes registros discursivos da história (narrador, Lídia, netos), pois “tratantes” assume significados diferentes para as personagens adultos e crianças;

c) condensa a estrutura do conto, pois antecipa, sem revelar, a inversão semântica da segunda parte;

d) brinca com as expectativas do leitor sobre o desenvolvimento da história.

Como se era de esperar, o título do conto ocupou grande parte da discussão das oficinas. Estas são algumas soluções encontradas pelos alunos para a tradução do título:

1. Full of Empty Promises
2. Flaky
3. Little Rascals
4. Some Help, They Are
5. Treater-traitors
6. Treated
7. (Mis)treatment
8. Little Rogues
9. Taking Care of Rascals
10. The Sneaky Carers
11. Carers
12. Those Who Care and Those Who Do Not
13. The Scoundrels Treat
14. Disappointments
15. Flora and Sauna
16. Crimes (TT-1)
17. Cheeky Beggars (TT-2)
18. Rascals (TT-3)
19. Cweam (TT-4)
20. Yesterday, Today and Tomorrow (TT-5)
21. Home Remedies (TT-6)

Tabela 1: Algumas soluções para o título do conto “Tratantes” de uma amostra de 51 traduções de alunos do curso PORT0010 Short Fiction and the Making of Modern Brazil (UCL)

RASCALS (TT-3)

Rascals significa literalmente “patifes”, mas também é uma forma afetuosa de se referir às crianças. Ao traduzir o título por “rascals” o estudante captura a ambivalência da palavra e a reviravolta na história. “Rascals” permite que o foco se transfira para a relação entre a avó e seus netos, a qual é de fato um elemento de grande

importância no conto. A decisão de traduzir o título do conto como “Rascals” leva em consideração a tradução das várias ocorrências da palavra no conto e, obviamente, de outras palavras. Esse estudante em específico explicou que optou por traduzir a primeira ocorrência de tratantes por “good for nothing” (“inútil ou literalmente “bom para nada”). Essa expressão comunica melhor do que “rascals” o descontentamento de Lídia com as pessoas que lhe prestam serviços. Ambos transmitem, segundo o estudante, “a forma predatória” com que os negócios não foram cumpridos. Como resultado, pareceu apropriado traduzir “tratantes” no final do primeiro parágrafo como “good for nothing”. Para o título, no entanto, utiliza o termo que transmite em inglês a ambiência semântica do título em português.

CWEN (TT-4)

A tradução do título por “Cwen” (TT-4) levou também em consideração a tradução da primeira ocorrência de “tratantes”. O estudante levou em consideração a oralidade do texto ao optar por “wretches” (literalmente desgraçados) e “cweam” (um neologismo, derivado de “cream”, em português, “creme”). Embora o trocadilho se perca com essas duas soluções, o estudante os considera mais apropriados, pois o registro é mantido. O estudante explica que “wretches” é um gíria datada, enquanto que o “cwen” reproduz um erro de pronúncia comumente cometido pelas crianças inglesas.

YESTERDAY-TODAY-AND-TOMORROW (TT-5)

Um estudante deu ao título a sua solução que encontrou para a tradução de “manacás”, uma das flores que Lídia cultiva em seu jardim.

ST: os manacás ontem roxos e hoje lilases, que amanhã estariam brancos

TT-4: on the yesterday-today-and-tomorrow's that were purple yesterday, had taken on a more lilac colour today and would be white tomorrow

Dois fatores se encontram por trás da decisão do aluno em traduzir o título como *yesterday-today-and-tomorrow's* (literalmente, “ontem, hoje e amanhã”). O primeiro está relacionado à função conotativa imediata da expressão. O estudante transferiu para o título do texto de chegada a referência à passagem do tempo e ao mesmo tempo ao espaço da narrativa, ao jardim. Ambos são elementos-chave na história, especialmente, a passagem do tempo, devido à sua ligação com a memória.

Na cena do jardim, Lídia rega as plantas enquanto aguarda a companhia dos netos. As observações da personagem indicam seu desejo de se lembrar das coisas exatamente como elas eram, pois ela está consciente do passar do tempo e de que envelhece. Lídia também tenta incentivar seus netos a valorizarem a importância da construção da memória familiar através de rituais e da contação de histórias. No final da história, ela e os netos “fabricavam juntos lembranças”.

Em segundo lugar, a solução escolhida para o título faz referência a uma característica da personagem: a dedicação de Lídia ao seu jardim. O nome vulgar de uma das suas plantas em inglês sinaliza, além da passagem do tempo, a dedicação de Lídia ao seu jardim. Essa dupla implicação não é imediatamente óbvia. Lídia menciona a sorte de ter visto as plantas do seu jardim crescerem e também nota que ainda há um sinal de renascimento nos botões que ainda estão por florescer. Portanto, essas plantas passam a representar ciclos de vida e a encorajar ainda mais seu desejo de valorizar cada dia que lhe resta para viver.

A solução “*Yesterday-today-and-tomorrow*” captura, portanto, a ligação entre o espaço, o tempo do conto, os hábitos da personagem e a construção da memória, através de rituais familiares intergeracionais.

HOME REMEDIES (TT-6)

O estudante utilizou a abordagem de Margaret Jull Costa que afirma que, ao se deparar com um duplo sentido, opta por “keep the linguistic playfulness of the Portuguese, and if that has required me in required me to indulge in a little creative infidelity,

then so be it” (Jull Costa, 2017, p. 115). O estudante escolheu “home remedies”, literalmente “remédios caseiros”, porque a expressão abarca os dois campos semânticos de “tratantes”. A palavra “home” traduz o poder que o espaço físico ocupa no conto e a afetividade entre a avó e os netos. A palavra “remédio” alude ao poder de cura do carinho dos netos e ao sentimento de ressentimento evocado pelo título no texto de partida.

4. CONCLUSÃO

Não temos tempo de discutir nessa curta comunicação as motivações subjacentes às várias soluções para o título do conto em inglês, muito menos para os outros inúmeros desafios de tradução de “Tratantes”. São desafios morfológicos, como o neologismo “cedão” (em contraposição a “cedinho”), os nomes de plantas e das personagens e de expressões idiomáticas como “à flor da pele”, que ganham uma dimensão muito mais simbólica para a estudante do português como língua estrangeira do que para o leitor brasileiro, além da alusão literária ao romance *Macunaíma* de Mário de Andrade e das diferenças de registro das personagens e do narrador.

Do ponto de vista teórico, as oficinas de tradução colaborativa do conto “Tratantes” com a participação da autora e as traduções individuais dos meus alunos nos permitiram discutir a questão da equivalência e da intraduzibilidade, assim como da domesticação e estrangeirização do texto de chegada. Tanto nas oficinas quanto nos comentários dos alunos, ficou evidente que as soluções encontradas para o título partem de interpretações únicas do texto, da consciência linguística e do repertório cultural de cada tradutor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andrade, M. de (1928), *Macunaíma*, Edição crítica por Telê Ancona Lopez. Paris: Coleção Arquivos, volume 6, 1997.
- Atkinson, D. (1993), *Teaching monolingual classes*. Essex: Longman.
- Community Engaged Learning Service (CELS), University College London (UCL) [Viewed 5 December 2020]. Available from: <https://www.ucl.ac.uk/teaching-learning/researchbased-education/3-students-make-connections-across-subjects-and-out-world/community-engaged>.
- Coutinho, A. (2008), *Notas de teoria literária*. Rio de Janeiro: Vozes.
- Gaballo, V. (2009), The umbilical cord cut: English as taught in translator-training programs. In: GABALLO, V., ed. *English in translation studies: Methodological perspectives*. Macerata: Edizioni Università di Macerata, pp. 41-64.
- Hurtado Albir, A., Gomes, L. T., Dantas, M. P., Competência tradutória e formação por competências. *Cadernos de Tradução*. 40 (1), 367-416 [Viewed 5 October 2020]. Available from: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2020v40n1p367>.
- Jull Costa, M. (2007), Mind the gap: Translating the 'untranslatable'. In: G. Anderman, ed. *Voices in translation*, Toronto: Multilingual Matters, pp. 111-122.
- Katan, D (2014), *Translating cultures*. New York: Routledge.
- Machado, A. M. (2012), *Tratantes, Contos*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- Pym, A (2014), *Exploring translation theory*. London: Routledge.
- Romanelli, S., O uso da tradução no ensino-aprendizagem das línguas estrangeiras. *Revista Horizontes de Linguística Aplicada*. 8(2), 200-219, 2009 [Viewed 5 October 2020]. Available from: <https://periodicos.unb.br/index.php/horizontesla/article/view/756>.
- Salomão, A.C.B. (2020), Intercâmbios virtuais e a internacionalização em casa: reflexões e implicações para a Linguística Aplicada. *Estudos Linguísticos* (2020). 49(1), 152-174 [Viewed 5 October 2020]. Available from: <https://revistas.gel.org.br/estudos-linguisticos/article/view/2469/1701>.
- Tecchio, I. Bittencourt, M. J. G., A tradução no ensino-aprendizagem de línguas estrangeiras. *Revista Magistro*, 2(4), 152-165, 2011. [Viewed 5 October 2020]. Available from: <http://publicacoes.unigranrio.edu.br/index.php/magistro/article/view/1471/765>.
- Venuti, L. (2004), *The translator's invisibility: A history of translation*. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press.

ANA MARIA MACHADO Y GIANNI RODARI: UN CAMINO EN COMÚN ENTRE TRADICIÓN Y REINVENCIÓN

Ana Maria Machado y Gianni Rodari desempeñan un papel muy importante en el campo de la literatura infantil y juvenil, no solo en sus respectivos países, sino a nivel internacional. Con la presente comunicación nos proponemos establecer algunos puntos de contacto entre la obra de los mencionados autores. En particular, nuestro objetivo es destacar cómo ambos introducen elementos de los cuentos tradicionales y de hadas en su narrativa, con el fin de romper estereotipos y fomentar el espíritu crítico del lector.

Para ello, seleccionamos *História meio ao contrário*, *A princesa que escolhia* y un relato de la colección *História à brasileira* de Ana Maria Machado; “Le favole al rovescio”, “La sirena di Palermo” y *La Grammatica della Fantasia* de Gianni Rodari.

Palabras clave: literatura infantil y juvenil, cuentos de hadas, Ana Maria Machado, Gianni Rodari.

Con la presente comunicación nos proponemos establecer algunos puntos de contacto entre la obra infantil y juvenil de Ana Maria Machado y la del escritor italiano Gianni Rodari. En particular, nuestro objetivo es demostrar cómo ambos introducen elementos de los cuentos tradicionales y de hadas en su narrativa, consiguiendo estimular la imaginación del lector y fomentar su espíritu crítico.

Antes todo cabe destacar que, a pesar de ser situados en países y tiempos históricos diferentes, es posible identificar elementos en común entre los mencionados escritores, tanto en su formación y trayectoria artística como en su legado en la literatura infantil y juvenil.

**CLAUDIA
MENCHI**

La Sapienza
Università di
Roma

claudia.menchi3@
gmail.com

En cuanto a Gianni Rodari, acabamos de celebrar el centenario de su nacimiento (nació en Omegna en 1920 y murió en Roma en 1980). Cuando terminó la Segunda Guerra Mundial, finalizó sus estudios de Magisterio y comenzó a trabajar como periodista para varios diarios. Fue mientras trabajaba para el diario *L'Unità* – en finales de los '40 – que empezó a escribir sus primeras narraciones cortas ligadas a la poesía popular italiana y sus primeros libros para niños. Trabajó también como maestro de escuela y siempre manifestó una postura crítica frente a la pedagogía tradicional, promoviendo una nueva pedagogía basada en el uso de la imaginación y pensada para estimular la creatividad de los niños. Estas ideas se teorizan en *Grammatica della fantasia*, un imprescindible ensayo publicado en 1973: aquí Rodari desarrolla la teoría de una “Fantástica” entendida sí como el arte de inventar historias, pero también como un instrumento de imaginación política. El escritor, entonces, quiere transmitir a los niños que no deben aceptar todo lo que les viene impuesto, ya que pueden inventar y transformar el mundo, haciéndolo mejor y más justo (Rodari: 1973). Se trata de conceptos evidentes en toda su obra, en la que descubrimos todo el potencial liberador y revolucionario de su propuesta. Hasta hoy en día, Gianni Rodari es el único escritor italiano que ha recibido el premio Andersen (1970), el más alto galardón en el campo de la literatura infantil y juvenil. Recordamos que con el mismo premio fue galardonada, treinta años después, Ana Maria Machado.

Como sabemos, la trayectoria profesional de Ana Maria Machado es polifacética: no solo es una referencia de la literatura infantil brasileña, sino también ha incursionado en distintos géneros de la ficción para adultos, dedicándose al periodismo durante muchos años. Comenzó a escribir relatos breves para niños en los años '70, para la revista *Recreio*. Son los años del boom de la literatura infantil brasileña, en los que, en respuesta a la represión política por parte de la dictadura militar, muchos intelectuales empezaron a escribir libros inspirados en ideales como la libertad, el respeto y la esperanza. Se trató de una verdadera renovación en la producción infantil y juvenil de la época ya que se superó la impostación pedagógica típica de la mayoría de los libros en circulación y – retomando la grande lección de Monteiro Lobato - se estimulaba la imaginación y el espíritu crítico de los niños.

Resulta entonces evidente que hay un cierto compromiso social y político en la obra de los autores, ya que ambos – más o menos explícitamente – invitan al lector a cuestionar la realidad desde puntos de vistas diferentes. Después de esta breve contextualización, pasamos a observar la manera en que estos escritores introducen elementos propios de los cuentos de hadas en sus narrativas. De hecho, podríamos aportar muchos ejemplos, ya que ambos han escrito un número significativo de historias en que es posible identificar – tomando como referencia el estudio de Vladimir Propp (1928) – tanto la estructura narrativa como los personajes fundamentales de este género. Aquí nos limitaremos a considerar los ejemplos que nos parecen más representativos para destacar tres fenómenos claves: la intertextualidad, la deconstrucción de la estructura tradicional del cuento y la participación activa del lector.

Con relación a la intertextualidad, examinamos el cuento de Gianni Rodari “La sirena di Palermo” (contenido en *Il libro degli errori*, publicado en 1974) y el cuento de Ana Maria Machado *A princesa que escolhia* (publicado en 2006). El cuento de hadas que sirve de tema al relato de Rodari es ciertamente *La Sirenita* de Hans Christian Andersen. Sin embargo, las similitudes se limitan a la presencia de la sirena y al comienzo de su vida en tierra firme. Un día un pescador de Palermo encuentra en su red a una pequeña y graciosa sirena, la cual le pide que la adopte. Compadeciéndose de ella, el pescador la lleva a vivir con su pobre familia. Para que los vecinos no se enteren de su cola, ponen a la sirenita en una silla de ruedas y le cubren la parte inferior del cuerpo con una manta, con la excusa de que sufre una enfermedad. La sirena, que ahora se llama Marina, pasa mucho tiempo en la puerta de casa que da a un «callejón pobre, en un barrio de callejones pobres y estrechos» animado por gente sencilla y puestos de venta. A la joven Marina le fascina este mundo y pronto se hace amiga de todos los habitantes de la zona, empezando a contar historias. Y lo hace con tanta dulzura y habilidad que es comparada a una sirena encantadora, como se lee en el final del cuento: «Mirad cómo ha encantado a todos. No cabe duda de que es una sirena. Ya nadie pensaba en ella como en una pobre niña infeliz porque no sabía caminar. Su voz era clara y resonante, y en sus ojos había siempre una luz de fiesta»

(Rodari 2020: 194). Podemos advertir que Rodari no desarrolla el típico final feliz: la protagonista no se transforma en una espléndida princesa y tampoco regresa al agua para convertirse en la reina de las profundidades. Simplemente, ella se adapta con espíritu positivo a una realidad que no le pertenece en absoluto, pero que es el resultado de su propia decisión de dejar el mar.

En *A princesa que escolhia* Ana Maria Machado nos presenta un reino tradicional, donde el rey es «do tipo que achava que príncipe serve para andar a cavalo, enfrentar gigantes e matar dragões, mas que princesa só serve para ficar aprendendo a ser linda e boazinha, enquanto seu príncipe não vem» (Machado 2006: 4). Sin embargo, la autora rompe los moldes de lo tradicional al presentar a la protagonista del cuento, es decir, la pequeña princesa. Es una niña buena, pero decide discrepar y, por ello, recibe un severo castigo: los padres la encierran en una de las torres del castillo. Aquí hay una clara intertextualidad con la princesa del cuento popular Rapunzel. Pero las similitudes acaban aquí, porque la princesa de Machado no espera a un príncipe que la rescate y se case con ella. Por el contrario, como diría el refrán “no todos los males vienen para hacer daño”, el castigo se convierte en lo más afortunado que pasó en la vida de la protagonista. La torre posee una enorme biblioteca y da a un maravilloso jardín escondido. Gracias a su curiosidad y a su pasión por aprender un día consigue salvar el reino, identificando en un mosquito la causa de una epidemia que se estaba difundiendo. Como recompensa, los padres la hacen salir de la torre y le conceden la libertad de elección. Así que la princesa toma las riendas de su vida. El rey intenta convencerla de que escoja entre varios príncipes su futuro esposo, pero sin éxito. Solo algunos años más tarde, cuando ya está graduada en arquitectura, escogerá como amante y compañero de vida a un universitario que había estudiado con ella y que, al final, es el hijo del jardinero de la torre. Observamos entonces que, tanto en el relato de Rodari como en el cuento de Machado la intertextualidad con los cuentos de hadas es solo un pretexto para desarrollar una historia completamente diferente, en que se quiere destacar la importancia de poder elegir la vida que cada uno quiera para sí mismo. Además, los escritores arremeten contra el estereotipo de que la felicidad está

relacionada solamente con el dinero o la belleza, ofreciendo un papel importante a personajes y estilos de vida simples, los cuales resultan mucho más acorde con el mundo real.

La ruptura de los moldes del cuento de hadas puede suscitar en el lector un cierto extrañamiento o, también, un efecto cómico. Esto ocurre sobretodo en los relatos en que se representa a un mundo que parece “patas arriba” comparado con lo que está representado en los cuentos tradicionales. Como es el caso de “Le Favole al rovescio” de Gianni Rodari, un poema en rima en que ningún de los personajes de la literatura popular infantil desempeña un rol que encaja con lo que el lector esperaría, como se lee en su íncipit: «Érase una vez/ un pobre lobillo/ que llevaba la comida de su abuela en un hatillo/ y en el medio del bosque, entre sombras y hojas/ tropezó con la terrible Caperucita Roja» (Rodari 2016). La inversión de los papeles de los protagonistas tiene aquí la función de alentar a los niños a romper los estereotipos, a no juzgar sólo por las apariencias. Y en este proceso en que todo resulta “al revés” se plantea también la posibilidad de que no haya el típico final feliz, como se lee más adelante: «El príncipe se casa con la hermanastra fea /La madrastra, contenta. /Y la pobre Cenicienta junto a la chimenea /Cocina y lloriquea». Otro relato en que hay una evidente deconstrucción de los cuentos de hadas es *História meio ao contrário* (1978) de Ana Maria Machado. Esta historia subvierte la estructura tradicional del cuento, ya que se inicia y se desarrolla a partir del final («E então eles se casaram, tiveram uma filha linda como um raio de sol e viveram felizes para sempre... Tem muita história que acaba assim. Mas este é o começo da nossa») y termina con la típica fórmula inicial «Era uma vez...». Además, en este cuento Machado consigue hacer una crítica a la ceguera del poder en una forma muy irónica. De hecho el rey – sumergido en su rutina – es completamente incosciente del fenómeno natural del anochecer hasta que un día, deteniéndose más tiempo en su jardín, se da cuenta de que el sol “desaparece”. Decide entonces ofrecer su propia hija en matrimonio al príncipe que mataría al monstruo supuestamente responsable del anochecer. Pero en esta historia “invertida” las cosas no van según sus planes iniciales. Resaltamos otra vez que personajes simples y normalmente secundarios – en este caso, los habitantes de la aldea cercana al palacio real – desempeñan

un papel importante y se rompe con los estereotipos: la princesa no quiere casarse sino viajar por el mundo y el príncipe acaba por enamorarse de una valiente y sabia pastora.

A partir de las consideraciones hasta aquí comentadas podemos afirmar que tanto Gianni Rodari cuanto Ana Maria Machado introducen en sus narrativas elementos de los cuentos de hadas para ofrecer al lector un cuestionamiento constante de las representaciones a que está acostumbrado. Otro aspecto que los autores tienen en común y que se muestra fundamental en sus poéticas es el exigir una participación activa por parte del lector. En muchas ocasiones se dirigen directamente a él, por ejemplo pidiéndole que adivine el final – como en “Le favole al rovescio” de Rodari, donde a cierto punto se lee «Adivinen ustedes lo que pasó después»; o dejando un final abierto – como en la versión de Machado del cuento tradicional “Pedro Malasartes y a sopa de pedra”, en que se deja espacio al lector «Pode escolher o fim. E fica sendo assim» (2004: 84). También, hemos destacado como, en romper los moldes de lo tradicional, los autores parecen hacer un guiño irónico al lector, como esperando de él cierta reacción.

En conclusión, queremos destacar que con la presente ponencia hemos querido mostrar el importante legado que ambos escritores tienen en el campo de la literatura infantil y juvenil, no sólo de su respectivo país, sino que a nivel internacional, porque escribir libros para niños no significa escribir historietas o cuentos moralizantes; una buena literatura es la que presenta desafíos, que despierta la imaginación y la creatividad del lector. Como decía Rodari: «es creativa una mente que siempre trabaja, que siempre hace preguntas, que descubre problemas donde los otros encuentran respuestas satisfactorias» (2013: 171-172). Sin duda la obra de Ana Maria Machado y de Gianni Rodari es una herramienta valiosa para entrenar la creatividad y desarrollar el pensamiento crítico, consiguiendo superar las fronteras muchas veces existentes entre la literatura infantil y la literatura para adultos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARROYO, LEONARDO (1968). *Literatura infantil brasileira: ensaio de preliminares para sua história e suas fontes*. São Paulo: Melhoramentos.
- BESEGGHI, EMY; GRILLI, GIORGIA (2011). *La letteratura invisibile: infanzia e libri per bambini*. Roma: Carocci.
- BOERO, PINO (2020). *Una storia, tante storie*. Trieste: Edizioni EL [Primera edición 1992].
- LAJOLO, MARISA; ZILBERMAN, REGINA (2007). *Literatura infantil brasileira. História e histórias*. São Paulo: Ática.
- MACHADO, ANA MARIA (1986). *História meio ao contrário*. São Paulo: Ática.
- (2004). *Histórias à brasileira: Pedro Malasartes e outras, 2/recontadas por Ana Maria Machado; ilustradas por Odilon Moraes*. São Paulo: Companhia das Letrinhas.
- (2006). *A princesa que escolhia*. São Paulo: Companhia das Letrinhas.
- MEIRELES, CECÍLIA (1979). *Problemas da literatura infantil*. São Paulo: Summus.
- PROPP, VLADIMIR (2000). *Morfologia della fiaba. con un intervento di Claude Levi-strauss e una replica dell'autore; a cura di Gian Luigi Bravo*. Torino: Giulio Einaudi Editore [Primera edición 1928].
- RODARI, GIANNI (2011). "Le favole al rovescio" in *Filastrocche in cielo e in terra*, Torino: Giulio Einaudi Editore. [Primera edición 1960]
- (2016). *Cuentos al revés*. Buenos Aires: Santillana.
- (1964). *Il libro degli errori*. Torino: Giulio Einaudi Editore [Primera edición 1964].
- (2020) *El libro de los errores*. Barcelona: Editorial Juventud.
- (2013). *Grammatica della fantasia: introduzione all'arte di inventare storie*. Torino: Giulio Einaudi Editore [Primera edición 1973].
- SALOMÃO KHÉDE, SONIA. (1983). *Literatura infanto-juvenil: um gênero polêmico*. Petrópolis: Vozes.
- (1986). *Personagens da literatura infanto-juvenil*. São Paulo: Ática.

ANA MARIA MACHADO, UNA VISIÓN REALISTA SOBRE EL UNIVERSO ADOLESCENTE: *ESO NO ME LO QUITA NADIE* (1994) Y *SIEMPRE CON MIS AMIGOS* (1999)

Ana María Machado (Río de Janeiro, 1941) reconocida novelista, cuentista y ensayista brasileña, galardonada con prestigiosos premios. Dentro de sus obras para niños, jóvenes y adultos, nos centraremos en este trabajo en el análisis de dos novelas dirigidas al público juvenil, *Eso no me lo quita nadie* (1994) y *Siempre con mis amigos* (1999). Ambas novelas destacan por su calidad literaria, la simpleza y claridad del lenguaje y los valores que transmiten (la amistad, el amor, el tesón de luchar por lo que queremos sin cambiar lo que somos). Son novelas que nos acercan al universo adolescente (la construcción de su identidad personal y su salto a la madurez) y contribuyen a estimular el contacto con la literatura brasileña juvenil.

Palabras clave: público juvenil, calidad literaria, universo adolescente, literatura brasileña juvenil.

INTRODUCCIÓN

En el presente estudio vamos a centrar nuestra atención en la literatura juvenil, un tipo de literatura bastante atractiva dentro de la crítica literaria actual. Este tipo de literatura se proyecta como otro espacio más de construcción cultural por su capacidad de reforzar o desestabilizar determinados estereotipos, reforzar o criticar un determinado sistema, proyectar un diálogo crítico y reflexivo sobre diversos temas para ayudar en la formación del carácter de los adolescentes.

MARÍA
DEL MAR
GARCÍA REINA
Universidad de
Salamanca

reinaarrabal@usal.es

Para adentrarnos en este espacio, he seleccionado de la reconocida autora brasileña Ana Maria Machado (Río de Janeiro, 1941), toda una institución dentro de la literatura infantil y juvenil, dos de sus novelas dirigidas al público adolescente traducidas al español bajo el título *Eso no me lo quita nadie* (Isso ninguém me tira, 1994) y *Siempre con mis amigos* (Amigo é comigo, 1999), ambas están destinadas a jóvenes de edades comprendidas entre los 11 y los 15 años. Sobre la elección de estas obras, debo decir que estuvo motivada por tres razones concretas: la primera de ellas, por haber tenido una recepción bastante positiva entre los jóvenes de Latinoamérica, Portugal y España. Un hecho que ha motivado que hayan sido introducidas como lecturas en actividades propuestas por los docentes, contribuyendo con ello a estimular el contacto con la literatura brasileña juvenil, ya que son obras que destacan por su gran calidad literaria, la viveza y claridad de su lenguaje y los valores que en ellas se transmiten a los jóvenes (como son la amistad, el amor, el respeto, el esfuerzo, el empeño de luchar por lo que queremos ser sin cambiar la esencia de lo que somos, etc.).

La segunda razón, porque son narraciones con un planteamiento simple que sorprenden con unas historias que luego no lo son tanto, pues terminan siendo más complejas de lo que aparentan ser en un principio. Además, ambas coinciden en ofrecer unos finales abiertos a varias lecturas.

Y la tercera razón, son novelas que nos retratan con gran naturalidad el universo adolescente y los conflictos propios de esa edad (entre los que sobresale la construcción de su identidad personal y su salto a la madurez).

Sin duda, son novelas que se erigen como narraciones puente entre los lectores jóvenes y los personajes principales (Gabi y Tatiana) a través de los cuales se proyectan situaciones, emociones, problemáticas y cuestionamientos que conectan con la parte emocional del lector. Pues, como bien indica Ana Maria Machado, gracias a la literatura “podemos llegar a ver y quizá comprender esos otros puntos de vista y maneras de pensar, que a lo mejor, [...], no sean tan diferentes de las que nosotros mismos tenemos” (Millán Guzmán, 2017).

1. EL DESCUBRIMIENTO INTERIOR Y LA BÚSQUEDA DE UNA AUTONOMÍA PERSONAL: *ESO NO ME LO QUITA NADIE* (1994)

La novela se centra en una etapa de la vida de su protagonista, Gabriela (Gabi), una adolescente brasileña de quince años que inicia un viaje de reconocimiento y descubrimiento interior, en el cual no solo descubre las sensaciones del primer amor (Bruno) o las primeras desavenencias con sus padres por la forma de ver el mundo, sino también se percató de que debe luchar por convertirse en una mujer independiente con metas propias (como, por ejemplo, tomar sus propias decisiones, trabajar y ganar su propio dinero, viajar, conocer gente nueva, ampliar sus estudios, etc.).

En relación a la estructura de la novela, señalar varios detalles de interés: es un libro corto, de no más de ciento cincuenta páginas, compuesto por **nueve capítulos** con título de lectura rápida y fresca y con un lenguaje sencillo (que se corresponde a la edad de los jóvenes).

Antes de iniciar la lectura de la obra capta nuestra atención una cita inicial que es un fragmento extraído y traducido al español de una bella canción titulada "Sabe Você" de Vinicius de Moraes: ¿Sabes tú qué es el amor?/ No lo sabes.../ ¡Yo lo sé!/ [...] /... Pero sé que mi poesía/ -ra-ra/ Tú no me la robas, no..."². Esta cita funciona como una especie de vaticinio de lo que iremos encontrando según avanza la historia de Gabi, pues en ella se advierte que el amor es importante pero no lo es todo en la vida, hay que mirar más allá.

El título de la obra hace un guiño especial a la conocida canción de jazz titulada *The can't take that away from me* compuesta por George Gershwin en 1937 para la película musical *Shall We Dance* (1937) interpretada por el polifacético Fred Astaire y Ginger Rogers, aunque la versión más conocida de dicha canción es la bella interpretación realizada por Ella Fitzgerald y Louis Armstrong. En la novela aparece esta canción en el capítulo quinto, cuando Gabi, su hermano y sus padres están desayunando suena esta hermosa canción de la radio, casualmente la preferida de sus padres. Gabi interpretará esta canción como un mensaje para

ella: “Lo que estaba diciendo me concernía [...]. Y mi inglés me permitía perfectamente entender lo que mamá estaba cantando: No, no, ellos no pueden quitarme eso...” (Machado, 1998: 76).

Es importante destacar como en la novela se va a conjugar con acierto distintas técnicas de escritura: las cartas (de Dora), una cinta grabada y reproducida (de Bruno), una especie de diario íntimo y la narración en primera persona (de Gabi). La estructura de la acción presenta un esquema clásico: planteamiento, nudo y desenlace. La acción se desarrolla de manera objetiva y autónoma, pues son los propios personajes quienes la hacen avanzar a través del diálogo (que se convierte en el vehículo que hace explícitos los conflictos que surgen en la trama). A este se le une que los hechos transcurren de forma lineal en el tiempo, contando así los hechos en el mismo orden que suceden, los hechos se desarrollan en meses.

El espacio narrativo de la novela está dividido en dos: el espacio interior (donde la protagonista muestra sus impresiones y reflexiones íntimas) y el espacio exterior (aquellos ambientes por los que se mueve el personaje y transcurre la historia, por ejemplo: la casa, el colegio, la playa, un congreso internacional de turismo, etc.).

Sobre el narrador, señalar que la historia está contada desde el punto de vista de Gabi, aunque en el capítulo dos y tres Gabi cede la narración a su prima Dora (a través de las cartas que ella escribe a su hermana Alicia) y a Bruno (por medio de una cinta grabada que dejó a Gabi y que ella nos deja que la oigamos) con el fin de ofrecer otros puntos de vista sobre como comenzó su historia de amor con Bruno. Dejando a un lado las intervenciones fugaces de Dora y Bruno, podemos decir que la novela presenta una narración homodiegética, es decir, el punto de vista interno se corresponde con la del propio personaje, lo que implica que Gabi desempeña el papel de observadora crítica de su entorno y de los personajes que la rodean. Teniendo en cuenta la perspectiva temporal, este narrador construye una narración en presente.

Con respecto a la temática tratada en la novela, destacar que el tema principal es la búsqueda del propio ser en la etapa adolescente,

donde se nos muestra el proceso de crecimiento de una joven que lucha por establecer una autonomía personal, emocional e intelectual en su vida. Pero también en la novela se entrelazan otros temas de interés como son: las relaciones amorosas entre adolescentes; el amor y sus complicaciones; la confrontación con los padres ante el deseo de independencia del adolescente; la importancia de desarrollar hábitos intelectuales que proporcione un mayor enriquecimiento personal (leer, escribir, estudiar idiomas, etc.); y la crítica a la sociedad del momento por su visión encasillada de un modelo tradicional de mujer.

Centrando nuestra atención en los personajes de la novela, van a destacar principalmente tres: Gabi, Dora y Bruno.

Gabi, el personaje principal y la narradora del relato, una joven de quince años, que destaca por ser una chica inteligente, honesta y comprensiva y por tener un carácter soñador, valiente y decidido que lucha siempre por lo que cree (siendo muy consciente que nada hace malo a nadie). Le encanta leer y escribir. A modo de curiosidad, tras leer una novela que le recomienda Bruno, *Dom Casmurro* (1899) de Joaquim Maria Machado de Assis, una obra maestra de la literatura realista, Gabi copiará del personaje, José Dias, su forma de hablar con superlativos, convirtiéndolo como una especie de juego que aparecerá a lo largo de toda la obra: “Me puse furiosa. Furiosísima, furiosísima, furiosísima, furiosísima, superfuriosa, con todos los superlativos que ni siquiera José Dias hubiera logrado inventar” (Machado, 1998: 88). Hablar en broma con superlativos se convierte en una diversión para Gabi y Bruno.

Aunque Gabi se enamora de Bruno la primera vez que lo conoce, decide por respeto a su prima Dora evitarlo, ya que su prima está enamorada perdidamente de él: “yo no podía comenzar a tener amores con el hombre que a ella le gustaba” (Machado, 1998: 54). Tras la marcha definitiva de su prima al campo con su familia, Gabi decide dar una oportunidad a ese amor, comenzando así una bonita historia de amor con Bruno. Reconoce que una de las cosas que más le atrajeron de Bruno es que lee tanto como ella: “siempre tiene mil temas diferentes e interesantes, no como ciertos tipos que conozco que parece que sólo tiene botones de *replay* y pausa” (Machado, 1998: 83). A pesar de las dificultades y

los altibajos de su relación, Gabi decide disfrutar del momento, ser feliz, pues como bien dice su madre: “Algo que nos enseña la vida es a aprovechar los buenos momentos como son, sin transformarlos en malos momentos...” (Machado, 1998: 111).

Dora, su prima querida y mejor amiga, una chica simpática, bondadosa y enamoradiza que viene del campo a estudiar a la ciudad. Durante su estancia en la ciudad escribe muchas cartas a su hermana Alicita y sus padres. En el colegio se enamora profundamente de Bruno, convirtiéndose en su amor platónico. La historia nunca va a ir más allá de lo meramente platónico, pues ella no se anima a hablarle para profundizar y conocerlo mejor, solo se limita a contemplarlo e idealizarlo. Curiosamente Gabi los presentará y Dora y Bruno mantendrán una corta e insulsa conversación. Durante dos años ella vive un amor imaginario pero no real. Durante las vacaciones Dora decide no seguir estudiando, pues estudiar no le gusta mucho, prefiere quedarse en la hacienda con sus padres y ayudarles en el campo. Allí conocerá a su nuevo amor y futuro prometido Luis.

Bruno, es un chico guapo, atractivo (que llama la atención por su largo cabello y un lunar encima de la boca), deportista (juega al baloncesto en un club y practica surf), le gusta mucho leer y desea en un futuro estudiar ingeniería ambiental. Bruno no se fija en ningún momento en Dora, pues cae profundamente enamorado de la belleza y personalidad de Gabi. Desde un primer momento surge entre ellos una rápida atracción física e intelectual. Curiosamente, Bruno comparte con el padre de Gabi su admiración por el escritor brasileño Joaquim Maria Machado de Assis, concretamente por su novela Dom Casmurro.

Cuando Bruno decide estudiar durante unos meses en Italia, pondrá a prueba su relación con Gabi. Mantener amores a distancia y por carta les resulta complicado a los dos, finalmente Bruno termina confesándole a Gabi haber tenido una aventura con otra chica: “Qué era algo que podía sucederle a cualquiera. Que, si me sucedería a mí, él comprendería. Que cuando queremos mucho a alguien, no deseamos convertirnos en una prisión para esa persona, y él no quería ser mi prisión...” (Machado, 1998: 96). Tras terminar sus estudios en Italia, regresa

de nuevo a casa y retoma su relación con Gabi. Una vez que los padres de Gabi aceptan por fin su relación y comienzan a salir formalmente, comenzamos a darnos cuenta que Bruno más que ofrecer libertad a Gabi es un problema para ella, pues con sus continuos celos intenta frenar la evolución personal y laboral de Gabi, y le achaca que: “Tú tienes la manía de ser independiente, de hacer todo lo que pasa por tu cabeza sin consultarme, sin querer conocer mi opinión. Y cuando supones que no me va a gustar, inmediatamente lo haces” (p. 121). De hecho, poco a poco la figura de Bruno va quedando en un segundo plano a medida que va surgiendo en Gabi un distanciamiento sentimental, ella reconoce: “No éramos culpables de que se estuviera acabando. Porque parecía que se estaba acabando, por más triste que esto pudiera ser. Cada uno cambió” (Machado, 1998: 139).

Otros personajes que aparecen en la obra son: **Rodolfo** (el padre de Gabi; de carácter autoritario, se opondrá en un primer momento a la relación de Gabi y Bruno, provocando un conflicto directo con su hija. Tampoco ve con buenos ojos que su hija trabaje y desee ser independiente); la madre de Gabi (que aparece con dos nombres en la obra, su sobrina Dora la llama Lola y su hija la llama doña Patricia. Es una mujer trabajadora que intenta mediar entre sus hijos y su marido, desea vivir en armonía. Vive sujeta a muchas presiones: el trabajo, ocuparse de los hijos, el marido y de la casa, planificar y organizar cosas y lidiar con el mal carácter de su marido. Gabi se enoja profundamente con ella cuando descubre que su madre la espía y lee en secreto la correspondencia que mantiene con Bruno, siente que ha violado su privacidad)³; tía Carmem (hermana de la madre de Gabi; es la tía preferida de Gabi, admira su independencia y le encanta conversar con ella); y Daniel (compañero de curso de Gabi, con él colaborara en la campaña de reciclaje de su colegio, formaran un buen equipo y estrecharán lazos de amistad).

Otros personajes que aparecen pero no tienen una participación directa en la novela, pues simplemente son nombrados son: Tiago (el hermano pequeño de Gabi); Bia (amiga de Gabi); tío Henrique (el padre de Dora y el hermano de la madre de Gabi y de la tía Carmem); Alicita y Niltinho (hermanos de Dora); Luís (el amigo de Niltinho y prometido de Dora); y miss Mary (profesora de inglés de Gabi).

Aunque en apariencia la obra nos muestra el enredo de un peculiar “triángulo amoroso” que surge entre Dora, Bruno y Gabi. En un determinado momento, concretamente en el capítulo séptimo, la protagonista nos advierte: “si aún estas pensando que esta es una historia de amor, como hay miles por ahí, estas muy equivocado. Puedes esperar sentado y tratando de pensar mejor, para ver si descubres el verdadero tema” (102-103). Esto hace que nos demos cuenta que la pretensión de Gabi no sólo era contar su historia de amor con Bruno, sino mostrarnos una historia de superación personal en la que trata de encontrarle sentido a la vida y desarrollarse en actividades que la motiven (como seguir estudiando, trabajar, viajar, participar en proyectos como colaborar en la campaña de reciclaje de su colegio etc.), pues se da cuenta que su deseo de alcanzar la independencia, sus sentimientos y sus sueños son muy valiosos y no puede permitir que se los quite nadie. Ha aprendido qué hay que batallar para conseguir lo que se quiere, pero también “hay que soñar en grande, porque la realidad es siempre menor que los sueños y, si se sueña en pequeño, sólo se vive una realidad muy pequeña” (142).

Otro aspecto interesante de la novela es la forma en que se presentan dos visiones contrapuestas de ver la vida: la de Dora y la de Gabi. Dora aparece como una joven dócil, conformista y sin visión que se adecua al modelo de mujer tradicional perpetuando con ello un modelo machista de feminidad, para ella los estudios no tienen interés alguno, no desea prepararse mejor en los estudios ni mucho menos ir a la universidad, su deseo es simple: “vivir en la hacienda y criar a mis hijos con toda la dedicación. Eso de que la madre trabaje fuera de la casa no va conmigo. Por más que se esfuerce, no puede realizar bien ninguna tarea, pienso” (31-32). Dora representa un “sujeto dócil y útil para el universo masculino, perpetuando un modelo machista de feminidad que se ejemplifica de forma clara en su consideración sobre la mujer y el trabajo” (Sepúlveda Santander, 2015: 15). Como bien señala Alejandra Sepúlveda Santander (2015: 16), la figura de Dora legitima la posición de la mujer dentro de lo privado al excluirla del espacio que socialmente y culturalmente se le ha asignado al hombre, quedando tanto el ámbito laboral como el de la razón fuera de sus límites, siendo únicamente el de la reproducción el que le “corresponde” a ella por ser mujer.

En cambio, Gabi representa la actitud crítica ante el conformismo y los roles tradicionales asignados a su género, está convencida de que “cuando luchamos por los sueños ganamos mucho más de lo que soñamos” (Machado, 1998: 142). Ella adora a su prima, pero no comparte en ningún caso lo que Dora piensa, ya que sus ideas le parecen anticuadas y llenas de convenciones. Para Gabi es importante tener la posibilidad de ser independiente y autosuficiente, anhela la emancipación no la sumisión. Su comportamiento insubordinado, genera un conflicto entre la búsqueda de la independencia y las restricciones y sobreprotección del entorno familiar. Pero ella a pesar de las dificultades lo tiene claro:

[...] nadie me quita lo que es mío. Y lo que es mío no son personas ni cosas, no es ni un enamorado ni un trabajo ni una campaña. Es lo que yo misma soy, y voy pasando a ser cada día, mi manera de ser, mi amor a la vida, mi manera de tratar de construir mis sueños. Eso, ciertamente, nadie me lo quita. Pero hay mucha gente con la que puedo compartir eso y que puede darme muchas cosas a cambio. (Machado, 1998: 143-144)

En opinión de Alejandra Sepúlveda (2015: 16), ambos discursos sobre la mujer configuran subjetividades opuestas que se instalan sobre los ideales de sumisión y los deseos de emancipación, lo cual da cuenta de que el sujeto femenino se encuentra política y lingüísticamente a merced de imaginarios culturales y sociales particulares, esto hace que Gabi deba luchar contra las determinaciones de su género y contra las que produce su edad.

En consecuencia, con esta historia Ana Maria Machado consigue construir un arquetipo femenino de adolescente-mujer inteligente, fuerte, madura y crítica, que no tiene miedo a crecer y luchar por su independencia. La historia que proyecta en Gabi no es la típica historia de amor que termina con un “felices para siempre”, sino que va mucho más allá al mostrarnos que el amor no lo es todo en la vida, sino solo una parte complementaria, pues lo verdaderamente importante es valerse y luchar por los ideales que se persiguen (se cumplan o no se cumplan).

2. EL VALOR DE LA AMISTAD Y LA LEALTAD: SIEMPRE CON MIS AMIGOS (1999)

La novela *Siempre con mis amigos* narra la historia de una chica adolescente de quince años llamada Tatiana y el recorrido que tiene su nueva amistad con Adriana, una nueva compañera de colegio. Tatiana en el transcurso de su historia irá descubriendo poco a poco cuales son y no son sus amigos. En esta etapa de la vida donde las lealtades entre amigos son lo más importante, Tatiana se siente desorientada y traicionada cuando Adriana se comporta en un determinado mal con ella, pues descubre con asombro que Adriana junto con otra amiga enseñan a un montón de gente una foto suya bastante embarazosa (una en la que aparece durmiendo, con el pelo despeinado, la cara hinchada y la boca semiabierta mostrando el aparato de ortodoncia). Este hecho le hace comprender que su relación de amistad, en realidad, no era tan sólida como aparentaba ser en un principio. Tatiana da una segunda oportunidad a su relación de amistad, esperando que Adriana se disculpe con ella y puedan superar este bache en su amistad, pero si no lo hace reconocerá que ella no era esa amiga maravillosa que creía y habrá dado valor a alguien que no lo merecía. Entre medias de esta situación, y de forma inesperada, aparece en su vida Diego, un chico unos años mayor que ella, muy agradable y simpático con el que comparte gustos y aficiones, un nuevo amigo que se va convirtiendo según avanza el relato en una persona importante en la vida de Tatiana, pues su comprensión y sus buenos consejos le aportan otra forma de mirar la vida a la vez que le muestran el verdadero significado de la amistad.

A modo de curiosidad, Ana Maria Machado en una entrevista recuerda la forma en que surgió la historia de *Siempre con mis amigos*:

Como en general no tengo esa idea de escribir para una entidad colectiva y lejana llamada niños, de alguna manera siempre estoy pensando en un lector en particular; por ejemplo, cuando Luisa, mi hija adolescente, tuvo una discusión con otras dos amigas porque en su escuela habían prohibido que la altura de la falda fuera más corta. Había un niño con ellas que planteó la posibilidad

de postularse como “fiscal de faldas” y se dio toda una discusión muy divertida alrededor de las normas y la escuela. De ahí nació otro de mis libros sobre la ética y la escuela: Siempre con mis amigos. (Millán Guzmán, 2017)

Sobre la estructura de la novela señalar varios puntos importantes: La obra presenta un vocabulario muy comprensible al lector y ofrece una lectura bastante ágil, de apenas cien páginas. Se compone de 6 capítulos cortos en los que narra de forma progresiva la consolidación de la amistad entre Tatiana y Adriana y sus posteriores desavenencias: (1) “Mi mejor amiga”; (2) “Una amiga está para estas cosas”; (3) “parloteos y patabalón”; (4) “Una mano amiga”; (5) “Los amigos hay que conservarlos”; (6) “El amigo del rey”.

La historia está narrada en primera persona por Tatiana, por la que impregna su visión de todo lo que va sucediendo. El libro aparece ante el lector como una especie de diario de una adolescente, donde narra todo lo que le va sucediendo, haciéndonos partícipes de sus momentos alegres y tristes (entorno a sus vivencias en el colegio, con su mejor amiga Adriana, sus experiencias pasadas y presentes, su entusiasmo por el deporte y la literatura, o su forma de comportarse con sus compañeros y sus amigos).

Al final del relato nos enteramos que esta especie de diario no es tal, sino que su escritura surge a raíz de que Tatiana decide participar en un certamen de textos y se le ocurre la idea de escribir una historia en la que entran sus amigos y ella misma como personajes, narrando detalladamente lo que les va sucediendo mientras van construyendo su amistad. En el capítulo final de la obra, Tatiana reconoce que escribir esta historia le ha ayudado mucho a aclarar las ideas, y también a seguir madurando, si su amistad con Adriana va a durar o no, solo el tiempo lo dirá. Finalmente, este libro decide no presentarlo al certamen literario por dos razones: ella no se ve con el derecho a contarle todo y exponer de esta manera a las personas a quienes quiere, pues preservar la amistad de sus amigos es mucho más importante que cualquier premio.

El tema fundamental que recorre toda la obra es la amistad y la lealtad, concretamente se realza el valor que tiene encontrar un “amigo de verdad”, que sea leal y sepa comprender y respetar la

forma de ser diferente. La historia que vive Tatiana nos hace ver que la amistad, una buena amistad, se cultiva con el tiempo y se demuestra con los hechos.

Sobre los personajes de la novela destacar a Tatiana, protagonista y narradora de la historia, una chica de quince años, muy familiar, amistosa, inteligente, respetuosa, coqueta, además de una destacada jugadora de voleibol (un deporte que la apasiona) y una buena estudiante en el colegio Anita Garibaldi. A través de ella vamos descubriendo al resto de personajes, entre los que sobresale:

Su hermano Rodolfo (aunque su nombre es completo es Luis Rodolfo, y así lo llaman sus padres y su hermana), es dos años mayor que ella, estudia en otro lugar diferente al de su hermana, El Cruzeiro, sus amigos lo llaman de mote "Frajola". Es el típico hermano fastidioso que se mete con su hermana y se lo chafa todo.

Su nueva mejor amiga Adriana, una chica afectuosa y atenta, un año más pequeña que Adriana; aficionada al baile y a las películas de terror, reconoce que no le apasiona nada leer ni hacer deporte. Adriana tiene el pequeño fallo de malinterpretar y exagerar mucho todas las cosas. Sus celos la llevan a cometer una chiquillada contra Tatiana, que nada tienen de broma, pues es capaz de herir de forma gratuita a su mejor amiga, aun así Tatiana está dispuesta a perdonarla si ella reconoce su error y se disculpa. A lo largo del relato vemos como Adriana se muestra algo celosa y acaparadora con la amistad de Tatiana, tampoco lleva bien que Tatiana sea siempre el centro de atención, ya sea porque destaque por sus particulares atuendos o por sus buenas ideas en clase o por colaborar y participar siempre en las actividades del colegio.

Cris, la otra amiga de Tatiana, también una buena jugadora de voleibol. Su fallo, tiene como norma en la vida ser franca aunque ofenda. Esto hace que sus arrebatos de franqueza la lleven siempre a decir lo que piensa de los demás, sin tener en cuenta lo mal que pueda sentar o el mal posterior que pueden causar sus comentarios a determinadas personas. En varias ocasiones Tatiana llama la atención a su amiga sobre esta actitud, y le dice: "Ya sé que no lo haces a mala idea, pero eso te pasa porque no

piensas antes de hablar, no mides las consecuencias de lo que dices. Las palabras pueden tener mucho peso en la vida de las personas” (Machado, 1999: 36).

Diego, un chico simpático, atractivo, amante de la literatura, que en todo momento mantiene una actitud madura. Tatiana descubre que es dos años mayor que ella, que es el amigo de su hermano Rodolfo y sus amigos lo llaman “Didi”. Tatiana y Diego comparten aficiones comunes que los unen: son dos apasionados de la lectura y el voleibol. Su amistad irá creciendo a lo largo del relato y se convertirá en un punto clave del cambio y el crecimiento personal de Tatiana. Tatiana reconoce que le agrada mucho haber descubierto el efecto “transformador” de su sonrisa: “Cuando Diego sonrío, su rostro se transforma por completo. Se vuelve realmente guapo, con los ojos semicerrados y unos dientes blanquísimos que llaman la atención en su cara tan bronceada” (Machado, 1999: 52-53).

Diego transmite a Tatiana dos visiones interesantes que le pueden ser útiles en el futuro. La primera cuando le transmite a Tatiana un consejo que le ha dado su madre: lo amigos no se conocen en la desgracias, sino en el éxito, pues el “que es capaz de alegrarse sinceramente con el éxito de un amigo, sin tener envidia alguna, es porque lo siente de verdad” (90). Sobre lo que es un amigo de verdad reconoce que tiene muchos amigos, muy cercanos, “pero cada uno tiene una forma de ser diferente. Creo que solo puede ser así, porque no se puede querer ser dueño de las personas. No se debe obligar a un amigo a que siempre esté contigo” (90).

En la novela aparecen otros personajes más terciarios como: Débora (una chica bastante fastidiosa que le gusta llamar siempre la atención y sobre todo burlarse de los demás); Fabio (un chico latoso, burlón y presumido que le gusta aparentar ante los demás); y Rafaela (antigua amiga de Adriana).

Otras peculiaridades de la obra que resultan interesantes señalar, en primer lugar, en la obra se percibe como la relación con los padres queda un poco al margen, pues se privilegia la relación con los amigos y las llamadas interminables donde se lo cuentan todo, una situación bastante propia de la edad.

En segundo lugar, destacar como en el colegio de Tatiana se preparan para la fiesta de fin de curso, realizando una fiesta conjunta el colegio Anita Garibaldi y el Anita Neri. Entre las actividades propuestas destaca una creación colectiva en la que se elige el tema sobre la obra que quieren escribir y presentar al público. Tatiana propone escribir una pieza en que las dos protagonistas sean las dos mujeres que dan nombre a los dos institutos, Anita Garibaldi y Ana Neri. Al profesor le parece una excelente idea que decide ampliar: montaran un espectáculo sobre las mujeres importantes de Brasil, y a cada una le dedicaran una escena, en ella aparecerán Anita Garibaldi, Ana Neri, Joana Angélica, María Quiteria, y otras mujeres como: Ciquinha Gonzaga; María Bonita, la mujer de Lampiao; Bartira, que es otra india; Ana Pimentel y Branca Duarte, dos esposas de colonos que tuvieron que luchar para establecerse y construir una vida en tierras hostiles; María Ortiz, que resistió contra la invasión holandesa, y Luisa Grimalda, contra los corsarios ingleses en Espiritu Santo; y varias ex esclavas que participaron en la resistencia en Quilombo dos Palmares; etc.

Otro detalle de interés, y con el fin de suscitar la curiosidad y darlos a conocer al público joven, es como la obra hace un guiño a las figuras de Manuel Bandeira (con un poema titulado “Me voy a Pasárgada”, que Diego recita a Tatiana y que cobra un gran simbolismo al final de la historia: “me voy a Pasárgada, / allá soy amigo del rey...” (91) y Clarice Lispector (a través de una cita que la autora dijo en una entrevista: “¿Literatura? Vale más un perro muerto”).

También hace un guiño a obras literarias para jóvenes como son: *Mujercitas* (21); *La isla del tesoro* y *Dr. Jeckyll y Mr. Hayde* (53), introduciéndolas en las conversaciones entre los jóvenes.

El capítulo quinto de la obra termina con dos hermosos versos de una canción: “Los amigos hay que conservarlos / en el lado izquierdo del pecho” (77).

3. CONCLUSIÓN

A modo de conclusión, destacar que, *Eso no me lo quita nadie* y *Siempre con mis amigos*, son obras que ayudan en la construcción de una mirada más afinada del mundo, en ellas aparecen jóvenes imaginativas, soñadoras, dispuestas a cuestionarse el mundo que las rodea y afrontar las dificultades de las relaciones interpersonales. Sin duda, Gabi y Tatiana representan dos personajes con fuerza, dos voces distintas, dos personalidades diferentes, Gabi proyecta una personalidad más madura, trasgresora e independiente, dispuesta a no seguir el rol tradicional que se le impone a su género. Mientras que Tatiana proyecta una personalidad más dependiente de su entorno, especialmente el de sus amigos, lo cual no le impide en ningún momento mostrar autonomía y decisión en los momentos precisos.

Ana Maria Machado consigue en estas obras proponer un diálogo inteligente entre el lector y el libro, creando historias llenas de significado, que surgen de la necesidad interior de la escritora como un modo de apoyado en la formación del pensamiento crítico y estético de los jóvenes.

NOTAS

¹ Vinicius de Moraes (1913-1980), una figura multifacética, poeta, intérprete, diplomático de Brasil, destacado en la música popular brasileña contemporánea (pionero de la *bossa nova*).

² Sabe você o que é o amor?/ Não sabe.../ Eu sei! [...]/ ... más sei que a mina poesia / -rá-rá...-/ você não rouba, não... (Vinicius de Moraes)

³ Quería destacar un detalle, en la versión que he utilizado para el estudio he detectado un error de la edición, pues la madre de Gabi aparece con dos nombres, el nombre de Lola (Machado, 1998: 32) y doña Patricia (Machado, 1998: 90, 112).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Machado, A. M. (1998). *Eso no me lo quita nadie* (J. Fernando Esguerra, Trad.). Bogotá (Colombia): Norma.

Machado, A. M. (2018). *Siempre con mis amigos* (R. Chacón, Trad.; 16ª Ed.). Boadilla del Monte (Madrid): SM.

Millán Guzmán, J. C. (2017, febrero). «La literatura nos permite comprender las razones del otro»: Ana Maria Machado (Entrevista). *MaguaRED*. Consultado el 29 de mayo de: <https://maguared.gov.co/ana-maria-machado-literatura-comprender-otro/>

Sepúlveda Santander, A. (2015, febrero). Construcción de la subjetividad adolescente femenina en *Eso no me lo quita nadie* de Ana Maria Machado. *Umbral. Literatura para infancia, adolescencia y juventud*, (2), 13-22. Consultado el 29 de mayo de: <https://docplayer.es/12600088-Issn-0719-6016-literatura-para-infancia-adolescencia-y-juventud-coleccion-de-propuestas-criticas.html>

TROPICAL SOL DA LIBERDADE, DE ANA MARIA MACHADO, E A “IMAGEM DO BRASIL”

Quando pela primeira vez vim aos Estados Unidos, como estudante, colegas americanos gentilmente se ofereciam a conversar comigo em espanhol, que tinham aprendido um pouco no colégio: “Português!? Verdade?” Alguns queriam saber como eram a Amazônia ou as praias do Rio. Quando fui instrutora de português para uma leva de voluntários do Peace Corps, ditos voluntários aprendiam também a construir latrinas, e prestar primeiros socorros nas cidades do interior para onde seriam mandados—o Brasil é país “em desenvolvimento”. Quando o Brasil aparece no noticiário internacional, em geral é em um artigo sobre corrupção ou brutalidade. Uma das primeiras propostas para a capa da tradução para o inglês de *Tropical Sol da Liberdade* mostrava a Baía da Guanabara, com Pão de Açúcar e tudo. Ou seja, a imagem do Brasil se compõe de uma imprecisa hispanicidade, de uma natureza tropicalmente exótica que atrai o turismo, de pobreza—e não esqueçamos o carnaval. *Sol*, no entanto, se passa no período da ditadura dos anos sessenta a oitenta, e consegue, ao mesmo tempo, referir essas imagens imprecisas e/ou estereotipadas, e mostrar a vida que elas distorcem.

Tropical Sol da Liberdade (1988) conta de como Helena Maria, chamada Lena, começa a se recuperar do trauma, pessoal e político, imposto pela ditadura militar que, sob o olhar aprovador do governo dos Estados Unidos, reinou no Brasil de 31 de março (ou 1º de abril, como murmurava a oposição) de 1964 até 1985. Foi um período de golpes que instalaram ditaduras militares no sul do continente: no Chile em 1973; no Uruguai de 1973 a 1985, na Argentina em 1976. Trouxeram consigo repressão, censura, “desaparecimentos,” tortura, perseguição de estudantes, jornalistas, artistas, quem quer que expressasse oposição ou

**RENATA RUTH
WASSERMAN**

aa0902@wayne.edu

algo passível de ser interpretado como oposição. E exílio.

Quando encontramos Lena, jornalista de profissão, ela está na casa de praia da família, para onde sua mãe se mudou permanentemente, e onde pais, avós, primos, passavam férias alegres e ruidosas. Agora, Lena precisa da ajuda da mãe para se levantar de onde estava tomando sol e observando formigas. Ela tem dificuldade em andar porque quebrou o dedão do pé, e também está tomando remédios para tratar uma desordem misteriosa que a faz cair súbita e inesperadamente, e que se manifestou depois que voltou de uma viagem profissional à África. Quando receitou o remédio, o médico avisou que esse a impediria de ter filhos no futuro; no presente, ela se acha impossibilitada de escrever (“nem produção, nem reprodução” diz ela). Mais exatamente, escrever, ela pode, mas quando quer ler o que escreveu, vê só uma confusão de letras.

Aos poucos, enquanto a mãe cuida dela e a irrita, ficamos conhecendo Lena e sabendo de sua história, lemos a peça de teatro que ela está escrevendo—baseada em sua vida no exílio, mas com o cuidado de evitar revelações pessoais, já que ela, como nos informa, preza a sua privacidade—e seguimos a sua convalescença física e, como se torna claro, psicológica. Também ficamos sabendo a história da família—por retrospectão, documentação e, inevitavelmente, a história da ditadura. Mas tanto a narrativa quanto o enredo diferem bastante, do que vimos, por exemplo, em *O que é isso, companheiro?* de Fernando Gabeira (1980), relato do sequestro do embaixador americano por um participante da aventura. O ponto-de vista do relato de Ana Maria Machado não é o de um participante direto, mas vem do que a autora descreve como a “periferia.” Lena participa de passeatas, é presa, interrogada, mas não participa da resistência ativa. E assim a sua história é a de boa parte da população, afetada pelos acontecimentos, por vezes violentamente, mas passivamente (ou seja, até pensarmos mais um pouco sobre os incidentes relatados). De qualquer forma, não é um “testimonio,” e até certo ponto, critica o gênero. Quando um amigo sugere que ela relate como sobreviveu durante esses tempos, ela responde que é jornalista, e o seu negócio não é bancar herói de sua própria

biografia. (Sol, 32)

Como Lena é jornalista, está ciente do que acontece—as passeatas, as prisões, as manobras do governo—e da maneira pela qual a imprensa se “adapta” à situação. O redator do jornal onde ela trabalha abafa certas notícias, dá um jeito em outras, inventa desculpas para membros do governo envolvidos com tortura e outros malfeitos—sem jamais admitir que está fazendo todas essas coisas. Vários jornalistas reclamam; ele justifica o que faz.

Tudo isso—tortura, repressão, colusão—estava acontecendo. Mas, sob a forma de ficção, a história de Lena sai mais verdadeira. E ao situar a história na “periferia”, Ana Maria Machado bloqueia questões sobre a sua própria experiência e contatos. E é hábil: se há elementos autobiográficos em Lena, e acreditamos na caracterização de Lena como ciosa de sua privacidade, isso também bloqueia atribuímos à autora o que Lena vê ou descobre (o exemplo mais dramático disto: o irmão da autora esteve, de fato, envolvido no sequestro do embaixador americano). Outra vantagem é que Machado assim consegue mostrar que a “periferia” não se manteve passiva. Quando estudantes—um deles irmão de Lena—organizam uma passeata em que o irmão é um dos oradores, Lena participa e, surpresa, vê que a sua mãe, mais amigas, também estão lá, preparadas para se defenderem da inevitável reação policial. E quando a polícia ataca, com cães, os participantes, inclusive Lena marcham ao seu encontro, dando tempo para os organizadores se dispersarem.

Quando a polícia aparece para investigar a casa de um dos estudantes envolvidos na resistência, a mãe dele inventa um estratagema para esconder os panfletos que ele tinha escondido embaixo da cama (claro, um dos primeiros lugares onde os “homens” iam procurar), e depois passa um pito no filho por sua imprudência. E uma das vizinhas da mãe de Lena, simpática e idosa, confessa que faz fila, no banco, no açougue, no ponto do ônibus e, enquanto espera, fala mal do governo, da polícia, faz “um pequeno comício”. Quando chega a sua vez, ela vai embora.

Claro que o sequestro do embaixador aparece também no relato. Aos poucos, indicações daqui e dali coalescem e indicam que o irmão de Lena talvez tenha participado. Mas quem sabe ao certo não vai contar: esse tipo de informação é perigoso para quem sabe e quem está ligado a quem sabe. Ou seja, é difícil se manter na “periferia”.

Quando uma amiga pede a ajuda de Lena para esconder uma máquina de escrever, uma figura no carro da amiga se esconde ao reconhecer Lena, e desembarca às pressas. Lena se tornou perigosa. Desconfia porque (seria o irmão?), mas se desconfiarem dela ou do marido, a sua ignorância não os protege. E de fato, Lena é presa e interrogada, mas sem tortura. Livre, ela e o marido viajam para a França, alugam um apartamento minúsculo em Paris. Lena ganha uns cobres com o que publica no Brasil, mas é difícil transferir os fundos para o exterior. Inda bem que o seu pai pode ajudar. Eles conhecem outros exilados, ajudam quando podem, não se metem em política. Antes de começarem as dificuldades com ler e escrever, Lena tinha decidido escrever uma peça de teatro sobre a vida no exílio, e esboçado algumas cenas, que temos a oportunidade de ler.

Em artigo sobre *Sol*, Cristina Pinto-Bailey explica que trauma pode inibir a linguagem, e como dissemos, Lena não consegue escrever, ou ler o que acha que escreveu. Quando o pé está suficientemente recuperado e ela pode andar até a venda no fim da praia, não consegue ler a lista de compras que tinha feito. Mas o romance consiste de linguagem, e embora aos leitores caiba (como sempre) parte da tarefa de organizar os acontecimentos, as relações entre eles, e o seu significado, as ferramentas para a tarefa estão aí. Aí estão os fragmentos da peça de teatro, que mostram as amizades formadas, as dificuldades, o apoio, as deslealdades dos exilados. Aí estão as anotações sobre os outros exilados, brasileiros ou de outros países com regimes ditatoriais, que mesmo querendo, não se livram de suas pátrias.

E vemos o complicado processo da reconciliação entre Lena e sua mãe, cujas intrusões (assim vistas por Lena, mas que D. Amália considera dever de mãe ciosa de seus filhos) sempre a tinham irritado, e continuavam a irritá-la. Lena até recusa

Amália traz para a casa litros e litros de leite—para fazer queijo, que Lena adora, o tal médico perde a autoridade. Com sol e queijo ao alcance, Lena pensa em parar com os remédios... Não tem caído. Teria recobrado o equilíbrio?

Aparentemente, parte da causa desses misteriosos sintomas de que Lena sofre, foi a sua viagem à África—durante a qual não tinha comido nada além de arroz e peixe, únicos alimentos disponíveis, o que teria resultado num desequilíbrio nutricional, hipótese complementar à do trauma do exílio como causa dos problemas com escritura e leitura. Contra o desequilíbrio nutricional, deve comer bastantes verduras, tais as que dão na horta cultivada por sua mãe. Lena observa a mãe podando e colhendo e lutando contra ervas daninhas e insetos malévolos, inclusive as saúvas que ela tinha observado dias antes, as quais também poderiam ser consideradas emblemas da pátria, segundo o dito de St. Hilaire “ou o Brasil acaba com a saúva, ou a saúva acaba com o Brasil”, ou o de Mário de Andrade, “pouca saúde e muita saúva os males do Brasil são”, repetidos, cantados, versegados em análises sérias e em brincadeiras sobre a natureza e cultura do Brasil. Em todo caso, sol e verduras curam, mas custam, no caso os cuidados e o trabalho de D. Amália. Assim como o irmão de Lena pode escapar depois do sequestro só com a ajuda não só dos que estavam diretamente envolvidos na operação, como também a da família e a dos bons amigos de Lena, o velho artista Luís Cesário e sua mulher Carlota, que cederam as chaves de sua casa para Lena entregar ao irmão, caso fosse necessário, e cortaram contato com Lena para que ninguém desconfiasse do arranjo. E nem a solidariedade dos exilados vem grátis: Lena e o marido acabam vítimas de más línguas de um casal que tinham ajudado.

Mas o processo de cura não está completo quando Lena recupera o equilíbrio, o apetite, e a capacidade de ler. O mergulho no passado pode resolver questões e falhas de interpretação. Mas às vezes também se torna necessário descartar o que já foi útil e não é mais—como o piano que há tempo decaía na varanda, roído por humidade e insetos. Finalmente contratam quem o leve para o depósito de lixo, e a caminho da carreta, ele se decompõe.

Mas no fim o processo se completa. A última parte do livro tem

telefonemas de seu amado, para não deixar a mãe ficar, discretamente, ouvindo a conversa. Mas podiam ver fotos e relembrar, por exemplo, quando a caçula da família se saiu com uma observação descuidada no pré-primário, a respeito de militares, observação que chegou aos ouvidos de um militar avô de outra das crianças na sala; a caçula teve de deixar a escola, e a professora teve de achar outro emprego.

O que nos mostra outra característica de palavras: são perigosas, especialmente quando não percebemos o perigo. Quando seu irmão volta de um período curto em prisão por atividade política estudantil, passa pelo apartamento de Lena e marido, e insiste em que o “limpem”: se os “homens” vierem fazer uma “visita”, seria melhor não acharem o cartaz de Che Guevara na parede, ou papéis que possam considerar subversivos. Lena e o marido passam horas se livrando de papelada perigosa. E quando os “homens” vieram, acharam a casa “limpa”.

Palavras públicas—em jornais, por exemplo—estão sob cuidadoso controle: telefonemas chegam à redação sobre assuntos que não devem ser mencionados; a autocensura se torna imprescindível para evitar uma censura mais drástica e perigosa pelo governo e seus agentes. (Um dos principais jornais de São Paulo imprimia passagens dos *Lusíadas* no lugar de notícias censuradas; parágrafos que comesçassem com “fontes oficiais desmentem...” indicavam que a notícia “desmentida” era autêntica. Particulares decoravam os telefones de amigos)

Aos poucos, na praia, Lena começa a se restabelecer. Consegue andar até à beira d’água, mas ainda não pode entrar no mar porque não se sente segura. Depois pode ir até ao fim da praia. E quando possível, se abre ao sol, que lhe dá vida e prazer.

Entregando-se ao sol, e conversando com a mãe, Lena começa a questionar o regime terapêutico a que está submetida, e as consequências do dito. Verdade que não tem caído; mas em compensação, nem produção, nem reprodução. Por outro lado, ela já tinha sido despedida por um dos seus médicos, que lhe ordenara cortar o leite e todos os seus produtos da sua dieta. Mas ela não concebe deixar de comer queijo. E quando D.

lugar em território que, segundo Kristen Ernst, compõe uma imagem recorrente na literatura do, e sobre, o Brasil, assim como em noções sobre a identidade e história do Brasil, e que ela descreve como “pastoral” ou seja, focalizando a “natureza”.

O último mergulho no passado nos traz o avô de Lena, que tinha construído para a família a primeira das duas casas na praia em que Lena se recupera. Ele tinha ensinado a Lena nomes e classificação de plantas e insetos e de vez em quando fazia um pequeno exame.

Um dia o avô, um tio, e dois primos combinaram ir inspecionar, como de costume, o cacauá atrás da praia, viagem de canoa, e depois pelo caminho do mato. Tio e primos explicam a Lena que ela não pode ir junto; é menina, vai andar mais devagar, ter medo, choramingar, e atrasar todo mundo. Ela quer ver a floresta. Eles declaram que não tem nada no mato que possa interessar a uma menina. Ela se considera pelo menos tão competente quanto eles. Ela tinha certeza de que estava à altura da aventura. E o avô declarou que ela iria com eles.

Lena dormiu vestida, pulou da cama na manhã seguinte.

Partiram. Ninguém teve de esperar por ela, nem para sair, nem na mata. Pararam, por ordem do avô, diante de um jequitibá, rei da mata, cujo “tronco imenso subia até quase se perder de vista”. (Sol, 339) Se fosse possível subir nele, lá de cima daria para ver até a curva do mundo. Junto ao gigante, deram-se as mãos, e só com todos eles de mãos dadas, conseguiram contornar o tronco. E ficamos sabendo também de futuras queimadas e derrubadas das matas, ilegais, para fazer pasto e plantação, e que o jequitibá não existe mais.

Um pouco adiante, mais uma parada, um riacho no fundo de uma ravina; para atravessar, um tronco caído entre as suas duas margens. O guia e o avô tiram botas e meias e, devagar, atravessam. Lena tem medo. O tio diz que de jeito nenhum ela vai conseguir atravessar. O avô ensina como. Devagar, pé ante pé, Lena chega do outro lado. Os primos têm que achar outro jeito, o que atrasa todo mundo. Machado conta com o nosso: “Conheceu, papudo!” não precisa dizer mais nada. E deu um jeito

de nos levar para bem longe de passeatas, tortura, embaixadores sequestrados e ditaduras militares.

Verdade que o título do romance inclui “sol” e “tropical”. E diz Ernst que cai na tradição “pastoral” brasileira, e que Machado aceita e até certo ponto critica essa tradição. Mas o percurso do romance é menos teórico do que aprovação ou crítica ou conflito entre essas. O que nos mostram as referências, explícitas ou implícitas à natureza, não é simplesmente a personagem deitada *sub tegmine fagi*. Virgílio não menciona saúvas nem a sensualidade do sol. Mas Machado mostra como *nos patriam fugimos*, a razão e o custo de “fugir da pátria” e de seus “doces campos”. A natureza tem um papel importante: o prazer de se banhar no mar, o conforto oferecido por uma amendoeira—varinha plantada há tantos anos, agora árvore frondosa—ao lado da varanda na casa de praia. E são as memórias da marcha pela mata com o avô, e da coragem de chegar ao outro lado da ravina pela pinguela formada pela árvore caída, que finalmente convencem Lena a se declarar pronta a enfrentar o resto da sua vida e de seu trabalho. Mas se a natureza é parte importante da sua recuperação, não é a única parte importante; outras são as relações com família, amigos, colegas e o apoio mútuo que chegou mesmo a salvar vidas. E importantes até as interações negativas, em casa e no exílio. E mesmo o redator desonesto do jornal onde Lena trabalhava, traidor por atacado e no varejo, em matéria pessoal e política. Relembrados, recobrados, reavaliados, são o que justificam os dois primeiros termos do título e tornam possível o terceiro: “liberdade”, por definição aquele que golpe e ditadura sempre tentam destruir.

A LITERATURA INFANTIL NOS CONTEXTOS DITATORIAIS ARGENTINO E BRASILEIRO – UMA ANÁLISE DE “EL AÑO VERDE”, DE ELSA BORNEMANN, E *ERA UMA VEZ UM TIRANO*, DE ANA MARIA MACHADO

Ningún texto es ideológicamente inocente.

Ana Maria Machado

Ana Maria Machado (1941-) e Elsa Bornemann (1952-2013) são autoras premiadas que escreveram livros extremamente relevantes para o contexto político que viveram: as ditaduras militares brasileira e argentina, respectivamente. Contudo, o papel que a literatura infantil teve em tais momentos históricos ainda não foi suficientemente examinado. Assim, o trabalho justapõe o livro *Era uma vez um tirano* (1982), de Machado, e o conto “El año verde” (1975), de Bornemann, analisando a importância das cores para as histórias, bem como o uso das figuras do governante e do povo. O objetivo é destacar os elementos usados nas narrativas para criticar o despotismo, evidenciando a contribuição da literatura infantil para a resistência aos governos autoritários de suas respectivas nações.

Palavras-chave: Ana Maria Machado, Elsa Bornemann, ditadura, Brasil, Argentina

A importância da produção literária em diferentes momentos da história mundial política e social não constitui um tópico estranho a discussões e reflexões. Em diversos países ao redor do globo a literatura teve um papel ativo essencial como peça de resistência contra regimes autoritários. Não aleatoriamente, livros considerados transgressores foram banidos em diferentes territórios como meio de se manter o controle da população. Tal ato foi realizado por

TAÍS XAVIER
CARVALHO

tmxavier@iu.edu

diferentes instituições de poder, fossem elas religiosas – como no caso do Index promulgado pela Igreja Católica no século XVI –, fossem ditatoriais – como a proibição de diversas publicações pelo salazarismo português, pelo franquismo espanhol, pelo nazismo alemão e por outros. Neste texto, focarei em duas ditaduras militares do século XX, procurando mostrar a relevância que a literatura, mais precisamente a infantil, apesar da diferença de tratamento, teve na última ditadura militar argentina, que durou de 1976 a 1983, e na ditadura militar brasileira, que se iniciou em 1964 e terminou oficialmente em 1985. Assim, analisarei o conto “El año verde”, presente no livro *Un elefante ocupa mucho espacio* (1975), da escritora argentina Elsa Bornemann (1952-2013), e a obra *Era uma vez um tirano* (1982), da autora brasileira Ana Maria Machado (1941-). O objetivo é traçar um paralelo entre essas narrativas, destacando seus elementos em comum no que tange à forma de tratar do momento político, e indicar como ambas as histórias podem ser vistas como lições de resistência a um governo autoritário e tirânico, contribuindo para a manutenção do pensamento crítico e político de seus jovens leitores. Para isso, no entanto, é importante revisitar a história da literatura infantil no mundo ocidental, bem como dentro dos países de origem das autoras.

A literatura infantil pode ter a sua história de origem traçada a partir do século XVII¹, com o volume tcheco *Orbis Sensualium Pictus*, de John Amos Comenius. A obra, assim como outras para o público infantil que se seguiram a ela, se dedicava a expor conceitos gerais para crianças de forma didática. Desde cedo, então, a literatura infantil teve sua complexidade literária irrefletidamente marginalizada, sendo designada a um espaço sem definição exata cujo objetivo principal era a comercialização e o suporte escolar. Com o passar dos séculos, contudo, seu alcance passou a incorporar uma faixa etária mais abrangente (que a princípio incluía essencialmente leitores em fase de alfabetização), além de se expandir até outros continentes e outras perspectivas. Assim, sua caracterização foi se alterando, passando por diversos momentos².

Em meados do século XX, profundas transformações de cunho social e tecnológico ocorreram e a literatura infantil não deixou de refleti-las. Seguindo a tendência de mudanças, na América Latina, que cada vez mais se voltava para a valorização do nacional,

algumas autoras, como a argentina María Elena Walsh (1930-2011) e a brasileira Cecília Meireles (1901-1964), se dedicaram a publicar obras para crianças que se distanciavam da tradição pedagógica derivada da Europa que havia sido amplamente mantida em seus países até então. Elas ressaltaram a importância de se destacar a autonomia nos livros infantis e contribuíram para incrementar o papel de relevância política que a literatura infantil desenvolveria de maneira mais intensa nos próximos anos.

Entre os anos 1950 e 1960, o contexto global pós-guerra, o advento de novos meios de comunicação, a expansão e popularização de estudos psicopedagógicos como o de Maria Montessori (que defendia a autonomia infantil³), entre outras mudanças, contribuíram para modificar também a forma como os livros infantis eram pensados. Como afirma Joshua Meyrowitz (1984), o advento da televisão transformou a dinâmica familiar, descortinando o mundo dos adultos e suas falhas para crianças através da tecnologia, “television’s messages have a significant impact – ... regardless of specific content – because they take children beyond the informational limitations once set by walls and parents” (p. 29). Isso, por sua vez, como aponta Isabella Cosse (2010) sobre os anos 1960, gerou uma ruptura geracional em que os jovens, adquirindo mais autonomia, se tornaram o centro da vida social, política e cultural (p. 40). Se antes a criança era vista como um ser que precisava ter sua inocência preservada, agora ela tinha acesso a temas dos quais costumava ser protegida, como tragédias, morte, marginalidade e política. Além disso, sua fonte principal de conhecimento já não era representada necessariamente pela escola, uma vez que informações passaram a ser acessadas de maneira mais corriqueira. Assim, Walsh e Meireles sentiram a necessidade de se afastar do caráter mais severo e hierarquizante dos didáticos livros infantis e passaram a trabalhar a linguagem de maneira mais lúdica e simbólica e a priorizar elementos como o cômico, a cor e a fantasia nas narrativas, especialmente criando espelhos para a realidade vivida através de metáforas (Oliva, 2012, p. 86; Mello, 2001, p. 190). Tais inovações, todavia, não puderam ser oficialmente desenvolvidas livremente dentro do Brasil e da Argentina, uma vez que não condiziam com os valores sustentados pelos regimes autoritários que assumiram o controle nos territórios.

Em 1964 e 1976, militares assumiram o poder nos territórios brasileiro e argentino, respectivamente, e tomaram medidas para dominar a população, política e ideologicamente. No Brasil, os presidentes pregaram a ordem e a disciplina pública e o repúdio a ideias comunistas, adotando para si o direito de cercear a liberdade de expressão da população a fim de assegurar a obediência aos valores defendidos pelo militarismo. Além disso, o governo enfatizou sua própria propaganda política, procurando convencer os cidadãos de sua validade e eficiência. Na Argentina, o governo ditatorial adotou princípios e comportamentos similares. Uma junta militar realizou uma rebelião que marcou oficialmente o início da chamada última ditadura militar argentina (uma vez que o país já havia passado por outras gestões totalitárias). O governo prendeu, torturou e assassinou cidadãos que, de alguma forma, se opunham ao Estado estabelecido, e decretou leis que auxiliassem na manutenção do próprio poder, incluindo ordens de censura. De fato, tanto na Argentina quanto no Brasil, os governantes tomaram medidas para coibir qualquer tipo de obra que pudesse ser entendida como contrária ao Estado.

No território brasileiro, com a promulgação do Ato Institucional Número Cinco (AI5), em 1968, obras artísticas, como canções, peças de teatro e livros, passaram a ser obrigatoriamente submetidas, antes do lançamento, à revisão de censores do governo, o que resultou em um declínio quantitativo nas produções de arte. Os artistas brasileiros se viram limitados, sendo obrigados a adotar maneiras de dissimular suas verdadeiras mensagens a fim de ver suas obras circuladas. Contudo, ao mesmo tempo em que as artes no Brasil se viram reprimidas, a literatura infantil passou por um período de expansão inédito. Tal crescimento se deve, principalmente, ao fato de que as histórias escritas para o público jovem no Brasil foram consideradas publicações menores e, portanto, não eram revisadas pelos censores com a mesma rigidez dispensada a outras produções. Logo, os escritores infantis tiveram a oportunidade de embutir tópicos em suas obras que, de outra maneira, seriam censuradas. Como assinala a escritora Ana Maria Machado (1999),

... em termos de conteúdo, tudo foi expresso e discutido [nas obras infantis], da “revolução” de 64 ao exílio, da luta armada à

censura, do antiautoritarismo ao imaginário mais obviamente psicanalítico, dos novos padrões de comportamento às novas realidades familiares e sociais. (p. 18)

Através de sua própria censura, o governo ditatorial militar brasileiro contribuiu para o fomento do engajamento da literatura infantil, cuja maior parte das publicações assumiu o compromisso de conscientizar os leitores a respeito de questões políticas e sociais.

Já na Argentina, o processo de censura não poupou os livros infantis. Diversos decretos proibindo a circulação de certas publicações foram promulgados, contando também com o chamado “Proceso Quema Libros”, responsável pela incineração de milhares de volumes considerados subversivos pelo Estado. Além disso, o governo também criou o chamado “Servicio gratuito de lectura previa,” que tinha a finalidade de revisar todos os textos que buscavam publicação no território – incluindo os infantis.

Conforme indica María Rojas Moreno (2014),

la literatura infantil durante la última dictadura militar (1976-1983) fue considerada un foco de represión cultural, ya que a los ojos de los censores atentaba contra los principios éticos y morales que era necesario preservar en la niñez, como ser la familia, la religión y la patria” (p. 1)

Assim, enquanto aos autores de literatura infantil brasileiros foi concedida uma certa liberdade, os argentinos tiveram que lidar com os mesmos problemas que outras peças artísticas. Desde o princípio do domínio militar, certas obras infantis foram banidas em nome da proteção da educação infantil. María Eugenia Álvarez (2013) aponta que o controle dos livros infantis permitia que o governo, através da especial atenção dada aos jovens, sustentasse que a essência do regime se mantivesse para além dos anos próximos à tomada de poder (pp. 13-14). Buscando a manutenção do controle e da autoridade, o Estado se dedicou a manipular as informações que chegavam ao público infantil, fosse dentro do contexto escolar, fosse fora dele, eliminando tudo que parecesse ameaçar a prevalência do governo, independentemente do valor literário ou cultural.

Um exemplo da intensidade do controle governamental é o caso de Elsa Bornemann. Quando a autora publicou o livro infantil de contos *Un elefante ocupa mucho espacio*, em 1975, a obra teve uma recepção extremamente positiva, chegando a fazer com que ela fosse a primeira escritora argentina a fazer parte da lista de honra do prêmio Hans Christian Andersen. No entanto, dois anos depois, o livro foi banido da Argentina. No artigo 1º do decreto 3155 do dia 13 de outubro de 1977 o Poder Executivo Nacional promulgou que:

Prohíbese la distribución, venta y circulación, en todo el territorio nacional, de los libros “Un elefante ocupa mucho espacio” de Elsa Isabel Bornemann y “El nacimiento, los niños y el amor” de Agnés Resenstiehl, ambos de “Ediciones Librerías Fausto” y secuéstrense los ejemplares correspondientes. (Art. 1º)

De acordo com o decreto, as proibições se justificavam pela

... posición que agravia a la moral, a la familia, al ser humano y a la sociedad que éste compone.

Que en ambos casos, se trata de cuentos destinados al público infantil, con una finalidad de adoctrinamiento que resulta preparatoria a la tarea de captación ideológica del accionar subversivo.

...

Que actitudes como ésta constituyen una agresión directa a la sociedad argentina concretada sobre los fundamentos culturales que la nutren y los principales destinatarios de la acción de gobierno trascendente, lo que corrobora la existencia de formas cooperantes de disgregación social, tanto o más disolvente que los violentos. (Paras. 4-5; 7)

O governo se sentia ameaçado diante do estímulo ao pensamento crítico e à autonomia exercido pelo livro de Bornemann, que continuava as mudanças literárias defendidas por María Elena Walsh. Como outros volumes da época, o livro de contos promoveu uma expansão de opção de leitura do mundo ao apresentar outras perspectivas em suas narrativas, que acabaram se juntando a uma lista de outros livros infantis censurados⁴.

Para o governo ditatorial as crianças eram vistas como motivo de preocupação e, as obras infantis, como títulos que necessitavam de vigilância. Sobre o período que se sucedeu à proibição de seu livro, Bornemann declarou que “Siempre fui de dormir poco, pero como decían que los milicos venían entre las dos y las cinco de la mañana, casi no dormía. Ahora cualquier ruido me despierta” (Guerriero, 2000, para. 28). Qualquer termo ou tópico que não se alinhasse com os preceitos governamentais poderia ser visto como um meio de corromper os leitores mais jovens. Como aponta Laura Rafaela García (2013),

Por medio del humor y el juego se cuestiona la autoridad y las formas maniqueas para mirar el mundo desde la literatura que pretenden desarticular el orden preestablecido por medio de la interpelación de la imaginación y la experiencia de la fantasía. El ingreso del elemento político junto con estas formas se puede ver en ... *La torre de cubos* y *Un elefante ocupa mucho espacio* ya que proponen nuevas formas para pensar la vida en sociedad. (p. 6)

Logo, os contos de Bornemann foram censurados justamente por revelar aos seus leitores uma representação da realidade que não coincidia com aquela propagada pelo regime ditatorial.

O conto “El año verde” de Bornemann é um dos textos do volume que mais chama a atenção pela forma alegórica com que transmite a situação de um governo autoritário. Na narrativa, um rei, que mora em uma torre altíssima, promete aos seus súditos todos os anos que eles terão um “ano verde” em que todos serão felizes. No entanto, a promessa nunca é cumprida, uma vez que o rei não ouve as solicitações e necessidades do povo. Um dos membros da população, então, começa a usar um pincel para pintar ele mesmo todas as casas da região de verde, o que gera um efeito coletivo. Logo, uma manifestação toma conta do lugar e o rei foge para um país distante “descolorido.” (Bornemann, 2011, El año verde, para. 11)

Sobre a estrutura do conto, é relevante notar que Bornemann apresenta ao leitor o rei e logo inibe qualquer sentimento de simpatia que possa ser gerado. Diferentemente de outras histórias infantis clássicas em que a realeza é normalmente

retratada como algo a ser almejado, em “El año verde” o regente é mostrado como um chefe de Estado egocêntrico e alienado. O conto rompe com a ideia de que governantes se importam verdadeiramente com o seu povo e de que devem ser seguidos cegamente. Em vez disso, a lição expressada ao leitor infantil através do uso da figura do rei como forma de referenciar regimes autoritários é a de que pensamentos críticos são necessários. Como ressalta Lizeth Velásquez (2017), a narrativa defende “una noción de infancia activa constructora de sus propias decisiones” (p. 11). Ou seja, o texto de Bornemann destaca a importância do não conformismo e deixa claro que figuras de autoridade não estão livres de serem questionadas.

Outro elemento que se destaca no conto e também se relaciona com a ideia de ação é o uso da cor. O próprio título do texto, “El año verde”, já sublinha a importância da coloração para a narrativa, invocando seus possíveis significados. A história, apesar de curta, explora bem a imagem do verde para simbolizar a felicidade e a liberdade da população. Tradicionalmente associado à ideia de esperança, o tom aparece no discurso do rei de forma inicialmente irônica, já que o conto deixa claro que a ideia de “ano verde” era repetida todos os anos sem resultados, esvaziando sua intenção motivadora. Contudo, ao focar a perspectiva do povo, a narrativa revela uma camada mais complexa de interpretação, relacionando a cor verde e sua expectativa também com a ideia de liberdade de expressão e de ação. O ano verde referido no título se torna uma realidade para a população do conto não quando todos acreditam em melhorias, mas quando o povo toma atitudes para reivindicá-las, implicando a ideia de que o sentimento de esperança sem atuação não conduz o povo a avanços. Assim, o texto convida o leitor à ação, mostrando que mesmo um pequeno ato (como aquele partido de uma pessoa) pode fazer a diferença em um nível maior – algo percebido pelo governo censor.

Com efeito, o emprego das cores não é um tópico estranho a estudos literários⁵. Contudo, aqui é relevante observar como o uso da cor verde no conto de Bornemann, em oposição ao “descolorido”, entra em consonância com outro texto literário infantil brasileiro também escrito em um momento político ditatorial. Em *Era uma vez um tirano*, Ana Maria Machado

também faz uso do simbolismo das cores, entre outras ferramentas, para denunciar o abuso de poder ditatorial e conscientizar seus leitores.

Na narrativa brasileira, um país é controlado de forma esdrúxula por um tirano que insiste em criar uma série de leis com o fim de fazer prevalecer as suas vontades e manter sua posição no poder. Assim, há um momento em que o tirano ordena que “fica proibido ter cores” (Machado, 1982, p. 8) e tudo fica cinza. A região só volta a ser colorida quando três crianças – após observarem a beleza nas diferenças de tons das próprias peles – se juntam a fim de convencer a população a se rebelar contra o tirano, e promovem uma manifestação em que apresentam um arco-íris por meio da refração da luz do sol em um cristal. A partir disso, as cores se revelam e, similarmente ao conto de Bornemann, todos começam a pintar as próprias roupas e os edifícios com cores da natureza (obtidas a partir de frutas, folhas e animais), e enfurecem o tirano, que foge. As cores, nesse sentido, juntamente com as crianças, são responsáveis por estimular a mudança dentro do país, simbolizando o convite à recuperação da autonomia. Com efeito, é clara a oposição que a obra faz entre o cinza tirânico e as cores, presentes de forma orgânica na natureza. Mesmo quando o tirano ordena a proibição das cores, o narrador da história ressalta a existência delas no céu ou no sol. Assim, ao relacionar as cores com o movimento de resistência ao governo, o livro, tal como foi feito em “El año verde”, enfatiza a naturalidade da liberdade ideológica e de expressão.

Outra semelhança existente entre “El año verde” e *Era uma vez um tirano*, é a caracterização da figura autoritária. Tanto Bornemann quanto Machado exageram as características de seus governantes tornando-as caricaturas de seus referentes. Enquanto o rei da obra argentina se mostra surdo e extremamente alienado, o tirano do livro brasileiro se comporta como uma criança mimada, que literalmente grita ordens para o povo quando vê seu poder ameaçado. A ridicularização dos tiranos, então, permite que as autoras os critiquem através da ironia e do cômico. Isso não significa, todavia, que as narrativas deixem de incluir o horror dos períodos de autoritarismo. Apesar de caricaturizar as figuras governamentais, as obras não

transportam o cômico para as situações vividas pela população. Parágrafos de “El año verde” chamam a atenção para a miséria do povo e para a discrepância social entre os súditos e o rei, e *Era uma vez um tirano* retrata problemas econômicos da sociedade, como o excesso de trabalho a que as pessoas eram submetidas. Além disso, a localização da moradia do governante é sempre ilustrada como distante do povo. Enquanto no texto de Bornemann o rei não ouve as reclamações de seus súditos por, além de ser surdo, estar em uma torre muito alta, no livro de Machado o tirano vive em um palácio, sendo sempre retratado nas ilustrações em uma posição acima do seu povo, que é forçado a olhá-lo a partir de um plano rebaixado. Com efeito, é relevante notar como ambas as obras ressaltam o descaso do governante para com a população. Em Bornemann e Machado os reis não se preocupam com o país, mas sim consigo mesmos. Dessa maneira, o povo, apesar de trabalhar, é relegado a uma situação social e economicamente inferior até que é levado à reunião e à manifestação nas ruas. Nesse sentido, é possível entender que os eventos finais das narrativas, que culminam na celebração do povo, se aproximam do conceito de carnavalização bakhtiniano.

Para Bakhtin, o carnaval, festejado a partir da cultura popular medieval e renascentista, “era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus” (Bakhtin, 1965/1987, p. 8). Assim, o festejo constituía uma celebração em que os indivíduos marginalizados tomavam o espaço central. A carnavalização da literatura, por sua vez, seria justamente a transposição das manifestações expressas pelo evento para a linguagem literária com a representação da aversão ao interesse individual e à discriminação, conforme afirma Claudiana Soerensen (2011),

o sentimento individual é de fazer parte da coletividade, ser membro do grande corpo popular. ... O corpo individual deixa, até certo ponto, de ser ele mesmo e se une aos demais ... Apesar da troca e do pretense “abandono individual” o povo sente as suas unidade e comunidade concretas, sensíveis, materiais e corporais (pp. 319-320)

As manifestações finais das narrativas infantis, que se enquadram fora do contexto oficial e desafiam a hierarquização estabelecida, portanto, se aproximam da carnavalização descrita por Bakhtin. As populações se unem através da festa e do riso, simbolizados pelo uso das cores. Em “El año verde” o povo se dirige à praça central, “festejando la llegada del año verde” (para. 10), enquanto em *Era uma vez um tirano*, “ninguém prestava atenção em coisa nenhuma que não fosse a festa linda, as cores se espalhando, a música chamando, o corpo se alegrando” (p. 23). Nesse sentido, o verde para o conto argentino e o colorido para o brasileiro funcionam como elementos artísticos que se misturam à realidade e potencializam os marginalizados, auxiliando na retomada do poder do povo.

Sobre a suspensão da hierarquia no contexto da carnavalização, porém, também é relevante destacar que, para Bakhtin, a celebração carnavalesca tem um caráter temporário. Assim, ainda que o carnaval seja a forma ideal da vida ressuscitada (Bakhtin, 1965/1987, p. 7), ela se apresenta de forma efêmera (embora cíclica). Tal projeção, quando pensada dentro das histórias de Bornemann e Machado, oferecem duas possibilidades de interpretação, com uma relacionada ao fim dado ao governante e, a outra, à própria leitura dos volumes.

Em ambas as obras, as figuras tirânicas não se arrependem dos atos que cometeram, não aprendem uma lição e não recebem uma sentença definitiva. Elas apenas fogem, gerando um aviso narrativo de que uma volta ao autoritarismo é possível (bem como uma volta da subversão hierárquica que beneficie o povo novamente). Dessa maneira, através do final aberto, ambas as narrativas destacam a importância da manutenção do pensamento crítico entre a população – o que inclui a parcela infantil. Ademais, há também a consideração de que a própria conclusão da leitura das histórias alerta para a necessidade da ação, uma vez que o autoritarismo só foi derrotado nas páginas. Cabe ao leitor, então, recriar o processo de união e resistência, a fim de resgatar a subversão do mundo ficcional.

Assim, a existência dos elementos literários compartilhados entre as obras de Machado e de Bornemann e analisados por

este texto evidencia o engajamento político da literatura infantil tanto no Brasil quanto na Argentina e o trabalho de resistência feito através deles contra governos autoritários. Além disso, como afirma Velásquez (2017), a literatura infantil

se percibe como un ejercicio de lectura e interpretación, de un legado histórico-cultural, dada la necesidad de invitar a los lectores y lectoras a percibir y vivir la realidad. También como un ejercicio de expresión de la memoria colectiva de un conglomerado humano (p. 12)

A importância dos livros infantis não se restringe, assim, ao momento em que eles são escritos e publicados. O próprio livro de Bornemann foi censurado por um governo que tomou o poder no ano seguinte à sua publicação, ratificando a continuação da relevância da obra. Os textos infantis analisados neste artigo tratam da proposta de uma realidade alternativa para os leitores que viveram a época ditatorial, mas também vão mais além, sendo importante peça de contribuição para a manutenção da memória coletiva e para a formação de novos cidadãos.

NOTAS

¹ Para os fins deste trabalho, classifica-se como literatura infantil as histórias escritas ou adaptadas especificamente para serem lidas pelo público mais jovem, entendido como um grupo de leitores cujo nível de formação é diferenciado daqueles mais maduros. Por isso os contos-de-fada originais desenvolvidos na Idade Média não são considerados. Também é importante assinalar, contudo, que o foco no público-alvo não impede a leitura ou mesmo o interesse dos leitores mais velhos. Afinal, a comercialização dos livros tem o adulto como agente.

² Devido a limitações de tamanho, este artigo não se estenderá sobre a história da literatura infantil. No entanto, detalhes acerca do assunto podem ser encontrados em *Children's Literature: A Very Short Introduction* (2011), de Kimberly Reynolds.

³ Em 1930 Cecília Meireles publicou um artigo no jornal Diário de Notícias com o título “Uma página de educação de Maria Montessori: o mundo das crianças e dos adultos”, apresentando as ideias da pedagoga para o público (Lôbo, 2010, p. 27), mas a Associação Montessori do Brasil foi fundada somente em 1950. Já na Argentina, embora haja indícios de que práticas montessorianas fossem aplicadas em salas de aula nas décadas de 1940 e 1950, a primeira escola oficialmente Montessori foi fundada somente em 1966 (Bulit, 2020).

⁴ Outros livros notadamente banidos na mesma época foram *La torre de cubos* (1966), de Laura Devetach, *Dailán Kifki* (1966) de María Elena Walsh, *El pueblo que no quería ser gris* (1975) de Beatriz Doumerc e Ajax Barnes (mesmo ilustrador da primeira edição de *Un elefante ocupa mucho espacio*), o alemão *Cinco dedos*, entre outros

⁵ Sobre o assunto, ver “The Use of Color in Literature: A Survey of Research,” de Sigmund Skard. Além disso, em “La censura en la literatura infantil y juvenil durante la última ditadura”, Josefina Oliva destaca o uso simbólico das cores nas obras infantis *Cinco dedos* (1975) e *El pueblo que no quería ser gris* (1975), que também foram censuradas pela última ditadura argentina.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez, M. E. (2013). *La enunciación en proceso: El programa de la dictadura en los relatos infantiles*. Cántaro de Piedra.
- Bakhtin, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais* (Y. Frateschi Vieira, Trans.). 1987. (Original work published 1965)
- Bornemann, E. (2011). *Un elefante ocupa mucho espacio* (1st digital ed.). Alfaguara.
- Bulit, D. (2020, September 14). *Montessori en Argentina: Una historia de pequeños pasos desde 1910 hasta hoy*. Alteredu. <https://alteredu.com.ar/2020/09/14/montessori-en-argentina-una-historia-de-pequenos-pasos-desde-1910-hasta-hoy/>.
- Cosse, I. (2010). *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta: Una revolución discreta en Buenos Aires*. Siglo XXI Editores Argentina.
- Decreto 3115/1977. (1977). <https://www.bnm.me.gov.ar/giga1/normas/4853.pdf>
- García, L. R. (2013). Acerca de la literatura infantil y su posicionamiento en la literatura argentina. *Revista Miradas y Voces de la LIJ*, 1-11. <http://hdl.handle.net/11336/939>
- Guerriero, L. (2000, September 24). El caso Bornemann. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/213176-el-caso-bornemann>
- Lôbo, Y. (2010). Cecília Meireles: Uma página da educação brasileira. In *Cecília Meireles* (pp. 21-53). Massangana.
- Machado, A. M. (1982). *Era uma vez um tirano* (11th ed.). Salamandra.
- Machado, A. M. (1999). *Contracorrente: Conversas sobre leitura e política*. Ática.
- Mello, A. M. L. de. (2001). Ou isto ou aquilo: Um clássico da poesia infantil brasileira. In Margarida de Souza Neves, et al (Eds.), *Cecília Meireles: a poética da educação* (pp. 189-199). PUC-Rio.
- Meyrowitz, J. (1984). The adultlike child and the childlike adult: Socialization in an electronic age. *Daedalus*, 113(3), 19-48. www.jstor.org/stable/20024926.
- Oliva, J. (2012) La censura en la literatura infantil y juvenil durante la última dictadura. In S. Raggio & S. Salvatori (Eds.), *Efemérides en la memoria: 24 de marzo, 2 de abril, 16 de septiembre: Propuestas para trabajar en el aula* (1st ed., pp. 85-109). Homo Sapiens.
- Reynolds, K. (2011). *Children's literature: A very short introduction*. Oxford University Press.
- Rojas Moreno, M. L. (2014, September 19). *Construir memoria desde la ficción literaria para niños y adolescentes: "La Composición" de Silva Schujer* [presentation]. VI Jornadas de Poéticas de la Literatura Argentina para Niñ@s, La Plata, Argentina. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.7477/ev.7477.pdf
- Skard, S. (1946). The use of color in literature: A survey of research. *Proceedings of the American Philosophical Society*, 90(3), 163-249. <https://www.jstor.org/stable/3301043>
- Soerensen, C. (2011). A carnavalização e o riso segundo Mikhail Bakhtin. *Travessias*, 5(1), 318-331. <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/4370>
- Velásquez, L. V. V. (2017). *Análisis pragmático de la literatura infantil de Elsa Bornemann* [Unpublished undergraduate thesis]. Universidad Pedagógica Nacional. <http://hdl.handle.net/20.500.12209/2407>

LINEAS TEMÁTICAS

Linhas temáticas

1 ANA MARIA MACHADO
Ana Maria Machado

2 LITERATURA BRASILEÑA EN
PERSPECTIVA HISTÓRICA
*Literatura Brasileira em
perspectiva histórica*

3 LITERATURA BRASILEÑA:
POLÍTICA, GÉNERO Y
MOVIMIENTOS SOCIALES
*Literatura brasileira: política,
gênero e movimentos sociais*

4 LA LITERATURA BRASILEÑA
Y EL MUNDO LUSÓFONO
*A literatura brasileira
e o mundo lusófono*

5 MISCELÁNEA
Miscelânea



“DARANDINA”, DE GUIMARÃES ROSA: O SURTO PSICÓTICO DIANTE DO IMPOSSÍVEL VIVER

“Darandina”, de Guimarães Rosa, integra a coletânea *Primeiras Estórias*. Dos vinte e um títulos que compõem a coletânea, um jogo especular faz de “Darandina” par homólogo de “Soroco, sua mãe, sua filha”. Ambas as narrativas partilham da temática da loucura, cada qual sob uma ótica específica. Na perspectiva do paciente, Soroco entrega a mãe e a filha aos cuidados do Hospital Psiquiátrico; na perspectiva do doutor, o narrador de Darandina testemunha um surto psicótico em frente ao Instituto Psiquiátrico onde trabalha. Se em “Soroco, sua mãe, sua filha”, o povo demonstra empatia com a ruptura da família, o narrador de “Darandina” relativiza o escrutínio da razão de quem não se deixa abalar pelas sentenças do alucinado.

Palavras-chave: Guimarães Rosa. Primeiras Estórias. Razão. Loucura.

Ainda que não gozemos de uma biografia sistematizada para João Guimarães Rosa, sabe-se que o escritor atuou brevemente como médico no Hospital Psiquiátrico de Barbacena (Minas Gerais / Brasil), em 1933. O conto “Darandina”, de *Primeiras Histórias* (1962), ecoa algo de sua experiência junto aos internados do Colônia. Longe de retratar o cotidiano do Hospital, o conto narra o surto psicótico de um cidadão comum, em frente a um hospital psiquiátrico qualquer.

O homem, tendo roubado uma caneta e escalando uma palmeira, discursa para uma plateia curiosa e cada vez mais porosa ao seu apelo. Na impossibilidade de convencê-lo a descer, os profissionais do hospital, dentre os quais o próprio narrador, convencem-se a si próprios a nada fazer, senão esperar o surto passar. Entre uma tentativa persuasiva e outra, o Dr. Diretor do Hospital pondera,

**CLARISSA
CATARINA
BARLETTA
MARCHELLI**

Universidade
Estadual de
Campinas

clarissa.catarina@
gmail.com

citando Empédocles. Após fracassada insistência nas negociações de descida, testemunha o narrador no calor do tumulto:

A morte tocando, paralela conosco – seu tênue tambor taquigráfico. Deu-nos a tensão pânica: gelou-se-me. Já aí, ferozes, em favor do homem: - “*Não! Não!* – a gritamulta – “*Não! Não! Não!*” – tumultroada. A praça reclamava, clamava. Tinha-se de protelar. Ou produzir um suicídio reflexivo – e o desmoronamento do problema? O dr. Diretor citava Empédocles. Foi o em que os chefes terrestres concordaram: apertava a urgência de não se fazer nada (ROSA, 2005, p. 178).

Filósofo antigo, Empédocles propõe o movimento perpétuo de união e dissociação de quatro elementos primordiais, a saber: fogo, terra, ar e água. Quando amalgamadas, pela força do Amor (*φιλία*), as quatro raízes sintetizariam uma unidade; quando dissociadas pela força do Ódio (*νεκρός*), gerariam a multiplicidade dos entes. Nessa dissociação, a proporção entre esses quatro elementos determinaria a existência de todos os seres. Segundo ainda o filósofo da Sicília, o movimento cíclico e perpétuo de unificação e dissociação compreenderia em tamanha estabilidade o próprio repouso. Para Aristóteles, “Empédocles parece dizer que o poder e a força motriz, possuindo alternadamente o Amor e o Ódio, pertencem às coisas por necessidade, bem como o repouso no tempo intermediário” (*Física VIII*, 1252a). Para o filósofo contemporâneo, Daniel Graham,

O Amor combina elementos em um arranjo harmonioso, unindo todas as coisas em uma mistura perfeitamente homogênea em uma Esfera (*Sphaídrōs*) cósmica. Eventualmente, porém, a Contenda adentra a Esfera, estilhaça sua unidade e precipita a dissociação dos elementos. Das partes separadas da Esfera surge um cosmos em que as diferentes massas de água, terra, fogo e ar aparecem e as plantas e os animais se desenvolvem. Há, nesse ponto, uma controvérsia a respeito do que ocorre. Em uma caracterização, a Contenda continua a separar os elementos até que água, terra, fogo e ar estejam completamente dissociados um do outro e estratificados em camadas concêntricas, não permitindo a existência de compostos e seres vivos; nesse ponto, o Amor começa a se expandir a partir do centro da Esfera

cósmica e novamente forma compostos, aí incluindo seres vivos (GRAHAM, 2008, p. 221).

Os versos de Empédocles, no poema *Sobre a Natureza*, dão a toada cíclica:

Assim, por onde um de muitos aprenderam a formar-se,
e de novo partido o um múltiplos se tornaram,
por aí é que nascem e não lhes é estável a vida;
mas por onde mudando continuamente jamais cessam,
por aí é que sempre são imóveis segundo o ciclo.

Além de filósofo, Empédocles é tido por seus contemporâneos como um mago, assimilando experiências místicas na sua metafísica. Para o helenista E. R. Dodds,

[...] os fragmentos de Empédocles são uma das fontes diretas de que ainda dispomos para termos uma noção de como realmente era o xamã grego. Trata-se de um exemplo tardio e derradeiro de uma espécie que se extinguiria do mundo grego com a sua morte, embora continue a florescer em outros lugares. [...] Se estou certo, Empédocles representa não um novo, mas um tipo de personalidade mais velho – o xamã que combina as funções ainda indistintas do mago e do naturalista, do poeta e do filósofo, pregador, curador e conselheiro. [...] Enfim, não se tratava de uma questão de “sintetizar” os domínios de conhecimento prático e teórico, pois na qualidade de homens de deus, eles agiam com confiança em todos os domínios – a “síntese” era, portanto, pessoal e não lógica (DODDS, 2002, p. 150).

Em que pese a fama de mago de Empédocles, a incorporação de experiências místicas a sua metafísica implica consequências irreversíveis como a transitoriedade da vida e a virtualidade do eterno retorno. Ao que tudo indica, a evocação da figura de Empédocles no conto rosiano não é gratuita. Considerando a hipótese da não-ação após inúmeras tentativas frustradas de coerção, o Dr. Diretor, responsável técnico pelo hospital psiquiátrico e, portanto, uma autoridade no assunto razão *versus* loucura, sintetiza a crise aguda do surto psicótico com o movimento cíclico de união e dissociação da filosofia de

Empédocles. Sugerindo não fazer nada, o Dr. Diretor sugere a descida do homem a partir do princípio de repouso de Empédocles, subentendido no movimento cíclico união-dissociação-união. Assim como da força do Ódio as raízes se desintegram, e como da força do Amor se aglutinam, o homem, no seu surto, se descolou do resto da humanidade, devendo ceder, no momento de máxima desagregação, e como que por necessidade, à multidão que embaixo o espera.

Para além da referência explícita ao filósofo antigo, há no subsolo da arquitetura de “Darandina” um diálogo profícuo e promissor com a comédia *As Nuvens*, de Aristófanes. Heloisa Vilhena de Araujo já intuía esse diálogo:

O narrador de *Darnarinda*, aparentemente conhecedor dos gregos, pois cita-os várias vezes – “incidente hercúleo”, “vendo-se que de fresco humor e troiano, suspeito de Palas Ateneia”, “O dr. Diretor citava Empédocles”, “reconhecentemente, como ao Pródigo o pai ou o cão a Ulisses”, “Vi a Quimera!” – devia estar lembrando-se ao narrar, sem o mencionar diretamente, de Aristófanes (ARAUJO, 1998, p. 180).

Uma justaposição entre o homem anônimo do conto rosinao e o Sócrates da comédia aristofânica ratifica a hipótese intuída por Araujo. Já no quarto parágrafo do conto, o narrador descreve o surto psicótico do homem com o movimento de subida a uma palmeira:

Ora, quase no meio da praça, instalava-se uma das palmeiras-reais, talvez a maior, mesmo majestosa. Ora, ora, o homem, vestido correto como estava, nela não esbarrou, mas, sem nem se livrar dos sapatos, atirou-se-lhe abraçado, e grimpava-a, voraz, expedito arriba, ao incrível, ascensionalíssimo. – *Uma palmeira é uma palmeira ou uma palmeira ou uma palmeira?* – inquiriria um filósofo. Nosso homem, ignaro, escalara dela já o fim, e fino. Susteve-se (ROSA, 2005, p. 172).

Aristófanes, mais de dois milênios antes de Guimarães Rosa, já ousara suspender ninguém mais, ninguém menos, que uma das personalidades públicas mais eminentes do momento.

ESTREPSÍADES

Quem é esse homem dependurado num cesto, lá em cima?

DISCÍPULO

“Ele”, em pessoa!

ESTREPSÍADES

“Ele” quem?

DISCÍPULO

Sócrates.

ESTREPSÍADES

Sócrates!? – Vá chama-lo para mim, e bem alto.

DISCÍPULO

Não, chame-o você; eu não tenho tempo.

(O discípulo desaparece).

ESTREPSÍADES

Sócrates! Socratesinho!

SÓCRATES

Por que me chama, ó efêmero? (ARISTÓFANES, 1980, p. 179).

Na justaposição das cenas, o surto psicótico com o movimento da escalada da palmeira do conto rosiano se vincula em três aspectos à elevação de Sócrates na comédia aristofânica: 1. A ironia da ascensão, seja pela palmeira, seja dentro de um cesto; 2. A questão pela definição ontológica de uma palmeira; 3. O emprego do termo **filósofo**, aquele que ama a sabedoria, confundido com e equivalente a **sofista**, aquele que visa a vitória no debate público.

Aristóteles pouco escreveu sobre a comédia, ou, se escreveu, pouco sobreviveu. Mas do que resta do estagirita sobre a comédia, uma definição é especialmente elucidativa. Diz o tratadista, na *Poética*: “Poder-se-ia dizer que o cômico é um determinado erro e uma vergonha que não causam dor e destruição; como bem exemplifica a máscara cômica: ela é feia e disforme, sem expressar dor” (ARISTÓTELES, 2015, p. 67).

Aplicando a definição aristotélica à comédia aristofânica e ao conto rosiano, tanto uma como outro exemplificam a lei: se o Sócrates de Aristófanes, suspenso num cesto, é ridicularizado, tendo, conseqüentemente, sua imagem rebaixada a de um sofista; o cidadão anônimo de “Darnadina”, ao escalar a palmeira

num surto psicótico, volta, dando-se conta do equívoco e procurando manter a integridade moral. Tal é a observação perspicaz do narrador:

Antes, ainda, na escada, no descendimento, ele mirou, melhor, a multidão, deogenésica, diogenista. Vindo o quê, de qual cabeça, o caso que já não se esperava. Deu-nos outra cor. Pois, tornavam a endoida-lo? Apenas proclamou: - *“Viva a luta! Viva a Liberdade!”* – nu, adão, nado, psiquiatista. Frenéticos, o ovacionaram, às dezenas de milhares se abalavam. Acenou, e chegou embaixo, incólume. Apanhou então a alma de entre os pés, botou-se outro. Aprumou o corpo, desnudo, definitivo (ROSA, 2005, p. 184).

Embora a controvérsia sobre a função de um sofista e a missão de um filósofo seja um tema caro a Platão (para quem o Sócrates de Aristófanes contribui para a condenação social do mestre), para o cidadão comum e pouco afeito às discussões públicas como Estrepsíades, o senhor suspenso no cesto é alguém capaz salvá-lo das dívidas por meio da argumentação no tribunal. Incapaz de diferenciar um filósofo de um sofista, o cidadão comum também é igualmente incapaz de aprender o discurso injusto.

Assistindo ao espetáculo do cidadão comum, o narrador de “Darandina” se pergunta pela ontologia da palmeira em termos sofísticos. Na questão *“Uma palmeira é uma palmeira ou uma palmeira ou uma palmeira?”*, a primeira premissa equivale à segunda, sem nada dizer sobre uma palmeira. Nessa confusão, e na ausência de uma conclusão, o narrador rosiano corrompe a fórmula básica do silogismo socrático. Do erro de Estrepsíades, sua total inabilidade retórica, ao erro do cidadão anônimo do conto rosiano, o surto e seu retorno, o diagnóstico de Aristóteles sobre a comédia é preciso.

Um quarto aspecto ainda faz vincular o conto rosiano à comédia de Aristófanes: a presença de um público. Para Jacyntho Brandão, *“As Nuvens são uma peça sobre o lógos”* (BRANDÃO, 1996, p. 8), sobre a crise do discurso no seio da sociedade ateniense e sua representação no teatro. Segundo o helenista,

O caráter espetacular do embate é sublinhado, um embate de dois *lógoi* sim, mas que se dá diante de muitos *theataí*, isto é, espectadores, pessoas que veem, contemplam um espetáculo, e não simplesmente ouvem ou leem ou raciocinam. Nada, portanto, de teatro de ideias, mas teatro de *lógoi*, como, em última análise, é o teatro grego, uma representação de um discurso (BRANDÃO, 1996, p. 11).

Sublinhando o caráter dramático da comédia de Aristófanes, isto é, um texto escrito para ser encenado, Jacyntho Brandão chama a atenção para a plateia presente, quando da execução da peça. O mesmo se pode dizer do conto rosiano. Apelando ao arcaísmo darandina, o narrador situa o incidente numa praça pública. Sinônimo de confusão, o substantivo prevê uma multidão, como inumeráveis são os curiosos que se aglomeram para ver o homem sobre uma palmeira e ouvir o seu discurso. Com a frase “*Viver é impossível!*”, o cidadão comum que se sustenta sozinho sobre uma palmeira, ganha a confiança da população. Confessa o narrador:

E era um revelar em favor de todos, instruía-nos de verdadeira verdade. A nós – substantes seres sub-aéreos – de cujo meio ele a si mesmo se raptara. Fato, fato, a vida se dizia, em si, impossível. Já assim me pareceu. Então, ingente, universalmente, era preciso, sem cessar, um milagre; que é o que sempre há, a fundo, de fato. De mim, não pude negar-lhe, incerta, a simpatia intelectual, a ele, abstrato – vitorioso ao **anular-se** – chegado ao píncaro de um axioma (ROSA, 2005, p. 175, grifo meu).

Da justaposição das cenas, o conto rosiano desloca o surto psicótico da atmosfera da pesquisa psiquiátrica à atmosfera do debate filosófico. Caracterizando o filósofo não como o amante da sabedoria, menos ainda como o sofista disposto a vencer numa discussão, mas, sim, como um louco a anunciar o irrefutável, Guimarães Rosa apresenta um novo arquétipo para a expressão do verdadeiro, **o enforcado**. Sobre o sentido simbólico desse arquétipo, comenta o cineasta e psicoanalista, Alejandro Jodorowsky, o arquétipo do enforcado “[...] deja de identificarse con la comedia del mundo y con su propio teatro neurótico; ofrece en sacrificio al trabajo interior las inquietudes de su ego. En este sentido, su caída es un ascenso” (JODOROWISK, 2004, p.220).

À beira do abismo, em franco surto psicótico, o homem que se sustenta sozinho sobre a palmeira, sob risco permanente de queda, clama: “O amor é uma estupefação...” (ROSA, 2005, p. 179). A beira do abismo, o cidadão anônimo figura um Jesus Cristo, que morreu anunciando o mandamento do amor. Segundo o evangelho de João, é Jesus Cristo quem dita aos apóstolos pouco antes de morrer:

Dou-vos agora um novo mandamento: que vos ameis uns aos outros, tal como eu vos amei, para que também vós vos ameis uns aos outros. Nisso se reconhecerão todos que sois meus discípulos, se amor tiverdes entre vós (Jo 13, 34-35).

Ao que tudo indica, elementos da piedade cristã são decisivos para uma exegese da poética rosiana. Contudo, erudito o suficiente, Guimarães Rosa soube se inserir na tradição literária, disputando um lugar junto ao cânone. Segundo o crítico literário Haroldo Bloom, há sempre no grande poeta o desejo de emulação de seu predecessor. Identificando tamanha emulação com certo espírito agonístico, isto é, de disputa e rivalidade, Bloom reconhece na influência literária algo com uma estranheza. Nas palavras do crítico,

Para um escritor forte, a estranheza é a angústia da influência. A condição inevitável da sublime ou alta literatura é o *agon*: Píndaro, os tragediógrafos atenienses e Platão lutaram contra Homero, que sempre vence. A grande literatura recomeça com Dante e tem seguimento em Shakespeare, Cervantes, Milton e Pope. Implícita na famosa celebração do sublime por Longino – “Cheios de prazer e orgulho, acreditamos, ter criado o que ouvimos” – está a angústia da influência. O que é a minha criação e o que foi meramente ouvido? A angústia é uma questão de identidade tanto pessoal quanto literária. O que é o eu e o que é o não eu? Onde termina as outras vozes e começa a minha? O sublime transmite ao mesmo tempo poder e fraqueza imaginativos. Transporta-nos para além de nós mesmos, desencadeando o estranho reconhecimento de que nunca se é plenamente o autor de sua própria obra ou de seu próprio eu (BLOOM, 2013, p. 34).

Embora Harold Bloom considerasse Machado de Assis o maior e mais legítimo representante da produção literária brasileira, sua noção agonística de influência diz mais sobre Guimarães Rosa do que sobre o próprio bruxo do Cosme Velho. Reconhecendo o gênio poético de seu predecessor, Guimarães Rosa responde, à altura, a um tema caro a Machado, a tênue fronteira entre a razão e a loucura. Nesse sentido, há em “Darandina” um palimpsesto de *O Alienista* machadiano.

No conto, além do expediente do narrador em primeira pessoa, Guimarães Rosa parece responder ao Simão Bacamarte de Machado de Assis com a personagem Adalgiso. Conhecido pela dedicação e seriedade na pesquisa, o médico Simão Bacamarte leva a cabo suas hipóteses de distinção entre razão e estado de loucura, acabando ele mesmo se internando do hospício. Sobre as investidas do médico, comenta o narrador machadiano: “Seguramente o alienista podia estar em erro, mas nenhum interesse alheio à ciência o instigava; e para demonstrar o erro era preciso alguma coisa mais do que arruaças e clamores” (ASSIS, p. 42).

O narrador rosiano, por seu turno, repara como o colega de trabalho assiste ao surto, tentando, sistematicamente, identificar a patologia. A toda nova investida do cidadão equilibrado sobre a palmeira, Adalgiso calcula a causa de tamanho rompante, sem, no entanto, demonstrar qualquer empatia pelo sofrimento do ilustre anônimo. Vejamos suas anotações:

1. “Aspecto e facies nada anormais, mesmo a forma e conteúdo de elocução a princípio denotando fundo mental razoável...” (p. 173);
2. “Excitação maníaca, estado demencial..Mania aguda, delirante... E o contraste não é tudo, para se acertarem os sintomas?” (p.174);
3. “Síndrome exofrênico de Breuler...!” – pausado, exagerou o Adalgiso (p. 180).

Ao final do incidente, com o retorno do homem ao seio da multidão, o narrador se espanta: “Apenas nada disse o Adalgiso, que, sem aparente algum motivo, agora e sempre súbito assustava-nos” (ROSA, 2005, p.184). Observando com estranheza não o comportamento improvisado equilibrista, mas a falta de reação empática do colega de trabalho ao seu lado, o narrador

sugere que Adalgiso é quem verdadeiramente beira à loucura. Dedicção, seriedade e sistematicidade na pesquisa são atributos que coincidem nas figuras apáticas de Simão Bacamarte e Adalgiso. Nesse sentido, do estranhamento sublime com um Simão Bacamarte machadiano, Guimarães Rosa responde com um excêntrico Adalgiso.

Kathrin Rosenfield, em *Desenveredando Rosa*, já cotejara a influência do tipo agonística machadiana no conjunto rosiano *Primeiras Estórias*:

A heterogeneidade superficial de *Primeira Estórias* não significa, portanto, uma falta de conexão lógica, temática e formal entre as diferentes histórias. Como no romance *Grande Sertão: Veredas*, também aqui o aparentemente aleatório, os deslizamentos entre dezenas de pequenas contingências da vida cotidiana são minuciosamente planejados e ordenados. *Primeiras Estórias* são construídas em torno de uma divisão mediana – o conto “O Espelho”, que tem nítido sabor machadiano. Sua exposição aparentemente “leviana” leva para o registro hilariante um grave problema moral – o da identidade e da integridade ética do ser humano. Nesse espelho da ironia glacial de Machado (que dá aos contos desse autor, por vezes, uma aura quase monótona), as primeiras dez histórias invertem-se e se refletem nas dez últimas. Nesse jogo de espelhos, o contraste revela também a especificidade rosiana: a ironia glacial de Machado torna-se tema, o ácido sarcástico do grande precursor é atenuada por uma doçura incomparável que suscita saudades e viabiliza identificações positivas (ROSENFIEL, 2006, p. 153).

Além da detecção de Rosenfiel quanto à reverberação machadiana em Guimarães Rosa, não seria preciso comparar o título do conjunto rosiano, *Primeiras Estórias*, com o título de um outro conjunto de contos, *Histórias sem Data* (1884), de Machado de Assis. Circunscrevendo os predicativos “sem data”, machadiano, e “primeiras”, rosiano, num mesmo campo semântico, teríamos o intercâmbio de um termo por outro a partir da significação de Histórias/Estórias originárias, isto é, míticas. Assim é que doçura de Guimarães Rosa responde à altura da ironia machadiana, como quer a influência agonística, na definição do crítico Harold Bloom.

Por fim, na divisão mediana em *Primeira Estórias*, como argumentado por Rosenfiel, o 17º conto, “Darandina”, forma par com o oposto-correspondente, “Soroco, sua mãe, sua filha”, o 3º conto da coletânea. Nessa linha meridional imaginária, que subdivide em dois grandes grupos o conjunto, o surto psicótico do cidadão comum fora precedido pelo conto que narrara a internação da mãe e da filha de Soroco no Hospital Psiquiátrico de Barbacena. Corruptela de *Socorro!*, o pedido de ajuda por excelência, está criptografado no nome Soroco, que se vê sem mãe e sem filha no vazio da existência. Não à toa, o cidadão anônimo de “Darandina”, imagem invertida de “Soroco, sua mãe, sua filha”, no instante em que volta do surto psicótico, pede por ajuda: “Por que, brusco, então, bradou por – ‘Socorro!...’” (ROSA, 2005, p. 182).

Levantando um verdadeiro inventário dos diferentes conceitos e tratamentos dados à loucura ao longo da história do Ocidente, o filósofo francês Michel Foucault, em *História da Loucura* (2014), identifica uma sutil filiação do desatino com a lepra na passagem da Idade Média para a Renascença:

A lepra se retira, deixando sem utilidade esses lugares obscuros e esses ritos que não estavam destinados a suprimi-la, mas sim a mantê-la a uma distância sacramentada, a fixá-la numa exaltação inversa. [...] Pobres, vagabundos, presidiários e “cabeças alienadas” assumirão o papel abandonado pelo lazarento, e veremos que salvação se espera dessa exclusão, para eles e para aqueles que os excluem. Com um sentido inteiramente novo, e numa cultura bem diferente, as formas subsistirão – essencialmente, essa forma maior de uma partilha rigoroso que é a exclusão social, mas reintegração espiritual (FOUCAULT, 2014, p. 6).

Assumindo uma purgação outrora exclusiva ao universo religioso, a loucura é ao mesmo tempo expulsa e assimilada pela comunidade que a abandona: “A preocupação de cura e de exclusão juntavam-se numa só: encerravam-nos no espaço sagrado do milagre” (FOUCAULT, 2014, p. 11). É justamente por corresponder à demanda do miasma que o louco é lançado ao mar na era Renascentista: “É para o outro mundo que parte o louco em sua barca louca; é do outro mundo que ele chega quando desembarca” (FOUCAULT, 2014, p. 12).

Da purificação via nau e sua representação, desdobra-se ao mesmo tempo um elogio da loucura e uma crítica pela loucura: “A loucura só existe em cada homem, porque é o homem que a constitui no apego que ele demonstra por si mesmo e através das ilusões com que se alimenta” (FOUCAULT, 2012, p. 24). Seja por compaixão, seja por arrebatamento, o que a comunidade sertaneja faz não é senão deixar-se levar pela cantiga das loucas, levando consigo Sorôco. Sobre a grandeza dessa comoção, comenta Ana Paula Pacheco: “[...] como se o que fosse vivido despercebidamente ganhasse, para além da racionalização que não consegue explicar a perda comum, a força de uma percepção coletiva” (PACHECO, 2006, p. 189). Dito de outro modo: o povoado adere ao lamento insano porque admite a própria insensatez, isto é, reconhece a loucura como um domínio da experiência humana.

“Darandina”, por sua vez, é a oportunidade que o narrador rosiano encontra para relativizar o escrutínio da razão. Se em “Soroco, sua mãe, sua filha”, a empatia comparece como um personagem discreto, porém, eficaz; em “Darandina”, o jogo especular inerente à coletânea de *Primeiras Estórias* põe em cheque o equilíbrio dos juízos enquanto domínio das faculdades racionais. Incapaz de se deixar abalar pelas sentenças do cidadão anônimo, Adalgiso, funcionário do Instituto Psiquiátrico, é quem verdadeiramente beira à loucura. Ao longo do acontecimento, o surto e sua resolução, o narrador observa o colega de trabalho na sua impassível e obcecada análise do homem alienado, como atesta o desfecho do conto:

Apenas nada disse o Adalgiso, que, sem aparente algum motivo, agora e sempre súbito assustava-nos. Ajuizado, correto, circunspecto demais: e terrível, ele, não em si, insatisfatório. Visto que, no sonho geral, permanecera insolúvel. Dava-me um frio animal, retrospectado. Disse nada. Ou talvez disse, na pauta, e eis tudo. E foi para a cidade, comer camarões (ROSA, 2005, p.184).

Em diálogo com as mais distintas obras que versam sobre o tema, o narrador de “Darandina” responde a essa tradição, pondo em perspectiva o binarismo razão X loucura. Assim, junto com Empédocles, Aristófanes, Foucault, Machado de Assis e a própria Bíblia, Guimarães Rosa se insere no cânone ocidental, afirmando a loucura enquanto um domínio intrínseco à experiência humana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAUJO, H. V. (1998). O Espelho. SP: Mandarim.
- ARISTÓFANES. (1980). As Nuvens. Trad. Gilda Maria Reale Starzynski. In: Os Pensadores. **Sócrates**. SP: Abril Cultural.
- ARISTÓTELES. (2015). Poética. Trad. Paulo Pinheiro. RJ: Ed. 34.
- ASSIS, M. (2019). O Alienista. SP: Escala.
- BÍBLIA (2017). Novo Testamento: os quatro evangelhos. Trad. Frederico Lourenço. SP: Companhia das Letras.
- BLOOM, H. (2013). Anatomia da Influência. Trad. Ivo Korytowski e Renata Telles. RJ: Objetiva.
- BRANDÃO, J. L. (1996). Representação do *Lógos* nas *Nuvens* de Aristófanos. In: Cultura Clássica, ano VIII, v. 19. RJ, 1996, pp. 3-17.
- FOUCAULT, M. (201400). História da Loucura. Trad. José Teixeira Coelho Neto. SP: Perspectiva.
- EMPÉDOCLES. (1996). Sobre a Natureza. Trad. José Cavalcanti de Souza. In: Os Pensadores. Os pré-socráticos. SP: Nova Cultural.
- DODDS. E. R. (2002). Os gregos e o irracional. Trad. Paulo Domenech Oneto. SP: Escuta, 2002;
- GRAHAM, D. (2008). Empédocles e Anaxágoras: respostas a Parmênides. In: A. A. Long (org.), Primórdios da Filosofia Grega. SP: Ideias e Letras.
- JODOROWSKY, A. (2004). La vía del Tarot. Trad. Anne-Hélène Suárez. Ciudad de México: Grijalbo.
- ROSA, J. G. (2005). Primeiras Estórias. RJ: Nova Fronteira.
- ROSENFIEL, K. H. (2006). Desenveredando Rosa. RJ: TopBooks, 2006;

MARIA FIRMINA DOS REIS E NÉLIDA PIÑÓN: DOIS ÍCONES DA HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA FEMININA NO BRASIL-BREVE ENSAIO

1. INTRODUÇÃO

Primeiramente me proponho elucidar os termos que definem o formato do subtítulo do trabalho: historiografia e ícone. O primeiro diz respeito ao registro escrito da História, ou ainda como sendo a arte de escrever e registrar os eventos do passado. O termo historiografia também é utilizado para definir os estudos críticos feitos acerca do que foi escrito sobre a História.

Ícone, no sentido figurado, consiste em algo ou alguém que se distingue ou simboliza determinada época, cultura, área do conhecimento. No contexto popular, um ícone também pode ser uma pessoa muito importante e reconhecida na sua área de trabalho. Por exemplo, um ícone do mundo da música ou do esporte é uma pessoa cujo bom desempenho nessa área é reconhecido amplamente.

No tocante ao título, registro o nome de duas *encantadoras* mulheres. Encantadoras no sentido mesmo de cativante, que encanta, seduz, atrai, configurando um ato mágico; beirando o significado de feitiço, a exemplo, de encantadores de cavalos, de serpentes. Foi assim que me senti ao entrar em contato com essas duas grandes escritoras.

Convém localizar de onde sai esta breve, mas pertinente homenagem à mulher, na figura desses dois ícones do espaço feminino no mundo das artes. Assim, esclareço que é das

**DILERCY
ADLER**

dilercy@hotmail.
com

[...] Ladeiras, Escadarias, Mirantes, Telhados, Platibandas, Pedras de Cantaria onde se enroscam serpentes, Manguda, Palácio das Lágrimas, nascentes de água encantada a se derramar copiosamente por toda a Praia Grande, Rua Grande, Madre de Deus, e desembocam em praias de firmes areias e lençóis de águas cinza-claras e mornas que adornam e aquecem toda a ilha. Assim é São Luís! Sempre fazendo ecoar, ininterruptamente, pelos repiques dos seus tambores e vários sotaques que soam e saem vorazes por todos os cantos da ilha numa espetacular manifestação de amor e louvor à poética arte latina com suas raízes indígenas, africanas, europeias e orientais, transformadas em genuína raça miscigenadamente pura de humanidade ímpar! (ADLER, 2000, p. 3).

Se, por um lado, o ponto de partida é a terra de Maria Firmina, a afrodisíaca Ilha do Amor, São Luís do Maranhão, de outro, fica evidenciada na assertiva anterior a *miscigenada pureza da humanidade ímpar da raça humana*. De fato, todo o Brasil se apresenta e se construiu a partir de vários povos e nações com histórias de inserção distintas em seu território, a partir das nações indígenas, as primeiras a habitarem estas terras.

Maria Firmina e Nélide Piñon têm ascendências distintas: a primeira tem as suas raízes na Mãe África e a segunda, na Galícia, concelho de Cotobade, na Espanha.

Algumas similitudes e especificidades dessas duas ilustres intelectuais, decaminhos construídos distintamente convergiram para que eu as elegesse como dois ícones da Historiografia Literária Feminina no Brasil, neste breve ensaio.

2. SOBRE MARIA FIRMINA DOS REIS

Falar sobre Maria Firmina não é uma tarefa fácil, considerando as condições objetivas da época em que ela viveu. Tempo pródigo em escassez de fontes de registros.

No entanto, um dado incontestável é que Maria Firmina dos Reis nasceu no bairro de São Pantaleão, em São Luís do Maranhão/Brasil, e foi para a Vila de Guimarães-MA aos cinco anos de idade viver com uma tia que tinha razoáveis condições financeiras.

O mesmo não acontece com a sua data de nascimento e com a origem étnica da sua mãe, as quais, nos meus primeiros trabalhos, com base nas fontes disponíveis à época, eu registrava a data de 11 de outubro de 1825, como a do seu nascimento e que a sua mãe, Leonor Fellipa dos Reis, era branca, de origem portuguesa. Mas, pesquisas recentes (ADLER, 2017) comprovam, com base em documentos da Câmara Eclesiástica/Episcopal, encontrados e disponíveis no Arquivo Público do Estado do Maranhão (APEM), que Maria Firmina dos Reis nasceu em 11 de março de 1822, foi batizada no dia 21 de dezembro de 1825, e a sua mãe era mulata forra, tendo sido escrava do Comendador Caetano José Teixeira. Quanto ao nome do pai, João Pedro Esteves, não está registrado na certidão de batismo, apenas na certidão de óbito.

A imagem de Maria Firmina é outra fonte de querela, tendo reproduções das mais variadas formas, com adereços da época atual e que não condizem muito com os traços que, eu acredito, sejam da sua personalidade. Ao lado disso, a preocupação maior é com a imagem da escritora Maria Benedita Câmara Bormann (Délia), cronista, romancista, contista e jornalista gaúcha, atribuída a Maria Firmina. Porém, no atual momento, esse equívoco vem sendo desfeito.

O Maranhão da época de Maria Firmina dos Reis apresentava peculiaridades, pois, como província, teve surgimento glorioso no cenário econômico da Colônia no século XVII, em plena vigência do Mercantilismo e encontrava-se inserido no mercado internacional, desde a expulsão dos franceses, em 1615 e em 1895, tendo chegado a ocupar o segundo lugar entre os estados industriais, à frente da Capital Federal, Rio de Janeiro, Bahia e de São Paulo. Por outro lado, cabe ressaltar que, segundo Charles Martin (1988), o primeiro romance brasileiro, *Úrsula*, de autoria de Maria Firmina dos Reis, teve pouca influência sobre outras obras e escritores, por ter sido publicado no Maranhão, longe dos centros culturais brasileiros mais importantes, dentre os quais, a Corte do Rio de Janeiro.

No caso de Maria Firmina,

[...] as barreiras a serem transpostas eram recrudescidas, pois, enquanto os homens brancos e ricos iam para a Europa estudar

nas melhores faculdades, até meados do século XIX, poucas eram as mulheres educadas formalmente. A educação para mulheres, ainda de forma precária, foi iniciada no período imperial, com a chegada da família real ao Brasil (ADLER 2014, p. 9).

Maria Firmina nunca saiu do Maranhão. Lobo (2007, p.363), na sua Conclusão do Autorretrato de uma pioneira abolicionista, expressa:

Como Sousândrade, Maria Firmina dos Reis viveu deslocada do eixo de poder da Corte. Contudo, ela difere radicalmente daquele, que foi viajante dos grandes centros e do exterior, como Paris, Londres, Nova York e Rio de Janeiro, África e Américas. Ela não herdou terras, fazendas nem escravos. Passou a vida em Guimarães, com poucas travessias pela baía de São Marcos até São Luís. É um notável exemplo de abnegação e força de vontade de quem, vivendo numa pequena vila no interior maranhense, se dedicou à criação literária por meio da árdua profissão de professora pública primária.

Apesar do recrudescimento das barreiras com as quais se deparou a serem transpostas, Maria Firmina transpôs tais barreiras e construiu um legado artístico-cultural de inestimável valor, tal como a sua obra mais conhecida e marcante, ÚRSULA (romance, 1859), que a colocou no Brasil como a primeira romancista brasileira, além dos contos: Gupeva (romance de temática indianista, 1861) e A Escrava (conto antiescravista, 1887) e seu livro de poemas, Cantos à beira-mar (poesia, 1871), dedicado à memória da sua mãe. Tem participação na Antologia Poética Parnaso Maranhense: coleção de poesias, editada por Flávio Reimary Antonio Marques Rodrigues (1861). Publicações em jornais literários, tais como: Federalista; Pacotilha; Diário do Maranhão; A Revista Maranhense; O País; O Domingo; Porto Livre; O Jardim dos Maranhenses; Semanário Maranhense; Eco da Juventude; Almanaque de Lembranças Brasileiras; A Verdadeira Marmota; Publicador Maranhense; e A Imprensa. Dentre as composições musicais: Auto de bumba-meu-boi (letra e música); Valsa, obra Gonçalves Dias e melodia de Maria Firmina dos Reis (ou como afirmam alguns: letra e melodia de Maria Firmina); Hino à Mocidade (letra e música); Hino à Libertação dos Escravos (letra e música); Rosinha, valsa (letra e música); Pastor Estrela do oriente (letra e música); Canto de

recordação à Praia de Cumã (letra e música) e Poemas avulsos: O meu Desejo; Uma tarde no Cuman; Ah! Não posso; No Álbum de uma Amiga; Ela! Seu nome; Confissão; Donzela, tu suspiras-esse pranto; Meditação; Nas praias do Cumã; Solidão e A uma amiga. Ainda, segundo Morais Filho (1975) *apud* Adler (2017, p. 77):

[...] manuscritos, cadernos de romances e poemas, que não se sabe se inéditos foram perdidos [...] com base no depoimento de Leude Guimarães, filho de uma das suas filhas adotivas, que um baú contendo documentos de Maria Firmina foi roubado numa pensão onde vivia em São Luís, mas que salvou uma parte do diário de Maria Firmina.

Vale ressaltar o papel da imprensa como importante veículo de comunicação à época das produções de Maria Firmina, visto que, segundo Morais Filho (1975), a entrada oficial de Maria Firmina dos Reis na Literatura maranhense foi bem recepcionada pela imprensa maranhense com palavras de entusiasmo e estímulo à estreante. No entanto, “Maria Firmina dos Reis, lida e aplaudida no seu tempo, foi como por amnésia coletiva totalmente esquecida o nome e a obra!” (MORAIS FILHO 1975, p.9).

Apesar desse lamentável episódio da nossa historiografia literária, após longo período de *hibernação*, Maria Firmina voltou ao cenário das letras, e as suas obras foram reveladas, (re)descobertas, trazidas à luz, pelas abençoadas mãos de Nascimento Morais Filho, maranhense, e Horácio de Almeida, paraibano (ADLER, 2014, p.6).

Nascimento Morais Filho, como um Sankofa, pássaro africano de duas cabeças, uma cabeça voltada para o passado e outra, para o futuro, que, segundo a filosofia africana, significa a volta ao passado para ressignificar o presente, dedicou-se, incansavelmente, para dar novo significado à Maria Firmina dos Reis como mulher e como escritora e professora, dando a ela o lugar que lhe é devido na literatura maranhense e brasileira.

Considero ainda o ano de 1975 ano do verdejar de Maria Firmina, o marco que eu intitulei de o seu “Ano Rosa-de-Jericó”. Essa rosa é também chamada de flor-da-ressurreição por sua

impressionante capacidade de “voltar à vida”. As Rosas de Jericó podem ser transportadas por muitos quilômetros pelos ventos, vivendo secas, sem água, mesmo durante muito tempo e, ao encontrarem um lugar úmido, elas afundam raízes na terra e se abrem, voltando a verdejar! (ADLER, 2017, p.65).

Nesse ano, 1975, considerado então o do sesquicentenário do aniversário de nascimento de Maria Firmina, o governador Osvaldo da Costa Nunes Freire inaugurou o busto da escritora na Praça do Pantheon, em São Luís; promoveu a publicação da edição fac-similar do romance *Úrsula*; também foi lançado o livro de Nascimento Morais Filho: “Maria Firmina dos Reis, fragmentos de uma vida”; foi contemplada com uma Medalha de Honra ao Mérito, instituída pela Prefeitura Municipal de São Luís; foi criado um carimbo em sua homenagem, uma marca filatélica produzida pela Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos, com tempo determinado de utilização, destinada a difundir o trabalho de relevantes personalidades e instituições, destacando comumente o motivo, a legenda, a data e o local de sua emissão. Um detalhe digno de realce é que na parte inferior do carimbo consta um grilhão de ferro rompido, como marca significativa da Campanha Abolicionista que Maria Firmina empreendeu por meio da literatura, e eu acrescentaria, e por meio da música, pois compôs o Hino da Libertação dos Escravos (1988), e, ainda, pela própria postura que retratava a sua orientação político-ideológica. Foi elaborado, pelo Deputado Celso Coutinho e aprovado no ano seguinte, o Projeto de Lei, instituindo o dia de nascimento de Maria Firmina como o Dia da Mulher Maranhense.

Outro dado digno de realce é que Maria Firmina viveu num século abundante em mudanças políticas estruturais da sociedade brasileira: nasceu no ano da Proclamação da Independência do Brasil, 7 de setembro de 1822; testemunhou a Libertação dos Escravos, por meio da Lei Áurea, oficialmente Lei Imperial n.º 3.353, sancionada em 13 de maio de 1888 e a Proclamação da República, em 15 de novembro de 1889.

Além disso, dos 95 anos que Maria Firmina viveu neste plano físico (11 de março de 1822 a 11 novembro de 1917), *conviveu 66 anos com a escravidão*. Isso torna pertinente brindar o leitor

com o Hino, cujas letra e música são de sua autoria, em louvor ao término da escravidão, pelo menos em termos legais:

HINO À LIBERTAÇÃO DOS ESCRAVOS

Maria Firmina dos Reis

Salve Pátria do Progresso!
 Salve! Salve Deus a Igualdade!
 Salve! Salve o Sol que raiou hoje,
 Difundindo a Liberdade!
 Quebrou-se enfim a cadeia
 Da nefanda Escravidão!
 Aqueles que antes oprimias,
 Hoje terás como irmãos!
 (1888)

Maria Firmina também deixou grandes contribuições à educação. Em 1847, concorreu à Cadeira de Instrução Primária, tendo sido a única candidata aprovada nesse Concurso Público. Foi então nomeada Professora de Primeiras Letras do sexo feminino da Villa de Guimarães e, ao se aposentar, no início da década de 1880, fundou a primeira escola mista gratuita do estado do Maranhão.

O meu “contato” mais próximo com Maria Firmina deu-se em Guimarães, por ocasião da divulgação do Projeto “Mil Poemas para Gonçalves Dias”, na “V Semana Literária Maria Firmina dos Reis”, promovida pelo Centro de Ensino Médio Nossa Senhora da Assunção, no período de 26 a 30 de novembro de 2012. Nessa ocasião “vi, ouvi e vivi” Maria Firmina na voz e interpretação teatral dos alunos da escola e me encantei!!!

Nesse evento, além de Maria Firmina dos Reis, foram homenageados grandes nomes da Literatura Maranhense, como Gonçalves Dias, Sousândrade, Raimundo Correia, Artur Azevedo, Aluísio de Azevedo, José Loureiro, Ferreira Gular, Josué Montello, Bandeira Tribuzi, além de músicos maranhenses.

Assim, em Guimarães nasceu-me a ideia de trazer Maria Firmina de volta a São Luís, de forma honrosa, para ocupar um nobre

lugar na sua cidade natal; um lugar digno da primeira romancista brasileira, qual seja, o de Patrona da Academia de Letras de São Luís, cuja proposta, feita por mim e por Ana Luiza Almeida Ferro, foi aprovada por unanimidade. Assim é que Maria Firmina dos Reis tornou-se a Patrona da Academia Ludovicense de Letras-ALL, Casa de Maria Firmina dos Reis.

3. SOBRE NÉLIDA PIÑON

Sou taurina e meu ascendente é sagitário. Conjugação de terra e fogo. Será que me explica? **Quanto aos sonhos, eles são discretos.** Talvez quisesse aprender a viver, a morrer. A manter a dignidade, a seguir **considerando a compaixão e a misericórdia sentimentos altaneiros, indispensáveis para o exercício da nossa** humanidade Será que falei demais?

Nélida Piñon

Nélida Cuiñãs Piñon, Nélida Piñon, nasceu no bairro de Vila Isabel, Rio de Janeiro, no dia 03 de maio de 1937. Seu pai, Lino Piñon Muíños, comerciante, e sua mãe, Olívia Carmem Cuiñãs Piñon. O nome Nélida é um anagrama do nome do avô Daniel. Nas palavras de Nélida Piñon, em seu Discurso de Posse na Academia Brasileira de Letras: “Carrego comigo a sensação de haver, eu mesma, desembarcado na Praça Mauá, no início do século, no lugar dos meus avós, em busca da aventura brasileira, a única saga que ainda hoje estremece meu coração”. Eles vieram da Galícia, do concelho de Cotobade, na Espanha.

Desde criança foi estimulada a ler e já escrevia pequenas histórias. Com oito anos, diz Nélida, em entrevista a Wagner Lemos, *proclamei-me escritora*. Aos 10 anos fez a sua primeira viagem à terra de seus pais. Gradou-se em Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e, em 1961, aos 24 anos, estreou na literatura com o romance “Guia-Mapa de Gabriel Arcanjo”. Em 1965, aos 28 anos, viajou para os Estados Unidos com a bolsa “Leader Grant”, concedida pelo Governo norte-americano. Em 1970, aos 43 anos, inaugurou e foi a primeira professora da Cadeira de Criação Literária da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Entre 1990 e 1996, foi

catedrática da Universidade de Miami, onde ministrou cursos, realizou debates, encontros e conferências. Foi escritora-visitante da Universidade de Harvard, da Columbia, de Georgetown, de Johns Hopkins, entre outras.

Sua obra está traduzida para diversos idiomas e encontra-se em vários países, entre eles, Alemanha, Espanha, Itália, Estados Unidos, Cuba, União Soviética e Nicarágua. Foi agraciada com inúmeros prêmios literários nacionais e internacionais. Dentre os internacionais: “Juan Rulfo”, do México; “Jorge Isaacs”, da Colômbia; “Rosalia de Castro”, da Espanha; “Gabriela Mistral”, do Chile; Prêmio “Puterbaugh”, dos Estados Unidos; o Prêmio “Menéndez Pelayo”, da Espanha. Em 2005 recebeu o “Príncipe de Astúrias”, pelo Conjunto da Obra. Também foi contemplada com títulos de Doutora Honoris Causa das Universidades: Poitiers, Santiago de Compostela, Florida Atlantic, Montreal, entre outros.

Publicou: Guia-Mapa de Gabriel Arcanjo (1961); Madeira Feita Cruz (1963); Tempos das Frutas: contos (1966); Fundador (1969); A Casa da Paixão (1972); Tebas do Meu Coração (1974); A Força do Destino (1977); O Calor das Coisas (1980); Sala das Armas (1983); A República dos Sonhos (1984); Canção de Caetana (1987); O Pão de Cada Dia (1994); Até Amanhã, Outra Vez (1999) A Roda do Vento (1998); Vozes do Deserto (2004); Aprendiz de Homero: ensaio (2008); Coração andarilho: memória (2009); Livro das Horas: memória (2012); A Camisa do Marido (2014); Filhos da América (2016) e, em 2018, aos 81 anos, Nélida Piñon lançou Uma Furtiva Lágrima, que teve como motivação a experiência de sentir-se próxima da finitude, mas que, segundo ela, terminou fazendo com que se posicionasse diante da vida. Quanta força demonstra nessa etapa difícil da vida.

Foi eleita para a Academia Brasileira de Letras-ABL, em 27 de julho de 1989, na sucessão de Aurélio Buarque de Holanda, e recebida pelo Acadêmico Lêdo Ivo, em 03 de maio de 1990 (dia do seu aniversário de 53 anos). É a quinta ocupante da Cadeira nº 30, patroneada por João Carlos de Medeiros Pardal Mallet, que teve como Membro fundador Pedro Carlos da Silva Rabelo, sendo antecedida por Heráclito de Alencastro Pereira da Graça, Antônio Austregésilo Rodrigues de Lima e Aurélio Buarque de Holanda Ferreira.

Foi a primeira mulher a se tornar Presidente da Academia Brasileira de Letras, no biênio 1996-1997, e o Primeiro Centenário da ABL foi comemorado durante a sua gestão, em 1997.

Nélida Piñon proferiu discursos magistrais em distintas ocasiões. O seu discurso de posse (1990) é recheado de verdadeiras “cenas” e expressões deslumbrantes, quando, por exemplo, descreve esplendorosamente a sua imaginação infantil, ou ainda, poeticamente a sua paixão pela linguagem e a gratidão aos companheiros da sua jornada e à sua mãe, descrita como a melhor amiga e mais nobre e dadivoso guia:

[...] Desde a infância, o mundo pareceu-me encantatório e perturbador. De início, colhi-o no regaço da casa e da própria fantasia. Depois, a realidade me veio por meio dos escritores e ainda de ilustres anônimos, todos criaturas de despudorado alento, que me fizeram crer nos mais intrincados enredos. E que, por falarem, uns e outros, a língua dos homens, haviam presenciado a vida passar. Tanto os escritores quanto esses rapsodos tinham a vantagem de se esfumar, tão cedo se lhes esgotava o ciclo narrativo. Logo, em seus lugares, vinham outros, com igual mérito para escrever e contar. De forma que essas histórias, oriundas de bocas famintas e maliciosas, pudessem reproduzir-se sem interrupções.

[...] Chego à Academia Brasileira de Letras trazida inicialmente pela paixão da Linguagem e pela fidelidade à imaginação, este território pelo qual transita a liberdade. Nessa jornada me secundam companheiros de ofício, amigos, familiares, rostos que vi de relance e jamais pude esquecer. Meu coração, sobretudo, contrai-se agradecido à minha mãe Carmen, a melhor amiga, o mais nobre e dadivoso guia.

Na sua fala *Memória de Viagem* assim inicia:

A viagem é longa e não faz falta que eu lhes diga como começou. Afinal, os percalços de qualquer trajetória humana fazem parte de um enredo eminentemente secreto. De uma experiência pronta a desfazer-se, ou a naufragar no anonimato – sem a luminosa proteção da fina tessitura da arte.

E continua:

[...] Por onde se caminhou, fomos deixando pegadas que o tempo, quantas vezes acusado de algoz, outras de justo, tudo fez para apagar. Como se a exuberância de qualquer história merecesse perder-se em meio às demais. De modo que de nós sobrem apenas os atos discretos e a esperança de sermos um dia, e não muito distante, a memória que um distraído vizinho traga de volta à vida.

[...] A verdade é que, perdida nesse mar de sargaços, há muitos anos iniciei a viagem que me traz hoje a este salão nobre. Uma viagem feita, entre outros tropeços, de vontade individual, de coincidências coletivas, de acasos que certos deuses, afetados pela passagem do tempo.

[...] Guardo, desde menina, irrestrita fidelidade ao destino da escritura. Apraz-me proclamar, sem pressa ou arrogância, que sou filha dos livros e da imaginação. E que, a despeito da eterna vigília que perturba o coração dos homens, confio nas atribuições e na soberania da arte. Na perenidade do escritor, aquele nostálgico rapsodo que teima em captar os ruídos dos estertores humanos..

E o seu discurso em comemoração ao Primeiro Centenário da ABL(1997), assim inicia:

Os homens transitam pela esperança na condição de filhos da treva e da luz. Sabendo de antemão que os atos inaugurais consolidam-se primeiro no plano das utopias, para onde convergem versões múltiplas e dispersas da trajetória humana.

Em continuação:

[...] Há um século devotamos inabalável amor à língua lusa. Esta língua que os bárbaros, os necessitados, os poetas, os navegantes, os funâmbulos, seres da ilusão, ígneos e intensos, engendraram para corresponder às carências dos homens.

Afinal, a língua é a alegria dos homens. Nela repousa a poesia do desejo, a melancolia dos gritos primevos, o advento das estações, a exaltação do fino mistério soprado, quem sabe, pelo próprio Deus.

Falar, escrever, pensar, alcançar as fendas onde a metáfora pousa solitária, circunscreve-nos ao picadeiro dos homens, ao galeão dos condenados, aos salões galardoados, às terras onde se trava a batalha do verbo e das exegezes.

Como filhos da pátria da língua, de um idioma composto com sobras latinas, gregas, asiáticas, africanas, uma mistura que por onde esteve semeou rastros míticos, pronunciamos suas palavras com unção e ira, captamos-lhe o cintilar de seu sensível timbre.

[...] Esta língua portuguesa, de feição arqueológica, perambula agora pelo coração do Brasil.

[...] Feita também de suspiros africanos, chegou ela ao Brasil infiltrada pela nostalgia que nos induz a romper a cada dia o casulo do seu mistério, a perseguir suas contrafacções. É assim que ela converge, acumula, depura-se, exercita-se no gerúndio com a precípua função de ativar a realidade.

Deixei propositadamente como último exemplo dessa pequena amostra de um universo de discursos fascinantes, o intitulado, *Nobre Viajante*, em homenagem póstuma ao imortal e confrade, Darcy Ribeiro, que de fato se trata de uma delicada despedida e assim a inicia:

Tão logo nascem, os homens fazem perguntas. Questionam a exata medida humana, o destino que os aguarda na terra. Indagam se é forçoso ter uma língua e uma pátria irrenunciável. Se é cabível romper o caos da realidade para engendrar sucessivas utopias.

Decerto fizeste essas mesmas indagações quando descobriste as múltiplas dimensões do sonho humano, quando te tornaste ardoroso adepto da causa do homem, quando te convenceste do poderoso ser brasileiro que te habitava. Desde muito cedo havia em ti sobejas razões para crer em um destino individual que se confundia com a história da pátria.

[...] Raros amaram tanto este país como tua alma libertária. Poucos mereceram o sentimento aceso em nós de uma imortalidade que te é concedida, hoje e sempre, por força do teu gênio. Por

isso, Darcy Ribeiro, como disfarçar, neste mundo, esta tristeza de quem se exila, de quem perde porções da terra, de modo a que não te sintas culpado por nos haver deixado tão cedo?

[...] Estou tentada a dizer-te quantas vezes nos fizeste chorar por um Brasil que ainda não tínhamos, por um Brasil que teu ânimo iracundo enxergava com a prodigiosa visão do futuro. Convocava-nos a erigi-lo com mãos oriundas todas de uma genealogia esplendidamente espúria, de irremissível mestiçagem.

[...] Quantas vezes nos falaste, como mestre e criador, que devíamos redefinir o Brasil, exercer o direito de escrutinar a nossa psiquê, compreender de que matéria de vida forjara-se a alma brasileira, inaugurar metáforas. Para que entre tantos objetivos, valorizássemos a coragem com que nos lançamos à ilusão, esse irresistível ingrediente da realidade. Buscássemos aceitar, como conquista civilizatória, as alegorias brasileiras, o pacto com formas novas do tempo, a cumplicidade profunda com as culturas autóctones, populares e eruditas, indissolúveis entre si.

Advertiste-nos, sim, de uma certa pátria falsa erigida sobre certas matrizes, ao preço do sacrifício secular de seu povo. Proclamaste tua refulgente ira contra as iniquidades, moedas do cotidiano. Com teu sentido épico, defendeste as crianças, os índios, as mulheres, na pretensão absurda e maravilhosa de restaurar-lhes a dignidade.

Esses fragmentos de discursos, com certeza, não dão conta de retratar a múltipla, singular e extraordinária intelectual, que recebeu no mês de novembro do ano de 2018 merecida homenagem do Centro de Estudos Brasileiros, em colaboração com a Academia Brasileira de Letras e o GIR “ELBA” (Estudos de Literatura Brasileira Avanzados), por ocasião da realização do “I Congresso Internacional de Literatura *Brasileña* Nélida Piñon en *la República de los Sueños*”.

Assim, tive a grande honra de conhecer Nélida Piñon pessoalmente e, também, por meio das palavras das suas publicações, imagens e enredos cinematográficos, os quais protagonizou, e divulgados em Salamanca em exposições, conferências, projeções, por ocasião desse grande e pioneiro evento em sua homenagem

Na ocasião a vi participando das atividades desse memorável evento de forma entusiasmadamente amável. Na *clausura* do evento testemunhei a figura de *uma frágil mulher*, que me surpreendeu com o vigor físico e melódiosidade de sua fala, elegantemente de pé, por aproximadamente uma hora. Constatei então que se tratava de uma fragilidade aparente, pois, de fato, no auge dos 81 anos, aquela nobre escritora apresentava um viço no semblante e uma veemência delicadamente doce na sua voz.

Se eu pudesse marcar um momento e um espaço específico de encantamento dirigido à Nélida Piñon seria Salamanca, no “I Congresso Internacional de Literatura *Brasileña*: Nélida Piñon en la República de los Sueños”, congresso em sua homenagem, em sua merecida homenagem.

4. DAS SEMELHANÇAS E DESSEMELHANÇAS ENTRE MARIA FIRMINA E NÉLIDA PIÑON

Nesta parte deste ensaio tento, a meu juízo, traçar um fio condutor a partir de linhas específicas de vida desses ícones que se inter cruzam pelas semelhanças ou dessemelhanças.

Assim, em relação à gênese de cada história, Maria Firmina nasceu no século XIX e viveu até o início do século XX. Nélida nasceu na primeira metade do século XX e permanece produtivamente vibrante neste século XXI. Há um século entre as duas, mas, apesar dos valores vigentes de cada época, das condições materiais de existência agudizadamente diferentes, ambas se pronunciaram/ pronunciam no mundo de forma harmoniosamente atrelada à existência de um mundo axiológicamente humano. Os ancestrais de ambas atravessaram o Atlântico, mas em condições e objetivos bem distintos:

Maria Firmina relembra a diáspora africana, a vinda e chegada ao Brasil, por meio das memórias da preta Suzana:

Tinha chegado o tempo da colheita e o milho e o inhame e o mendubim eram em abundância em nossas roças. Era um desses dias em que a natureza parece entregar-se toda a brandos folgares, era uma manhã risonha, e bela, como o rosto de um infante,

entretanto eu tinha um peso enorme no coração. Sim, eu estava triste, e não sabia a que atribuir minha tristeza. Era a primeira vez que me afligia tão incompreensível pesar. Minha filha sorria-se para mim, era ela gentilzinha, e em sua inocência semelhava um anjo. Desgraçada de mim! Deixei-a nos braços de minha mãe e fui-me à roça colher milho. Ah! nunca mais devia eu vê-la...

[...] Ainda não tinha vencido cem braças de caminho, quando um assobio, que repercutiu nas matas, me veio orientar acerca do perigo iminente, que aí me aguardava. E logo dois homens apareceram, e amarraram-me com cordas. Era uma prisioneira - era uma escrava! Foi em balde que supliquei em nome da minha filha, que me restituíssem a liberdade: os bárbaros sorriam-se das minhas lágrimas, e olhavam-me sem compaixão. Julguei enlouquecer, julguei morrer, mas não me foi possível... a sorte me reservava ainda longos combates. Quando me arrancaram daqueles lugares, onde tudo me ficava - pátria, esposo, mãe e filha, e liberdade! meu Deus! o que se passou no fundo da minha alma só vós o pudestes avaliar!...

[...] Meteram-me a mim e a mais trezentos companheiros de infortúnio e de cativo no estreito e infecto porão de um navio. Trinta dias de cruéis tormentos, e de falta absoluta de tudo quanto é mais necessário à vida passamos nessa sepultura até que abordamos as praias brasileiras. Para caber a mercadoria humana no porão fomos amarrados em pé e para que não houvesse receio de revolta, acorrentados como os animais ferozes das nossas matas, que se levam para recreio dos potentados da Europa. Davam-nos a água imunda, podre e dada com mesquinhez, a comida má e ainda mais porca: vimos morrer ao nosso lado muitos companheiros à falta de ar, de alimento e de água. É horrível lembrar que criaturas humanas tratem a seus semelhantes assim e que não lhes doa a consciência de levá-los à sepultura asfixiados e famintos! (REIS,1988, pp. 82-83).

Enquanto Nélida, em seu Discurso de Posse na ABL(1990) registra a escolha do Brasil e a vinda dos seus avós, dizendo:

Trago, pois, na imaginação, vestígios de uma viagem que não fiz - com meu corpo - e o gosto do sal inerente à travessia atlântica.

Trago, sim, comigo, junto à atração pelo novo, as hesitações típicas de quem penetra um país pela primeira vez e desconhece os costumes locais implantados há mais de quatrocentos anos.

[...] Não sei a que intriga e ardil do destino meus familiares obedeceram quando apontaram no mapa de suas aldeias o desenho febril e exaltado do Brasil.

[...] Afinal, cada homem viaja em busca de uma estrela que recebe o nome caro aos seus sentimentos. E traz às costas a sacola da ilusão e da intranquilidade.

[...] A caravela que navega no meu imaginário, como herança, insiste em que levantemos as velas. O vento que assopra conduz-nos pelas grotas de geografia indômita, vistoria palavras e sentimentos cravados no peito alheio. Espinhos de uma roseira que pende sob o fardo de juras e queixumes solitários. O Brasil, saído dessa fornalha, alimenta a fome verbal de seus filhos.

A viagem dos seus avós é interpretada não somente como aventura, na busca da estrela, mesmo com *a sacola da ilusão e da intranquilidade*, mas como necessidade humana de empreender novas descobertas, novo rumos.

Ambas têm uma vasta obra artístico-literária e trabalharam com pioneirismo na educação. Maria Firmina com a primeira escola mista; Nélida inaugurou e foi a primeira professora da Cadeira de Criação Literária da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

As condições objetivas de vida das duas são bem distintas: Maria Firmina, no Nordeste, pertencente a um estrato social sem grandes recursos econômicos, longe do circuito da Corte, época em que a educação para mulheres se apresentava de forma precária. No Maranhão, os homens brancos e ricos iam estudar na Europa nas melhores Universidades. Apesar dessa realidade, Maria Firmina foi capaz de produzir uma vasta obra. Eu a considero autodidata; a sua produção cultural demonstra erudição. Por outro lado, Nélida viveu num ambiente rico de estimulações, entre livros, teatros, viagens e boas escolas.

Ambas ousadas e ambivalentemente serenas, contidas em algumas situações. Coincidentemente, ambas falam de seus trabalhos de forma tímida. No Prólogo do romance *Úrsula: Maria Firmina* o inicia declarando: “[...] mesquinho e humilde livro é este que vos apresento, leitor. Sei que passará entre o indiferentismo glacial de uns e o riso mofador de outros, e ainda assim o dou a lume.” E Nélida expressa, em entrevista a Wagner Lemos: “A persistência em prosseguir, em jamais desistir de considerar meus textos imperfeitos. Sempre em busca do meu Graal que constituía simplesmente de uma página relativamente limpa, próxima à minha aspiração literária.”

Ambas utilizam a arte como instrumento de equalização social, a exemplo da questão da liberdade relativa à escravidão, da questão indianista e de gênero, dentre outras.

Dentro desse contexto, um episódio que demonstra a sensibilidade e consciência política de Maria Firmina dos Reis diz respeito ao dia em que foi receber o título de nomeação para exercer o cargo de professora na Vila de Guimarães: Seus familiares queriam que fosse de palanquim (espécie de liteira em que as pessoas mais ricas se faziam transportar, conduzidas por escravos) e ela recusou-se irrevogavelmente verberando: “Negro não é animal para se andar montado nele.” (MORAIS FILHO, 1975, p. 09). De forma inteligente e verdadeiramente cristã, afirmava que a escravidão contradizia os princípios do cristianismo, que ensinava o homem a amar o próximo como a si mesmo.

No tocante a retratar o outro, tenho a clareza de que corro sérios riscos em deixar escapar algum viés imprescindível, assim como ainda o meu olhar traduzir, de modo não tão fiel, aquilo que vê. A própria Nélida confessa, ao falar de si mesma, em entrevista a Wagner Lemos:

As aspirações humanas, afinal, se confundem entre tantos escombros. Sabemos tão pouco dos instantes que foram fazendo o nosso destino, a ponto de traçarmos uma biografia completa, que não colida com o tempo e o espaço interiores.

[...] Não saberia inventariar o meu passado, dar-lhe credibilidade,

apontar razões determinantes de um cotidiano ultrapassado e já entregue à minha mitologia pessoal.

Nessas afirmações de Nélida, com as quais concordamos, é uma hercúlea tarefa a de cerzir uma história, principalmente a do outro.

Isso posto, espero, neste breve traçado, ter sido razoavelmente fiel ao perfil de cada uma dessas importantes musas da literatura brasileira, que inspiram outras tantas mulheres, nas construções dos seus próprios destinos.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como referido anteriormente, o espaço mágico de estudos e de expressão grandiosa de literatura do “I Congresso Internacional de Literatura *Brasileña* Nélida Piñon en la República de los Sueños”, em Salamanca, me atingiram plena e prazerosamente e se configurou como o fator desencadeante do desejo de arriscar traçar relações entre essas duas iluminadas escritoras que se impuseram como ícones da Historiografia Literária Feminina no Brasil.

Convém esclarecer que o meu objetivo maior de participar desse Congresso foi exatamente levar Maria Firmina dos Reis nos livros, no coração e na fala, para sugerir que ela fosse inserida no rol de estudos do importante Centro de *Estudios Brasileños de Salamanca*.

E as duas, Maria Firmina e Nélida Piñon, se encontraram em Salamanca, quando da minha comunicação sobre “**Maria Firmina dos Reis**: seus Cantos à beira-mar e o conto indianista Gupeva”, livro produzido pela Academia Ludovicense de Letras, em 2017, quando eu estava como Presidente da ALL. Naquela ocasião senti a anuência de Nélida Piñon, no tocante à divulgação do nome e da obra de Maria Firmina dos Reis.

No momento desse encontro simbólico de Maria Firmina e Nélida, tive a certeza de que deveria escrever algo sobre as duas, também por ter visto que as semelhanças e as dessemelhanças entre diferentes pessoas podem resultar em formatos e respostas próximas com finalidades equivalentes. Com certeza, existem muitas outras mulheres escritoras, intelectuais e artistas brasileiras

que possuem perfis de ícones, mas escolhi Maria Firmina dos Reis e Nélida Piñon por motivos especiais e pessoais, já referidos.

Só me cabe agora reafirmar que cada uma dessas mulheres, no seu tempo, no seu espaço físico-geográfico e de forma peculiar, segundo as condições objetivas do seu contexto histórico-cultural (século XIX, século XX), se firmaram como ícones da Historiografia Literária Feminina no Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADLER, Dilercy Aragão (Org.). (2000). **II COLETÂNEA POÉTICA DA SOCIEDADE DE CULTURA LATINA DO ESTADO DO MARANHÃO**: Latinidade. São Luís: Estação Produções Ltda.
- ADLER, Dilercy Aragão. (2017). **MARIA FIRMINA DOS REIS**: uma missão de amor, São Luís: ALL.
- ADLER, Dilercy Aragão. (2014). **ELOGIO À PATRONA MARIA FIRMINA DOS REIS**: ontem, uma maranhense; hoje, uma missão de amor. São Luís: ALL.
- MORAIS FILHO, José Nascimento. (1975). **MARIA FIRMINA FRAGMENTOS DE UMA VIDA**. São Luís: SIOGE.
- REIS, Maria Firmina dos. **ÚRSULA**. (1988). Organização e notas de Lobo; Introdução de Charles Martin. - 3ª ed. - Rio de Janeiro: Presença Edições: Brasília INL, Coleção Resgate/INL.
- LEMOS, Wagner (2019). Nélida Piñon entrevista com *Wagner Lemos*. Disponível em: <<http://www.wagnerlemons.com.br/nelidapinon.htm/>>. Acesso em: 29 de janeiro de 2019.
- PIÑON, Nélida. (2019). **Discurso de Posse Academia Brasileira de Letras**. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/nelida-pinon/discurso-de-posse./>>. Acesso em: 28 de janeiro de 2019.
- PIÑON, Nélida. (2019) **Discurso proferido no I Centenário da Academia Brasileira de Letras**. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/nelida-pinon/discurso-proferido-no-i-centenario-da-academia-brasileira-de-letras/>>. Acesso em: 29 de janeiro de 2019.
- PIÑON, Nélida. (2019). **Memória da viagem**. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/nelida-pinon/memoria-da-viagem/>>. Acesso em: 29 de janeiro de 2019.
- PIÑON, Nélida. (2019). Nobre viajante. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/nelida-pinon/nobre-viajante/>>. Acesso em: 29 de janeiro de 2019.

A CORRESPONDÊNCIA DE PE. ANTÔNIO VIEIRA: CORPO, CULTURA E POLÍTICA NO BRASIL COLONIAL

As cartas do jesuíta Antônio Vieira oferecem material histórico significativo acerca do Brasil colônia, notadamente sobre as questões corpo, cultura e política, propagadas pela Companhia de Jesus, impostas aos indígenas, mediante recursos como a Pedagogia da Vigilância. Esta pesquisa analisa especificamente as cartas que Vieira escreveu a D. João IV, entre 1653 e 1655, a fim de examinar a prática de ações diante do viés aqui proposto e de como se posicionava Antônio Vieira ao representar a Igreja e a Coroa Portuguesa.

Palavras-chave: Antônio Vieira; Corpo; Cultura; Política.

1. INTRODUÇÃO

A historiografia brasileira sobre as cartas de Pe. Antônio Vieira pouco se aprofundou a respeito dos aspectos corpo, cultura e política, como também sua ligação com os preceitos da Igreja Católica e Companhia de Jesus durante a era medieval. Ainda são escassos estudos sobre as obras e cartas de Vieira, por tratar-se de um período tão conturbado como a colonização brasileira e por dar margem a temas que causam controvérsias. Entretanto, estudos relacionados a assuntos como este se fazem fundamentais para a compreensão de nossa cultura e aspectos de nossa sociedade. Ao analisar este recorte histórico segundo as cartas de Vieira, é possível traçar uma linha sobre a mentalidade da sociedade ocidental cristã que sempre esteve intrinsecamente e inconscientemente ligada aos dogmas religiosos que constituíram a moral sobre o corpo humano, sua cultura e política.

**GIOVANNA
MANFRINATO
VICENTE
GALELLI**

**APARECIDA
MARIA NUNES**
Universidade
Federal de
Alfnas

galelli.giovanna@
outlook.com;
cydamaria@gmail.
com

Compreender o papel da Igreja Católica, bem como dos acontecimentos históricos na produção literária e nos papéis sociais, possibilita assimilar a amplitude do poder da língua e de que forma ela, sendo usada de maneira eficaz, é responsável por construir um discurso que pode ser perpetuado ao longo de milhares de anos em uma sociedade moldando os aspectos culturais e políticos. Como destaca Le Goff & Thuong (1924), há de se perceber que o corpo se tornou ferramenta de repressão social e a língua ferramenta para que essa repressão ocorresse de maneira convincente através dos manuscritos bíblicos. A Companhia de Jesus apenas utilizou-se de dois aspectos que tornam uma sociedade quem ela é: sua cultura, ou ainda, o que ela acredita ser sua cultura. Segundo Le Goff e Thuong (1924):

(...) a questão do corpo alimentou o conjunto dos aspectos ideológicos e constitucionais da Europa medieval. De um lado, a ideologia do cristianismo, tornado religião de Estado, reprime o corpo e de outro, com a encarnação de Deus no corpo de Cristo, faz do corpo do homem “o tabernáculo do Espírito Santo”. De um lado, o clero reprime as práticas corporais, de outro, as glorifica. De um lado, a Quaresma se abate sobre a vida cotidiana do homem medieval, de outro, o Carnaval se entrega a seus exageros. Sexualidade, trabalho, sonho, formas de vestir, guerra, gesto, riso ...O corpo na Idade Média é uma fonte de debates, alguns dos quais ressurgem contemporaneamente. (p.31)

A pesquisa está circunscrita ao século XVI, período de colonização e fixação dos portugueses no que, hoje, chamamos de Brasil. Partimos da análise das cartas de Pe. Antônio Vieira endereçadas a D. João IV entre os anos de 1653 e 1655 que tratam sobre assuntos ligados aos indígenas e aos governantes da colônia portuguesa. Tais cartas são importantes para compreender a relação cultural e política que a colonização e o cativo indígena tiveram durante o período. Assim, também houve a necessidade de se considerar aspectos relacionados à vida de Pe. Antônio Vieira, como sua história na Companhia de Jesus, sua relação com os indígenas, com a Coroa Portuguesa e principalmente com D. João IV.

2. O CORPO: A PRIMEIRA FORMA DE REPRESSÃO

O corpo sempre foi poderoso e contemplado, desde as sociedades da Antiguidade, porém sua história e sua real importância ainda são recentes. De acordo com Le Goff e Thuong (1924), a ideia de corpo e sua representatividade, tanto ideal como real, foi sendo alterada em cada uma das sociedades históricas. Entretanto, foi na sociedade medieval que o corpo e sua história sofreram as maiores tensões e proporcionaram também os maiores impactos em nossa sociedade atual. A dualidade do corpo foi, aos poucos, sendo explorada pela sociedade como forma de ensinamento, repressão e punição. Na Idade Média, o cristianismo utilizou o corpo como slogan de sua doutrina e história sacra. Por meio da figura de Jesus Cristo, a Igreja Católica Medieval conseguiu combater, de certa forma, a atitude paradoxal que a sociedade tinha em relação ao corpo, suas vontades e comportamentos.

Outro aspecto importante, construído pelo cristianismo como forma de repressão foi o trabalho, ora como castigo, ora como criação. Segundo Le Goff e Thuong (1924), opus e labor são duas palavras que referenciam o ato de trabalhar. A primeira referente ao trabalho criador, o qual trata o trabalho como aspecto divino, da criação do mundo e do próprio homem. Já o segundo termo, se refere ao trabalho cansativo, penoso, associado também ao erro e ao castigo. Desse modo, homens mais próximos do divino eram vistos como dignos de um trabalho criador, enquanto para os homens afastados dos mandamentos divinos restar-lhes-ia o trabalho mais pesado. Assim, os indígenas deveriam fornecer a mão de obra necessária para a construção e andamento da vida na colônia, afastando-se de seus hábitos pecaminosos.

Na visão dos colonizadores e dos jesuítas, os indígenas eram unicamente mão de obra acessível e barata. A única diferença estava na forma como cada um usava sua força para que os indígenas trabalhassem; essa divergência de estratégias causava conflitos entre os jesuítas e os conquistadores. Enquanto os colonos queriam impor a escravidão tal como ela é estruturada, os jesuítas queriam por meio da teologia fazer com que os indígenas trabalhassem para a Coroa Portuguesa sem, ainda, serem escravos reais dela.

Essa dualidade de ações gerou prejuízos para a Coroa porque os indígenas, entre eles os Tupinambás, seguiam a lógica da produtividade e não entendiam as questões econômicas. Para eles, o cultivo dos alimentos só era feito para consumo da própria aldeia, não havia necessidade de expandir essa produção porque não haveria consumo e, assim, perderiam alimento. Porém, eles não eram responsáveis apenas pelo cultivo próprio, mas também pela exportação desses alimentos e também de matérias-primas para o continente europeu em prol do crescimento econômico e político de Portugal.

Pelo fato de os indígenas não compreenderem essa agricultura intensiva e a busca constante pelo lucro e desenvolvimento, a visão do indígena como ocioso e ligado aos “vícios” crescia ainda mais. Sendo assim, os jesuítas intensificaram ainda mais esse processo de aculturação. Existiam dois momentos: o de trabalho para os colonos e o de adoração e busca por Cristo. Não havia espaço, portanto, para que a cultura indígena permanecesse na colônia através de suas práticas. Foucault (1975) lembra que:

O corpo humano entra num maquinismo de poder que o explora, desarticula e recompõe. Começa a nascer uma anatomia política, que é também uma mecânica do poder; define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se deseja, mas para que funcionem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determinam. A disciplina fabrica assim corpos submetidos e exercitados, corpos dóceis. A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). (p. 117)

A exploração do corpo indígena, da sua força de trabalho e da incapacidade de não compreender, de fato, seu abuso, consolidou o início do monopólio colonial no Brasil. Quando o corpo se tornou dominado, a cultura indígena também se esvaía aos poucos em detrimento da cultura cristã. O tempo e a força indígena foram totalmente sugados pelos colonos, entre eles os jesuítas, que não deixavam de considerar sua humanidade, mas diferente dos colonos, utilizavam de forma inteligente as armas que possuíam: a palavra, os costumes cristãos e o bom relacionamento com os

colonos e a com a Coroa Portuguesa. Afinal, cabia a eles tratar do pensamento indígena conforme a cultura europeia e cristã, porém a repressão e o acoite eram executados por outra gente; a eles cabia apenas os bons costumes e a visão de paternalismo.

3. A CULTURA COMO ARMA DE PODER

Antes de tentar entender a razão pela qual a cultura se tornou moeda de troca entre colonos e indígenas, é necessário apreender o significado de cultura. Segundo Bosi (1992), cultura, culto e colonização são palavras que derivam de um mesmo verbo latino: *colo*. Em Roma, significou: eu trabalho, eu cultivo o campo. E faz paralelo: *incola*, que significa habitante, e também *inquilinus*, aquele que habita na terra alheia.

Mediante essa simples, porém significativa analogia e semântica do verbo latino *colo*, podemos entender todo o sistema colonizador e como ele se tornou poderosa arma de conquista. *Colo* é a base da colônia, pois é o espaço em que se ocupa a terra. Já *Colonus* é o sujeito que cultiva essa terra, porém não é o dono dela. Por meio dessas duas palavras, é possível entender como se deu os tipos de colonização.

A colonização de povoamento torna o *incola* em *colonus*, e o desejo por desenvolvimento econômico e político leva a colonização de povoamento para simples exploração dos recursos naturais da terra. Durante a colonização brasileira, os verdadeiros habitantes da terra foram, direta ou indiretamente, escravizados. Tiveram suas terras usurpadas e sua cultura questionada e condenada. Por isso, a colonização não pode ser vista apenas como o ato de habitar outra terra, e também não pode ser vista como migração pura, pois ela é o processo civilizatório, ou o que as sociedades europeias queriam passar para os colonizados. De acordo com Bosi (1992):

[...] a colonização não pode ser tratada como uma simples corrente migratória: ela é a resolução de carências e conflitos da matriz e uma tentativa de retomar, sob novas condições, o domínio sobre a natureza e o semelhante que tem acompanhado universalmente chamado processo civilizatório. (p. 13)

Da mesma maneira, *cultus* refere-se ao trato da terra e também ao culto dos mortos. Sendo assim, garante ao solo uma representatividade cultural, pois é da terra que vem o sustento da sociedade e também é na terra que os seus antepassados habitam, criando, portanto, uma esfera espiritual em torno daquele local. Bosi (1992), afirma que a colonização possui um projeto totalizante no qual forças motrizes estão sempre amparadas no nível do colo (trabalho), seja ocupando um espaço de terra, explorando suas matérias-primas ou subjugando aqueles que ali nasceram. E o cristianismo é utilizado como elemento de embelezar esse ato do colonizador, estabelecendo a relação com o divino por meio da figura de Cristo piedoso, mesmo que em seus atos não haja piedade aos povos indígenas.

Dessa forma, mais um termo fecha nosso ciclo civilizatório: *culturus*, que significa o que se vai trabalhar ou o que se quer cultivar. Esse termo é amplamente aplicado ao trabalho desde a agricultura até o trabalho desenvolvido durante a infância. Por consequência, cultura é tida como as práticas, técnicas, simbologias e valores que são transmitidos ao longo das gerações de um povo, garantindo que sua sabedoria se perpetue ao longo das gerações seguintes. Essa ligação entre *colo*, *cultus* e *culturus* consegue mostrar o poder que a cultura de um povo tem e a razão pela qual os colonizadores tentam de toda forma aculturar os povos indígenas durante a colonização brasileira. Ao subjugar a cultura do outro, é possível moldar o desconhecido a sua maneira, mostrando que sua cultura é superior e conseqüentemente inferiorizando a cultura alheia. Essa dominação cultural nada mais é do que uma forma de controlar, aprisionar e manipular uma sociedade.

A cultura, além de tudo, é o que une a sociedade e põe em risco poderes controladores como o Estado e a Igreja, extremamente importantes durante a colonização. Eles são os elementos repressores de toda colonização e são intimamente ameaçados pela cultura. Logo, ela se torna seu alvo certo e fácil durante o processo “civilizatório”. Outro fator evidente durante esse processo de colonização é a busca pelo crescimento econômico da Coroa Portuguesa. Ao perceberem que terras conquistadas traziam lucro, houve uma aceleração econômica que estimulou

o acúmulo de riquezas e matérias-primas como minérios e açúcar. Essa percepção mercantil garantiu aos colonizadores portugueses grandioso progresso.

Sendo assim, o processo de colonização está ligado ao corpo, que, por sua vez, vincula-se à cultura, e todos estão atrelados à política. Isso porque a formação da colônia brasileira sempre esteve alinhada aos interesses econômicos dos mercadores e do absolutismo português, os quais utilizaram a religião para preparar o terreno e domesticar os nativos de tal forma que seguiriam os costumes cristãos europeus, seja por livre-arbítrio ou por coação explícita ou implícita, deixando de lado sua cultura e enriquecendo cada vez mais a Coroa Portuguesa.

4. A POLÍTICA E O CAPITALISMO NO BRASIL COLÔNIA

Para compreender o papel da política na colonização brasileira, também se torna necessário entender a semântica dessa palavra. De acordo com Bobbio et al. (1998), política, ou *politikós*, vem do adjetivo latino *pólis* que significa tudo que se refere à cidade. A expansão e popularização do termo aconteceu pela influência de Aristóteles e sua obra chamada *Política*, considerada o primeiro documento sobre a origem, funções e divisões do Estado, assim como suas formas de governo (Bobbio et al., 1998).

Por isso, o termo foi utilizado durante muito tempo para se referir ao estudo da esfera de atividades humanas. Atividades essas que poderiam ser proibidas para um grupo social que julgavam desestabilizar a ordem da *pólis*. Desse modo, os governos foram sendo construídos, pautados na política para estabelecer ordem em determinada sociedade para que houvesse progresso social. Porém, esse progresso é poder social. Ele é o que pauta a construção das sociedades, em especial, a sociedade colonial, pois a política construída pelo Estado tem como objetivo obter poder, ou seja, vantagem de uns sobre os outros.

Durante o Brasil-Colônia, o que importava era garantir poder, lucro e progresso para Portugal e para todos que colaborassem com o fortalecimento do Império. Porém, o poder de verdade

sempre esteve nas mãos da Coroa Portuguesa que coordenava cada passo dos colonos e jesuítas. Como a política se refere a tudo que acontece no território, conter os indígenas era obrigação do Estado e da Igreja, que servia como primeiro contato entre nativo e colonizador. Ao tomarem contato com os indígenas, os jesuítas utilizaram o Cristianismo como forma de doutrinar e trazê-los para mais perto do objetivo. Por isso, ao dominar o corpo e a cultura indígenas, os jesuítas conseguiriam disciplinar aquele povo de acordo com as práticas e ambições políticas, conforme nos ensina Foucault (1975) quando conclui que o corpo:

(...) só se torna força útil se for simultaneamente corpo produtivo e corpo submisso. Essa sujeição não é obtida apenas pelos instrumentos da violência ou da ideologia (...) Isto significa que pode haver um 'saber' do corpo que não é exatamente a ciência do seu funcionamento e um domínio das suas forças que é mais do que a capacidade de vencê-las: este domínio e este saber constituem aquilo que se poderia chamar a tecnologia política do corpo. (p.7).

De acordo com a mesma perspectiva de Foucault (1975) sobre a submissão do corpo e a política que foi desenvolvida para controlá-lo, podemos inferir que grande parte dessa política, se baseava no medo. Medo que o próprio Estado instaurava a todos os envolvidos na colonização. Com isso, os povos indígenas, assim como os jesuítas e todos aqueles que colaboraram com a colonização portuguesa, foram cobaias do mecanismo político de poder por intermédio do medo. Do lucro através das perdas e do crescimento por meio do enfraquecimento e desaparecimento dos povos indígenas. A construção do Brasil-Colônia se deu por intermédio de puro medo usado como disciplina para que os interesses da realeza fossem atendidos e a nação portuguesa fosse fortalecida.

Portanto, pode-se considerar que o corpo, a cultura e a política compõem a maior e mais poderosa arma de controle social recorrendo a renúncia dos hábitos, do enfraquecimento de uma cultura e da manipulação de povos em prol de uma minoria. Foi durante o período de colonização que esta tríade repressora se estabeleceu em território brasileiro. Ela levou milhares de nativos à morte, dizimou uma cultura riquíssima e se instaurou

como maior e mais antiga prática de repressão no território que hoje conhecemos como Brasil. Certamente, essa prática nos assombra até os dias de hoje.

5. PE. ANTÔNIO VIEIRA: O VALOR DE SUAS CARTAS

As cartas escritas por Vieira tinham o objetivo comum de todas as cartas da Companhia de Jesus: informar aos superiores dos acontecimentos em solo brasileiro e solicitar ajuda, quando possível, para os eventuais problemas que encontravam ao desenvolver o trabalho missionário da instituição. Vieira, por outro lado, ia além, e suas cartas também expressavam sua opinião sobre as situações que presenciava no cotidiano da colônia portuguesa. Além de cumprir com os requisitos determinados para o efetivo diálogo por meio de cartas, Vieira desenvolveu características peculiares para se comunicar com a realeza portuguesa, com seus superiores do ordenado e também com seus amigos de missão mais próximos.

Apesar de escrever para diferentes destinatários, é possível perceber que Vieira nunca deixava de mostrar seu descontentamento com a situação expressa ou sua preocupação. Como exímio orador, Vieira em suas cartas utiliza-se de recursos linguísticos para passar o que deveria ser transmitido, mas sempre deixando sua opinião de forma discreta, porém contundente e clara. Suas cartas, portanto, tornam-se valioso material para alcançar como se deu a vida colonial em território brasileiro durante os anos de serviço da Companhia de Jesus. Essas cartas, segundo Hansen (2008) possuem historicidade em seus discursos e é preciso se ater a elas. São escritas segundo conceitos retóricos da *mímesis* aristotélica e possuem interpretação teológico-política baseada na Escolástica.

Apesar disso, não se pode ver as cartas como meio de comunicação neutro, sem vínculos, e ignorando a realidade simbólica que elas carregam. Vale lembrar quem é o remetente: Vieira. Um homem letrado, formado em diferentes áreas e com vínculo forte com a Companhia de Jesus. Vieira não pode ser considerado, portanto, um “autor” dentro dos termos que se conhece atualmente. Ler suas cartas implica entender sua historicidade, valor e

representação. Vieira conhece a palavra e sabe usá-la a seu favor para reivindicar posições dos mais altos cargos da realeza portuguesa e até mesmo da Companhia de Jesus.

Sendo jesuíta, Vieira não separa sua vida e sua obra. As cartas tratam de questões políticas, econômicas, religiosas, diplomáticas, militares, jurídicas e dinásticas da sociedade portuguesa e colonial daquele século. São endereçadas a destinatários particulares e institucionais e escritas sob os preceitos retóricos da Companhia. Essas cartas ficaram e ainda estão sob ordem de Roma e da Coroa Portuguesa, entretanto não são caracterizadas como suas propriedades, já que tratam de relatos sociais e objetivos que são pertencentes à Companhia de Jesus visando o bem do Império.

6. VIEIRA E OS INDÍGENAS

Antônio Vieira tinha forma bastante protetiva em relação aos indígenas. Para ele existiam formas de se julgar a liberdade ou o cativo dos indígenas brasileiros. De acordo com Vieira (1655), era necessário saber a origem dos indígenas cativos. Se eram cativos por conta da origem, sendo filhos de outros escravos. Entretanto, sendo um dos pais cativos e o outro livre, seria feita uma análise. De forma geral, o jesuíta português tinha senso de justiça apurado e compreendia que ter os indígenas ao seu lado era mais vantajoso em diversos sentidos.

O Padre compreendia a diferença cultural existente entre portugueses e indígenas. Certa vez declarou que eles não eram religiosos como frades e freiras, mas que o maior pecado deles era o fato de serem muito caseiros. Dizia que o melhor tratamento era mantê-los com justiça, sem estarem suscetíveis a enganos e sem deixá-los livres de forma desordenada (VIEIRA, 2016).

Em seu voto sobre as dúvidas dos moradores de São Paulo acerca da administração dos índios, escrito em 1694, Vieira defende a não escravização dos indígenas, pois em sua visão para serem escravos deveriam ter sido conquistados em uma guerra justa (VIEIRA, 2016). Antônio Vieira, juntamente com os jesuítas, tinham interesses nos indígenas relacionados à conversão das almas, apesar do acordo com a Corte Portuguesa.

Para os jesuítas, como Vieira, os indígenas, apesar de professarem outra fé, ainda possuíam uma alma e esse era o fato mais importante para a conversão dos gentios. Do mesmo modo que não se deveria dominar e usar um povo qualquer como escravo sem uma guerra justa, assim teria que ser com os indígenas, na visão de Vieira. Por isso, o orador português passou grande parte de seu tempo no Brasil tentando convencer os colonos e a população da época de que os indígenas não eram escravos.

Antônio Vieira teve papel de mediador, pois, ao mesmo tempo em que não poderia abrir mão dos princípios jesuítas e da missão jesuíta no Brasil, também não poderia deixar de colaborar para que o Império Português fosse bem-sucedido na missão instaurada no território brasileiro. Vieira tinha interesses próprios na missão, mas sempre tentava resolver os conflitos de forma diplomática, a fim de amenizar e controlar qualquer tipo de rebelião contra a Coroa e principalmente contra a Igreja Católica.

7. PE. ANTÔNIO VIEIRA A D. JOÃO IV: A RELAÇÃO E CORRESPONDÊNCIAS

A relação direta entre D. João IV e Padre Antônio Vieira teve início no ano de 1641 quando uma comissão foi enviada pelo Vice-Rei do Brasil, Marquês de Montalvão, para prestar solidariedade ao novo rei português. Dentre as figuras que compunham essa comitiva, estava Padre Antônio Vieira, que se mudou para Lisboa e tornou-se agregado da corte. Dessa forma, com a convivência direta com o ambiente real, D. João IV começou a ter grande estima pela pessoa de Vieira.

Segundo Oliveira (2011), essa amizade sólida e bastante sincera entre o rei e o padre, trouxe frutos positivos para ambos, em especial, para Vieira que passou a pregar para a corte e para a realeza portuguesa, tornando-se íntimo da família real. Daí para o cargo de conselheiro de Estado foi questão de tempo, já que D. João IV confiava extremamente no jesuíta, que mesmo com o cargo continuou sua obra religiosa que ora focava nos escritos, ora nas pregações e obrigações religiosas.

Apesar da proximidade com o então rei, as cartas não são informais e seguem aspectos aristotélicos e de interpretação escolástica (HANSEN, 2008). Sendo assim, deve-se analisar as cartas como documentos oficiais repletos de vínculos historicamente significativos para entender o século XVII no Brasil Colonial. Especificamente sobre essas seis cartas destinadas a D. João IV entre os anos de 1653 e 1655, vemos uma linha de escrita em comum por se tratar de cartas destinadas a um membro da Corte Portuguesa. Portanto, para manter essa cordialidade, Vieira reitera seu papel de jesuíta e servo leal do reino divino, como também do reino português. Todas as seis cartas foram escritas para informar e requerer ajuda na missão jesuítica e portuguesa na colônia, principalmente no que se referia aos indígenas, suas práticas e a forma como estavam inseridos na sociedade.

As seis cartas descrevem o ambiente colonial e expõem problemas frequentes que os jesuítas presenciavam na colônia. Nelas, Vieira relata dificuldades não com os indígenas, mas com os próprios colonos que, segundo ele, “possuem uma necessidade espiritual pouco menos que extrema” (VIEIRA, 2014), vivendo sem doutrina cristã e totalmente avessos aos costumes e sacramentos, mesmo estando cientes de tais práticas, consideradas tão importantes para a vida colonial. Torna-se importante destacar que Vieira estava ali para cultivar a fé cristã para todos os povos, portugueses e indígenas e que para ele a falta de doutrina de um iria interferir na vida e decisões de toda a sociedade colonial.

Vieira não apontava apenas as dificuldades, mas em todas as seis cartas aconselhava o Rei D. João IV e tentava trazer uma solução. Na maioria das vezes, Vieira pedia maior número de párocos e jesuítas na colônia portuguesa para que fortalecessem o trabalho de catequese com os indígenas e também com os colonos que causavam muitos problemas. O jesuíta deixava claro que não queria se alinhar às políticas coloniais e que estava em território brasileiro para representar os interesses da Igreja e que, por isso, não iria consentir com as desigualdades e ambições que via nas atitudes dos colonos. Vieira não percebia os indígenas como iguais, mas como povo merecedor da palavra divina e de humanidade.

Além dos colonos, Vieira também considerava as atitudes dos governadores e capitães-mores. Para o jesuíta, eles deveriam prezar pelas escolhas e ordens que vinham de Portugal, porém isso não acontecia na prática. Vieira aferia que a liberdade que eles tinham na colônia deveria se estender aos indígenas também que deveriam ser remunerados pelos seus trabalhos. Discordava veementemente das entradas nos sertões em busca de novos indígenas realizadas por pessoas sem relação com a Igreja, porque a escravização e busca excessiva por vantagens eram seus objetivos.

Vieira consegue expor nas seis cartas possíveis mudanças para o bem comum. O jesuíta deixa claro que as decisões devem ser tomadas por D. João IV e que está fazendo seu papel de servo da Coroa e de Deus. Vieira deixava claro seu interesse pela proteção dos indígenas dentro dos parâmetros da Igreja Católica. Para ele, não fazia sentido pregar algo que não fosse praticado de fato.

8. CONCLUSÃO

Uma vez analisadas as seis cartas escritas por Pe. Antônio Vieira ao Rei D. João IV entre os anos de 1653 a 1655, é possível observar que durante o período de colonização o corpo, a cultura e a política eram poderosas ferramentas de persuasão e controle dos povos indígenas. Tanto a Igreja Católica, mais precisamente a Companhia de Jesus, a qual esteve à frente do processo civilizatório da colônia portuguesa, quanto os governantes dessa mesma colônia, disputavam o domínio do corpo e da cultura indígena. Com níveis de importância distintos por conta de seus objetivos, mas, de maneira geral, ambos queriam ter para si um povo que, em seu interior, era livre.

Foi mediante a ideia de corpo durante a colonização brasileira que os indígenas foram incompreendidos em seus costumes e usados como mão de obra escrava. Entretanto, mesmo a Igreja tentando utilizar sua doutrina para modificar o pensamento indígena e os colonizadores usando sua força de trabalho, os hábitos indígenas continuaram, isso porque como Bosi (1992) afirma, tratava-se da cultura. E depois do corpo, a cultura passou a ser o maior alvo de repressão e domínio durante a colonização, pois a Igreja e o

Estado perceberam que era ela que colocava em risco os objetivos da colonização. E por isso foram feitos os aldeamentos indígenas para que o domínio fosse maior e mais eficaz.

A política também teve sua contribuição para a repressão ao indígena, pois seu objetivo principal era o progresso social e, sempre que possível, o pessoal também. A ideia de política ao longo dos anos foi distorcida e passou a ser usada como ferramenta para benefício próprio por meio do domínio e pelo medo, sob a perspectiva de Foucault (1975) para que o lucro fosse garantido, bem como o progresso da nação. Durante a colonização, esse poder político foi exercido pela Coroa Portuguesa, mas também foi disputado pelos governadores da colônia que, em diversos momentos da colonização, tentaram tomar para si o poder político colonial.

Foi possível perceber que no processo civilizatório todos seguiram as leis da conveniência própria. A Igreja, na figura dos jesuítas como Pe. Antônio Vieira, tentou controlar os indígenas mediante o corpo e a cultura; ao passo que a Coroa Portuguesa e os próprios colonos tentaram ainda por intermédio da política e de suas relações de poder. Ao analisar as cartas de Vieira para D. João IV, evidencia-se um conflito entre grandes para ter o maior domínio possível para que, enfim, pudessem concluir seus objetivos, sejam eles religiosos, como eram para a Igreja, ou financeiros, como eram para a Coroa Portuguesa e os políticos da colônia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bobbio, N; Matteucci, N; Pasquino, Gianfranco. (1998). Dicionário de política. Editora Universidade de Brasília.

Bosi, A. (1992). Dialética da Colonização. Companhia das Letras.

Foucault, M. (1987). Vigiar e punir: nascimento da prisão. Vozes.

Hansen, J. A. (2008). Para ler as cartas do Pe. Antônio Vieira (1626-1697). *Teresa*, (8-9), 264-299. <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116740>

Le Goff, J.; Truong, N. (2012). Uma história do corpo na Idade Média. Civilização Brasileira.

Oliveira, M. I. B. M. (2011). Antônia Vieira: o paladino da soberania real. *Revista Unisinos*, 15, (2), 306- 316. <http://revistas.unisinos.br/index.php/historia/article/view/htu.2011.152.15/513>

Vieira, A. (2014). Obra completa Padre Antônio Vieira: tomo I epistolografia, volume II: Cartas de missão; Cartas de prisão. Edições Loyola.

Vieira, A. (2016). Obra completa Padre Antônio Vieira: tomo IV, volume III: escritos sobre os índios. Edições Loyola.

DIALÉTICA COMO IDENTIDADE: UMA REVISÃO DE “O DEMÔNIO FAMILIAR”, DE JOSÉ DE ALENCAR, PELA ÓTICA DA HISTÓRIA TRANSNACIONAL DO TEATRO

Esta comunicação parte das perspectivas da identidade brasileira modernista e da história transnacional do teatro para rever o significado histórico da peça *O demônio familiar* (1857), de José de Alencar, que surgiu em contraponto ao teatro popular brasileiro da época. Veremos que dicotomias semelhantes às que fundamentaram a criação dessa comédia serão usadas posteriormente para a construção de uma identidade cultural nacional, que assume, porém, a dialética como princípio de composição, reconhecendo o hibridismo e a falta de síntese como meios de afirmação.

Palavras-chave: José de Alencar, Teatro brasileiro, Identidade cultural, História transnacional do teatro

A peça *O demônio familiar*, de José de Alencar, estreada em 1857, marcou um posicionamento muito significativo no teatro brasileiro. Os fundamentos que serviram de base para sua escrita e para sua valorização pela intelectualidade brasileira da época trazem dicotomias como erudito/popular e global/local, que se fazem presentes na cena teatral do país, de alguma maneira, até o final do século XX. Nos anos 1950 e 1960, Teatro de Arena e, sobretudo, Teatro Oficina usarão como recursos de composição algumas dualidades que, mesmo fundamentadas em um contexto diferente daquele do século XIX, abrem a possibilidade para se estabelecer um paralelo com alguns dilemas de então. Porém, em vez de defender um aspecto em detrimento de outro, como fizera Alencar, o Teatro Oficina chegará a uma identidade artística brasileira com base dialética, reconhecendo as

**MANOEL LEVY
CANDEIAS**

Universidade
de São Paulo.
Célia Helena
Centro de Artes
e Educação

manoelcandeias@
gmail.com

dualidades como sua parte constituinte, ainda que possa sugerir outras hierarquias binárias. Nesta comunicação, mostraremos então que, a partir da estética construída pelo Oficina e dos recentes estudos acerca da história transnacional do teatro, redimensionam-se a peça de José de Alencar e os debates que cercaram sua composição.

A aprovação de *O demônio familiar* por boa parte da intelectualidade brasileira do século XIX deveu-se muito ao fato de que a peça materializava os anseios por uma escrita teatral brasileira aos moldes da comédia realista francesa, consagrada por nomes como Dumas Filho e Émile Augier. Tratava-se de um gênero mais moderno que os melodramas, tragédias e dramas históricos montados por João Caetano, o maior ator brasileiro do período. O caráter moralizante e a exaltação dos valores burgueses, pressupostos caros aos autores da comédia realista, na França, também estão presentes na peça de Alencar.

Podemos resumir seu enredo como a história de uma família brasileira cujo patriarca faleceu, e que tem o filho mais velho, Eduardo, à frente das decisões. Junto a ele, vivem sua mãe, sua irmã, um irmão caçula e um escravizado, chamado Pedro. Eduardo e a irmã nutrem interesse por determinados pretendentes ao matrimônio. Para se comunicarem com seus possíveis pares, escrevem cartas a serem entregues por Pedro. No entanto, movido pelo desejo de trabalhar como cocheiro, o escravizado troca os destinatários de tais cartas, tentando fazer com que seus senhores se casem com pessoas ricas, que possam comprar bons coches. Sua atitude gera algumas confusões, que acabam sendo identificadas por Eduardo a tempo de evitar grandes transtornos. Como consequência disso, Eduardo dá a Pedro a carta de alforria, afirmando que sua liberdade será sua punição, porque ele passará a responder por seus atos.

Não debateremos a relação do texto e do autor com o regime escravocrata, algo já bem abordado pela literatura. O que nos interessa analisar mais diretamente é de que maneira as dualidades de que falamos aparecem na dramaturgia e no contexto de sua criação. Um primeiro aspecto a se destacar é o referencial estilístico de Alencar. Pouco depois da estreia da

peça, em um texto intitulado *A comédia brasileira*, endereçado ao jornalista Francisco Otaviano, publicado no jornal *Diário do Rio de Janeiro*, o autor afirma não ter existido no teatro nacional até aquela altura a “verdadeira comédia”, que para ele seria “a reprodução exata e natural dos costumes de uma época, a vida em ação” (Alencar, 2001, p. 470). Em sua opinião, Martins Pena, que já havia sido encenado com grande sucesso e viria a ser considerado posteriormente o criador da comédia de costumes brasileira, não teria realizado essa tarefa:

Pena, muito conhecido pelas suas farsas graciosas, pintava até certo ponto os costumes brasileiros; mas pintava-os sem criticar, visava antes ao efeito cômico do que ao efeito moral; as suas obras são antes uma sátira dialogada, do que uma comédia (2001, p. 470).

Dessa forma, para ele a verdadeira comédia deveria conter não apenas o retrato dos costumes, mas também um efeito moral. Alencar afirma ainda que outro autor, Joaquim Manuel de Macedo, não se dedicara seriamente à escrita de comédias e que tanto ele quanto Pena cederam ao gosto do público, quando deveriam ter corrigido a “tendência popular”, visando escrever a verdadeira comédia, a alta comédia.

O caráter moral é uma preocupação que demonstra desde o início dessa reflexão, quando explica que achava a comédia produzida no Brasil até então imoral, porque, segundo ele, fazia o público se enrubescer. Isso o teria instigado a se perguntar: “Não será possível fazer rir, sem fazer corar?” (Alencar, 2001, p. 468). A partir disso, escreveu a peça *O Rio de Janeiro* (1857), que ele descreve como uma “revista ligeira”, na qual os “homens mais severos em matéria de moralidade não acham aí uma palavra, uma frase, que possa fazer corar uma menina de quinze anos” (Alencar, 2001, p. 468). A seguir, escreveu *O demônio familiar*, que, de fato, segue a linha da chamada alta comédia, com uma valorização maior do diálogo e de uma espécie de “naturalidade da vida”, prescindindo de humor físico, de esconderijos, disfarces, à partes e monólogos – em suma, da linguagem popular, farsesca, de Pena e Macedo.

O contraponto a isso poderia vir a ser Pedro, o escravizado, que descende dos tradicionais criados astutos, presentes na comédia

latina e na *comedia dell'arte*, para citar os exemplos mais representativos. No entanto, o escravizado da peça de Alencar não conclui a trajetória do criado cômico tradicional. Pela lógica da farsa, uma personagem oprimida de alguma maneira utiliza-se de sua astúcia para reverter a situação de opressão e conseguir sobreviver ou obter algo a que não teria acesso normalmente. No caso de Pedro, ele é descoberto e punido, antes que seus modestos planos de melhoria de vida se concretizem. Assim, Alencar rejeita a linguagem popular, que condenava em Pena e Macedo, ao construir uma peça nos moldes da comédia realista francesa e, principalmente, ao colocar ao centro uma personagem cômica popular, subvertendo seu percurso consagrado pela tradição. Pedro não cumpre o papel simbólico tradicional do criado esperto, porque, na linha de forças da obra, é impedido de seguir até o final como elemento protagônico que determinaria ao menos parte dos acontecimentos. Dessa forma, em vez da inversão da hierarquia social, sua comédia traz a manutenção dessa mesma hierarquia, com uma punição final ao escravizado, cumprindo o propósito moralista que fundamenta a comédia realista francesa e realizando, então, a alta comédia que pretendia.

Dessa conhecida divisão da comédia entre alta e baixa, normalmente vista de modo hierárquico, podemos derivar as dualidades literário/cênico, palavra/corpo, civilização/natureza, erudito/popular e a já referida moralidade/imoralidade, entre outras. Tais pares são comumente associados por alguns defensores da chamada alta comédia, como ocorre com o autor de *O demônio familiar*.

Para além dos aspectos estilísticos e morais, que relaciona com os diferentes gêneros cômicos, uma preocupação evidente do autor era a construção de um arte brasileira. Isso se manifesta na sua produção de narrativas literárias românticas e em outros textos que escreveu, como no que já mencionamos, a Francisco Otaviano, no qual conclama: “Nós todos jornalistas estamos obrigados a nos unir e a criar o teatro nacional” (Alencar, 2001, p. 469). Essa temática, que pode ser vista dentro das dualidades nacional/estrangeira, local/global, é discutida em *O demônio familiar* na cena XIII do terceiro ato, pelas personagens Azevedo

e Alfredo. O primeiro é a figura mais tipificada da peça, rivalizando, nesse sentido, apenas com o escravizado Pedro. Depois de passar algum tempo vivendo em Paris, encontra-se de volta ao Rio de Janeiro, mas utiliza-se de termos franceses em praticamente todas as suas falas e posiciona-se com desdém frente à arte brasileira, bem como perante o casamento. Sendo uma espécie de mau burguês, é refutado, em momentos diferentes, por Alfredo e pela personagem exemplar Eduardo. Na cena mencionada, ocorre o seguinte diálogo:

AZEVEDO – A nossa “Academia de Belas-Artes”? Pois temos isto aqui no Rio?

ALFREDO – Ignorava?

AZEVEDO – Uma caricatura, naturalmente... Não há arte em nosso país.

ALFREDO – A arte existe, Sr. Azevedo, o que não existe é o amor dela.

AZEVEDO – Sim, faltam os artistas.

ALFREDO – Faltam os homens que os compreendam; e sobram aqueles que só acreditam e estimam o que vem do estrangeiro.

AZEVEDO (com desdém) – Já foi a Paris, Sr. Alfredo?

ALFREDO – Não, senhor; desejo, e ao mesmo tempo receio ir.

AZEVEDO – Por que razão?

ALFREDO – Porque tenho medo de, na volta, desprezar o meu país, ao invés de amar nele o que há de bom e procurar corrigir o que é mau.

AZEVEDO – Pois aconselho-lhe que vá quanto antes! Vamos ver estas senhoras!

ALFREDO – Passe bem (Alencar, 2003, p. 63).

Ao final, Azevedo acaba decidindo voltar a Paris, ajudando espontaneamente a cumprir um importante princípio da comédia realista: a exclusão do mau burguês. Com sua partida, aquele pequeno ciclo de pessoas que buscam enaltecer os valores burgueses da família, da honestidade, do trabalho e do casamento, deixam, então, de ter ao seu lado, ele, que não seria um bom exemplo no que concerne a esses ideais, para além de ser excessivamente francófilo. Assim, uma das personagens reprováveis da peça tem como característica mais evidente o apreço exagerado pela França, a ponto de não

reconhecer os valores brasileiros. E isso se reflete na sua visão sobre a arte nacional.

Conforme visto, não se trata de um tema aleatório, porque Alencar pretendia, de fato, contribuir para a formação de um teatro brasileiro. Nesse ponto, há, evidentemente, uma relação dialética. Os brasileiros dificilmente poderiam “criar o teatro nacional” sem partir do legado universal, sobretudo se considerarmos que o país era muito jovem e que a formação da maior parte de seus intelectuais acontecia na Europa. Então, sua visão de arte e cultura era europeia e tendia a não classificar como teatro as manifestações de povos indígenas locais e africanos escravizados que foram levados ao país. Dessa forma, os planos de formação de um teatro nacional passavam, normalmente, pela aplicação de pressupostos estéticos europeus na formulação de obras locais. No caso de Alencar (2001), ao discorrer sobre a escrita de suas primeiras comédias, afirmando que no Brasil não havia um modelo a ser seguido, afirma: “fui buscá-lo no país mais adiantado em civilização, e cujo espírito tanto se harmoniza com a sociedade brasileira: na França” (p. 471).

Assim, se por um lado cria uma cena em que uma personagem reprovável por diversos motivos despreza a arte nacional, sendo é refutada por outra, com argumentos em favor das artes brasileiras, o dramaturgo escreve sua peça a partir de um modelo francês, alegando que não havia bons exemplos no Brasil e que o país onde fora buscar sua referência era o mais avançado em civilização. Destarte, pode dar a entender que não parece discordar completamente de sua personagem Azevedo, no que diz respeito a acreditar que ainda não existe arte brasileira, porque é o que ele acaba afirmando sobre a comédia. A contradição pode ser até certo ponto relativizada pela defesa que ele faz de uma arte nacional dentro da peça e pela mencionada juventude do país, que se tornara independente em 1822. Assim, o legado nacional era ainda muito pouco. No entanto, seus argumentos parecem sugerir, na verdade, que ele enxerga o teatro pela perspectiva dos autores franceses que admira. No texto a Francisco Otaviano, Alencar parece sugerir, e talvez acredite nisso, que recorreu a um modelo francês somente depois de ver frustrada a tentativa de o encontrar entre as obras brasileiras.

No entanto, para escolher o modelo é necessário ter critérios. Assim, o que o leva a rejeitar as comédias de Pena e Macedo é seu entendimento de que a comédia deve ser moralizante, tal como defende Alexandre Dumas Filho.

Independentemente do grau de consciência que Alencar tivesse disso, o que é importante notar é que seu projeto de teatro brasileiro reconhece apenas um fazer teatral que deposita seus esforços no uso da palavra e do comedimento burguês em detrimento da fisicalidade, do humor popular, que ele considera, aliás, imoral. Nessa divisão, cria ideais elitistas, em termos comportamentais e de erudição, que excluem boa parte da população do país, cujos níveis educacionais eram muito baixos. Dessa forma, por trás de seu entendimento de que, ao contrário do que ocorria na França, no Brasil não havia verdadeira comédia, podemos vislumbrar as dualidades nacional/estrangeiro, popular/erudito, imoral/moral, literário/cênico. Convém ressaltar que essa é uma perspectiva mais clara na atualidade, quando já se compreende a importância de haver espaço para a diversidade de expressões e quando a teoria nos permite reconhecer mais facilmente que a forma de uma obra também se constitui como uma expressão, que cria um ponto de vista sobre o mundo. Para além disso, José de Alencar e muitos de seus colegas, como Araújo Porto-Alegre e Machado de Assis, entre outros, acreditavam que seria possível educar o gosto do público a partir do que fosse apresentado sobre o palco. Por isso condenavam tanto João Caetano, que, tendo um grande público cativo, poderia levar à cena peças de autores nacionais, estimulando a dramaturgia do país, em vez de montar tantas obras estrangeiras, de gêneros que, aliás, esses escritores reprovavam. Com essa crença, eles defendiam que se produzissem peças de autores nacionais, que escrevessem o que chamavam de “teatro sério”, que, grosso modo, significava ser mais elaborado em termos literários.

De qualquer forma, mesmo que possamos reconhecer as particularidades do pensamento da época e relativizar suas contradições, essas dualidades se estabeleceram e se tornariam ainda mais fortes nos anos seguintes, quando o Ginásio Dramático perde força e o teatro do Rio de Janeiro é tomado pelos gêneros cômicos musicados, também chamados de “teatro ligeiro”. Em

1864, o *Alcazar Lyrique*, uma casa teatral com estilo de cabaré francês, inaugurada no Rio de Janeiro em 1859, renova seu elenco, passando a contar inclusive com a artista francesa Mlle. Aimée, que fizera o papel de Eurídice na opereta *Orfée aux enfers*, de Jacques Offenbach, em Paris. Embora já atraísse atenções desde a sua inauguração, ao estreiar, em 1865, justamente uma montagem da opereta de Offenbach, tendo Aimée como estrela, esse teatro passa a ter uma grande afluência de público. Diante disso, o ator brasileiro Francisco Correia Vasques escreve uma paródia, denominada *Orfeu na roça* (1868), que alcança ainda mais sucesso que a original. Seguem-se, então, diversas montagens de operetas estrangeiras e paródias brasileiras, respectivamente no Alcazar Lyrique e em outros teatros da capital do país. Pouco depois, começam a ganhar o gosto do público as revistas de ano. Dentre muitos autores do período, o de maior sucesso foi Arthur Azevedo, que escreveu operetas paródicas e originais, revistas de ano, burletas, comédias e dramas. Azevedo torna-se, então, alvo de alguns intelectuais, que o acusam de ser responsável pelo que consideram ser um período de decadência do teatro brasileiro.

No texto *Instinto de nacionalidade* (1873), Machado de Assis (2001) não chega a mencioná-lo, mas afirma não haver mais teatro brasileiro: “Hoje, que o gosto do público atingiu o último grau de decadência e perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor obras severas de arte” (p. 569). E em 1904, o ator Cardoso da Mota escreve um texto no qual também argumenta que o teatro brasileiro estaria em decadência e aponta Arthur Azevedo como um dos responsáveis por isso. Azevedo publica, então, o texto *Em resposta*, afirmando que o teatro consagrado no momento era consequência do gosto do público, e que todas as vezes que tentara “fazer teatro sério” fora malogrado, ao contrário de quando escrevia teatro ligeiro, que lhe trazia, entre outras vantagens, proventos: “Relevem-se citar esta última forma de glória, mas – que diabo! – ela é essencial para um pai de família que vive da sua pena!...” (Azevedo, 2001, p. 608). E contraria a crítica que o ator havia feito à paródia, gênero que ele utilizou com grande sucesso: “Eu, por mim, francamente confesso, prefiro uma paródia bem feita e engraçada a todos os dramalhões pantafaçudos e mal escritos, em que se castiga o vício e premia a virtude” (Azevedo, 2001, p. 608). Destarte, as

dualidades anteriores reduzem a tônica nacional/estrangeiro para se acentuarem na oposição erudito/popular, sobretudo pelo uso dos termos teatro sério/teatro ligeiro, ainda que isso estivesse dentro da ideia de construção de um teatro brasileiro.

Depois desse período, o maior movimento em favor de uma mudança de linguagem no teatro brasileiro ocorrerá a partir dos anos 1920, seguindo-se à Semana de Arte Moderna (1922), em São Paulo. Embora não tenham realizado montagens teatrais, os modernistas deixaram uma contribuição ao teatro nas performances e em uma encenação de Flávio de Carvalho, em algumas obras cênicas musicais de Mário de Andrade e, sobretudo, nas peças escritas por Oswald de Andrade, como *O rei da vela* (1933), bem como em textos críticos de Antônio de Alcântara Machado. Se a obra de Oswald não foi montada à época, adiando a repercussão de seu trabalho, os textos de Alcântara Machado foram publicados em jornais e apontaram para o que viria a acontecer entre os anos 1940 e 1960: 1) uma renovação de linguagem por meio do estudo das vanguardas europeias; 2) a incorporação de temas nacionais (especialmente paulistas). Aqui aparecem novamente, ainda que um pouco modificadas, as dualidades nacional/estrangeiro, popular/erudito, visto que as vanguardas europeias traziam experimentações formais que exigiam algum conhecimento conceitual das artes para serem devidamente apreciadas, além de diferirem muito das manifestações populares brasileiras. No entanto, após alguns estudos na Europa, Alcântara Machado muda um pouco sua percepção e passa a defender a abordagem de universos populares brasileiros, afirmando ainda que o que o teatro europeu buscava era o que o Brasil já tinha:

“Ora o que ele [o teatro europeu] procura é o informe que nós somos. Não saímos até hoje do princípio. E o princípio é a farsa popular, anônima, grosseira. É a desordem de canções, bailados, diálogos e cenas de fundo lírico, anedótico ou religioso. Causa que entre nós se encontra no circo, nos terreiros, nos adros, nas ruas, nas macumbas” (Citado por Levin, 2013, p. 26).

Desde os primeiros textos, sempre condenou o teatro de revista e a comédia de costumes que tanto sucesso faziam no país,

assim como criticava muitos grupos estrangeiros que incluíam o Brasil em suas turnês, acusando em todo esse conjunto um estilo antiquado e, sobretudo, uma acomodação pouco inventiva, que só fazia repetir fórmulas entre uma produção e outra.

A primeira recomendação de Alcântara Machado se realiza com um movimento de grupos amadores, nos anos 1940, nos estados de Pernambuco, Rio de Janeiro e São Paulo, que conseguem apresentar montagens modernas, com diversas mudanças em relação ao estilo até então predominante, tendo agora a figura do diretor como o eixo da criação, em vez dos grandes atores empresários. No entanto, os grupos amadores não conseguiam se manter em atividade por muito tempo, porque seus membros tinham outras ocupações e porque o retorno financeiro era baixo. Essa situação ganha um novo caminho com a criação do TBC, o Teatro Brasileiro de Comédia: uma pequena indústria de teatro, fundada em 1948, em São Paulo, sob a liderança do empresário italiano, radicado no Brasil, Franco Zampari. A programação desse teatro, inicialmente feita pelos principais grupos amadores de São Paulo, ganha uma estrutura empresarial, com artistas contratados, e estabelece um padrão moderno, tutelado, na maior parte do tempo, por diretores estrangeiros radicados no Brasil, atraindo um perfil de público que até então não costumava frequentar o teatro. Dentro das dualidades que estamos observando, o TBC consolidava o teatro de vanguarda, apreciado pelos intelectuais brasileiros que conheciam, e em muitos casos haviam estudado in loco, a arte europeia, em contraponto ao tão popular teatro ligeiro. Novamente, aparecem as dicotomias erudito/popular, moderno/ultrapassado.

Em 1953, surge o Teatro de Arena que, depois de um início com repertório não muito diferente do TBC, começa uma busca por uma linguagem nacional, alegando que o teatro de Franco Zampari era para burgueses e muito estrangeirado. A partir de 1958, com a montagem de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, passam a tratar de temas sociais brasileiros, fazendo um retrato de aspectos estruturais do país, passando depois por outras fases, com uma linguagem acessível, mais popular do que a do TBC. Aqui, a dualidade predominante passa a ser brasileiro/estrangeiro, cada vez mais misturada

à oposição engajado/alienante, que se trata de algo mais específico desse período e do Arena. Em 1961, profissionaliza-se o Teatro Oficina, grupo que vinha trabalhando há três anos como amador. Aos poucos, esse grupo também assumirá um posicionamento cada vez mais contrário ao TBC, respondendo às transformações políticas do país e buscando uma linguagem brasileira, sobretudo na montagem de *O rei da vela* (1967), escrita mais de trinta anos antes pelo modernista Oswald de Andrade. Nessa peça, o grupo assumirá todas as dualidades de que falamos, tendo-as como princípio de composição, realizando a “antropofagia” defendida pelo autor da peça. Assim como recomendava Oswald, o Teatro Oficina resolveu “devorar” suas diversas referências, nacionais e estrangeiras, eruditas e populares, para criar uma linguagem que acolhesse essas aparentes contradições. O espetáculo teve grande repercussão e foi considerado por parte da crítica a montagem mais brasileira de que se tinha conhecimento até então. A escolha do Oficina assumia o hibridismo como identidade da cultura brasileira, admitindo desde as influências estadunidenses e europeias, tal como a ópera, às brasileiras populares, como o circo e o teatro de revista carnavalesco – versão abasileirada do mesmo gênero que fora condenado tanto pelos intelectuais do século XIX quanto pelos grupos amadores dos anos 1940, que defenderam o estabelecimento do teatro moderno no Brasil.

Pela perspectiva dos recentes estudos transnacionais do teatro, há, ao longo da história, um trânsito internacional de ideias que se intensifica a partir do segundo pós-guerra, formando “comunidades epistêmicas globais” (Balme, 2017), que foram responsáveis pela circulação de conceitos e práticas teatrais que tendiam a equalizar as diferentes visões sobre as artes cênicas pelo mundo. Diversos países se envolveram programaticamente nisso, numa extensão das políticas da UNESCO, com a criação do *International Theatre Institute*, ITI, em 1948, tendo sua primeira sede em Paris. Nos Estados Unidos, que integravam o ITI, havia ainda organizações independentes como as fundações Ford e Rockefeller, que contribuía com as políticas governamentais por meio do financiamento de intercâmbios acadêmicos e artísticos entre estadunidenses e pessoas ou instituições importantes dos chamados “países em desenvolvimento”. Havia

ainda outras ações promovidas por governos e pelo ITI, visando estimular a união das nações e a interculturalidade.

O caso brasileiro não foge completamente a isso, mas parece ter certas peculiaridades, porque a representação do ITI não conseguiu apoio financeiro do governo local e porque, já desde um pouco antes, alguns artistas estrangeiros escolheram viver e trabalhar no país, assim como muitos brasileiros foram estudar no exterior por iniciativa própria, como Augusto Boal, por exemplo, que foi para os Estados Unidos sem financiamento institucional, estudou dramaturgia e direção, e levou essa formação para o trabalho no Teatro de Arena. Algum tempo depois, entretanto, o grupo encontra um caminho próprio na busca de levar a realidade nacional para o palco, movido por ideais progressistas e a intenção de ter uma linguagem mais popular do que a do TBC. Este acaba sendo visto, então, como uma espécie de símbolo do teatro estrangeiro tanto para o Arena quanto para o Oficina, tanto que os membros do último dizem terem rompido com a estética burguesa, elegante e estrangeirada do Teatro Brasileiro de Comédia para reencontrar a brasilidade, na referida montagem de *O rei da vela* (Candeias, 2007). Pode-se perceber que a brasilidade dessa encenação, vista como mistura de todas as referências, não deixa de criar uma hierarquia, ao condenar o TBC. Tal condenação, entretanto, se funda no entendimento de que o TBC era um teatro elitista, europeizado, que rejeitava as expressões populares nacionais. Influenciados como foram por essa mesma estética, os artistas do Oficina quebram, nessa montagem, essas “restrições” e passam a se abrir para todas as outras influências que haviam antes renegado. É nessa mistura que se diferem do TBC, não exatamente colocando-se no lado oposto da mesma dualidade que enxergavam na estética da empresa de Zampari. Não se posicionavam tanto como o nacional contra o estrangeiro, mas sim como o nacional e o estrangeiro, o popular e o erudito.

Assim, essas dicotomias deixam de servir como pares em que uma característica é valorizada em detrimento de outra e passam a ser vistas dialeticamente, tendo as contradições como norte, e, principalmente, como identidade, ainda que tal identidade possa parecer um pouco movediça – o que tem sido visto por boa parte da literatura como constituinte da multiplicidade do Brasil,

da “cultura híbrida”, como aponta García Canclini (2015) acerca dos países periféricos e sua relação com a colonização. Esse hibridismo tem sido entendido como referência da identidade brasileira, apontada já, de alguma forma, em obras anteriores à antropofagia modernista, tal como em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, que se utiliza de um narrador volúvel (Schwarz, 2007), derivando para *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade e diversas outras obras.

Retomando a análise da peça de José de Alencar, temos como evidente que a perspectiva do hibridismo acima descrita não era um horizonte reconhecível ou desejável para os autores do século XIX, ela é resultante de processos sócio-histórico-políticos e culturais que envolvem o Brasil, o mundo e suas relações. Diante disso, embora se possa condenar alguns posicionamentos de artistas daquele tempo, é imprescindível que tenhamos clareza de que nossa visão brota em um milieu diferente do deles; e que suas dualidades hierarquizadas têm importância não apenas para a época, porque faziam parte da sociedade brasileira, como também para o processo de construção da identidade dialética de que falamos. Diante disso, o estudo de *O demônio familiar* é de extrema relevância para o reconhecimento de como se constitui a identidade brasileira, não como um acontecimento de um passado superado. A peça é parte de uma linha de pensamento que, embora transformada, segue presente nas artes brasileiras. Afinal, a criação da identidade de que falamos, que põe a dialética como princípio de composição, não levou à extinção do uso de visões binárias hierárquicas. Para compreendermos isso, é importante que não se perca de vista que nós também lidamos com relações dialéticas, que não apresentam síntese e envolvem termos como local/global, nacional/internacional, erudito/popular, intercultural/colonizado, passado/presente, entre outros. Há, atualmente, uma complexidade no estudo das relações culturais, resultante de uma revisão que se tem feito da ideia de cultura como uma instituição fixa e estável (Greenblatt, 2009), ao mesmo tempo em que se questiona a ideia de interculturalidade (Canclini, 2015), polêmica presente também nos debates entre Rustom Bharucha (2005) e Richard Schechner (1984). Não nos parece que isso esvazie a discussão sobre cultura ou os conceitos que ela envolve, apenas exige maior cuidado nas

análises. Por esse ponto de vista, entendemos que as criações brasileiras sempre foram, e tendem a ser, permeadas pelas ideias que circulam nas comunidades epistêmicas globais, assim como possuem especificidades que não podem ser ignoradas. Isso se aplica ao presente, mas também a *O demônio familiar*, que surge já dentro dessa dialética local/global e estabelece oposições que permanecem, ainda que modificadas, até a atualidade. Isso acontece porque a cultura não é linear, nem se estabiliza, ela constitui e é constituída pelas sociedades, que, como sabemos, estão sempre em transformação. Assim, obras de outro contexto ganham novos sentidos a partir das experiências posteriores. Esse é o caso de *O demônio familiar*. Se soubermos historicizá-la e reconhecer sua diferença contextual em relação ao nosso tempo, perceberemos que seu pensamento encontra ainda ecos na atual sociedade brasileira, tanto em termos estéticos quanto políticos – aspectos que, na verdade, estão sempre amalgamados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Assis, M. de. (2001). Instinto de nacionalidade. In: Faria, J. R. *Ideias teatrais: O século XIX no Brasil*. (pp. 569-570). Perspectiva: FAPESP.
- Alencar, J. de. (2001). A comédia brasileira. In: Faria, J. R. *Ideias teatrais: O século XIX no Brasil*. (pp. 467-473). Perspectiva: FAPESP.
- _____. (2003). *O demônio familiar*. Pontes.
- Azevedo, A. (2001). Em defesa. In: Faria, J. R.. *Ideias teatrais: O século XIX no Brasil*. (pp. 605-609). Perspectiva: FAPESP.
- Balme, C. (2017). Theatrical Institutions in Motion: Developing Theatre in the Postcolonial Era. In: *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 31, no. 2 (Spring), 125-140. doi:10.1353/dtc.2017.0006.
- Bharucha, R. (2005). *Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture*. Routledge.
- Canclini, N. G. (2015). *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Editora da Universidade de São Paulo.
- Candeias, M. L. (2007). *Um ator em movimento: Renato Borghi*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.
- Greenblatt, S. (2009). *Cultural mobility: A manifesto*. Cambridge University Press.
- Levin, O. M. (2013). O teatro e o modernismo de 1922. In: Faria, J. R. (Dir.) *História do teatro brasileiro, volume 2: Do modernismo às tendências contemporâneas*. (pp. 21-42). Perspectiva: Edições SESCSP.
- Schechner, R. (1984). A Reply to Rustom Bharucha. *Asian Theatre Journal* 1, no. 2. (pp. 245-253).
- _____. (1996). Interculturalism and the Culture of Choice. In: Pavis, P. (Ed.). *The Intercultural Performance Reader*. (pp. 41-50). Routledge.
- Schwarz, R. (2007). *Ao vencedor as batatas: Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. Duas Cidades; Ed. 34.

CORAGEM, PERSEVERANÇA E UNIÃO: UM OLHAR SOBRE A CIDADE DE SÃO PAULO ATRAVÉS DA OBRA LITERÁRIA.

“No Plano da Cultura, e como espaço de experimentação e gestação de significações e projetos sociais, o viver urbano na cidade de São Paulo apresenta-se como um campo privilegiado para a reflexão sobre a História Social”.

Heloísa F. Cruz, 2000.

A história de uma cidade não é somente uma contribuição ao conhecimento do passado que vai aumentar o patrimônio das lembranças históricas, mas permite também considerar o presente numa perspectiva mais ampla, onde a somatória das informações nos ajuda a projetar com maior consciência e responsabilidade o futuro do ambiente urbano. São Paulo é a cidade brasileira que mais cresce. A velocidade do seu crescimento é tão grande que no espaço de vidas humanas os jovens de ontem e adultos de hoje não conseguem passar totalmente para os jovens de hoje as informações das sensíveis mudanças. As lembranças são mais duradouras que o cenário construído, e não são encontrados nele amparo e reforço. Os estudos históricos tornam-se então, duplamente necessários para que não se deixe cair no esquecimento os cenários da vida passada, e para restituir profundidade à experiência do ambiente urbano.

São Paulo é uma cidade que passou por variadas transformações no processo de sua história. Nela, várias cidades são encontradas. Outras, foram destruídas, e outras estão em processo de construção. Vários cenários, várias vidas, contrastes, semelhanças. O progresso, o desenvolvimento e o crescimento demográfico mudaram seus hábitos e seus espaços. Encontramos ainda a imperial cidade de São Paulo com feições coloniais ao lado

**YVONE DIAS
AVELINO**

**ARLETE
ASSUMPÇÃO
MONTEIRO
PUC-SP**

yvonediasavelino@
uol.com.br
arlete.as@gmail.
com

de arrojadas e modernas arquiteturas. Até a Segunda Grande Guerra Mundial, os escritórios, os bancos, consultórios, hotéis, restaurantes, cinemas, a dinâmica comercial, praticamente não saíram da área central, onde as principais funções se concentravam num triângulo, cujos vértices eram localizados pelos conventos de São Francisco, São Bento e Carmo. Este palco de representações era conhecido pelos habitantes da urbe, pelos comerciantes, pelos estudantes da Faculdade de Direito, onde se praticavam os atos religiosos, a boemia e as noitadas. As convivências eram díspares. As ruas eram planas e cruzavam-se em ângulos retos, fato único na cidade. Os melhoramentos não foram globais, pois em algumas das vias as ruas ainda estreitas e irregulares, as ladeiras íngremes e mal articuladas, com acanhados largos constituem hoje a única herança colonial. São Paulo agigantou-se. No dizer de Morse (1970), uma cidade nova, que tende a tomar o lugar de outra antiga, no qual parece que tudo vai desaparecer como numa perspectiva de teatro, a um simples jogo mecânico¹.

Uma cidade é sempre um palco de representações, de vivências variadas. Um palco de derrotas, de afirmações, de esperança, de solidariedade, de violência, onde as tramas humanas se entrelaçam e se desvelam numa continuidade relâmpago. Toda essa complexidade e caráter paradoxal do urbano, no seu rápido processo de construção e desconstrução de sonhos, projetos, planejamentos, execuções, imposições e insubordinações tornou a cidade um objeto privilegiado de pesquisas dos mais variados conhecimentos científicos. Objeto este que impõe suas formas de leituras e interpretações por ser a cidade uma produtora de linguagens, que devemos sempre estar aptos a decodificá-la. Estudar o fenômeno urbano, diz respeito a sensibilizar estudiosos/cidadãos a decifrar no social as diretrizes das políticas públicas, dimensionando o papel do Estado, e as vivências e experiências comunitárias.

Olhar a cidade por angulações diferentes exige as possibilidades do diálogo interdisciplinar, envolvendo áreas distintas do conhecimento, onde entender, conviver e transformar são perspectivas do pleno exercício da cidadania.

Walter Benjamin (1987), quando retornou à Berlim da sua infância em 1900, nos deu o mote para interpretação da casa, do bairro, da cidade, ele rememora e ao mesmo tempo revisita na memória a sua infância, o seu lugar de menino, e prevê como adulto a destruição do espaço. Neste exercício, ele declarou seu amor à infância, e à cidade, onde a história pessoal e a história coletiva se diluem em um único registro. Na realidade, o que ele realizou foi uma tarefa filosófica, mais que um trabalho de memorialista². Da mesma forma substancial e elegante, mas com o olhar do historiador, Hobsbawm (2002) buscou sua infância em Viena, o grande império de rara beleza que ele apreendeu na vivência e no conhecimento³. Na literatura latino-americana, Borges (2000) nos contempla da mesma maneira, sob outro olhar, com a sua infância em Buenos Aires, quando retornou depois de uma longa moradia na Suíça. É o encantamento de uma vida, é o encontrar-se no retorno⁴. São exemplos estes de observações e olhares sobre cidades sublimados pela competência, pela diversidade cultural, sutileza, experiências e vivências. São formas de flagrar a cidade na complexidade que a tornou palco de encantamento e desencantamento, sonhos e desilusões, esperanças e desesperos. São variadas situações que levam o escritor à ambivalência das experiências, da sociabilidade, das lutas sociais e das formas de entendimento de suas tramas. Assim, a cidade apresenta-se na contemporaneidade como um lugar de expressões mais sintéticas da vida social, da produção do conhecimento, da criação estética, da emergência de sonhos e conflitos. Cenário privilegiado para expressão e construção de subjetividades na objetividade da confluência de saberes e poderes. A importância da cidade nos remete aos significados de poderes, de vidas e de resgates de conhecimento.

Pretendemos na realidade, neste artigo, estabelecer algumas reflexões sobre a associação da História da Cidade com a Literatura, ou seja, utilizá-la como fonte para o historiador.

A historiografia apela à literatura hoje, como mais um registro do real, um instrumento para sua compreensão, ou ainda como sua metáfora epistemológica. O historiador não pode encarar a obra literária apenas como veículo de conteúdo, pois o valor do texto literário não está propriamente na confrontação que dele

se pode fazer com a realidade exterior, mas na maneira como esta realidade é abordada, aprofundada, questionada, recriada. Encarar a literatura não como reflexo, mas como refração, como desvio, como nos narra Eleutério e Outros⁵. Como produção artística que é, a arte ilustra os valores de uma cultura, e não se presta a fornecer a confirmação de um saber que poderia adquirir de outras formas, por exemplo, por uma pesquisa histórica; ela tem princípios e leis diferentes dos da realidade exterior, já inventariada. Além do mais, o artista está sempre ultrapassando os sistemas de classificação aos quais uma sociedade confirmou suas representações provisórias do mundo. A arte não reproduz a realidade exterior, mas a transformou, exprimindo o que nela estava reprimido ou latente.

A obra literária eficaz que age sobre seus leitores, é aquela que dramatiza as contradições e exarceba-as, levando-as às últimas conseqüências, ou seja, representa-as, e oferece assim, um princípio de respostas às perguntas ainda não claramente formuladas. Ela libera possibilidades subjacentes a certas situações, joga com essas possibilidades, dá-lhe vida, e assim, tenta explorar as virtudes inerentes a uma época.

As obras literárias que melhor traduzem os movimentos sociais e históricos não são as que retratam de forma escrupulosamente exata os acontecimentos anteriores; são as que exprimem aquilo que falta a um grupo social, e não aquilo que ele possui plenamente.

A literatura fala ao historiador sobre a história que não ocorreu, sobre as possibilidades que não vingaram, sobre os planos que não se concretizaram. Pode-se, portanto, pensar numa história dos desejos não consumados, dos possíveis não realizados, das idéias não vingadas, como nos apontou Sevcenko⁶.

Ocupa-se o historiador, portanto, da realidade, enquanto o escritor é atraído pela possibilidade. Cabe ao historiador, assim, captar esse excedente de sentido embutido no romance.

O método para Lacapra (1991)⁷ é o de se fazer uma fusão entre o texto e o contexto, ou seja, usar a linguagem para se interpretar contextos (não contexto no sentido positivista, mas como

representação de uma experiência histórica). É o caminhar para se apossar de como se apresentou uma dada realidade.

A história é um caleidoscópio de ações humanas, é um romance verdadeiro, simplifica, seleciona, organiza. Portanto, para Veyne (1995)⁸, o que distingue um livro de história de um romance, isto é, a narrativa histórica da narrativa de ficção é que o primeiro tem seu suporte na realidade exterior, que tem existência concreta e autônoma, dispensa, portanto, artifícios discursivos e estéticos para ser valorizado. A história é assim, uma narrativa verídica, cujos acontecimentos submetem-se ao critério de verificabilidade, ao contrário do discurso ficcional, que é uma questão de verossimilhança.

Ainda nessa comparação, podemos afirmar que a história é um discurso que visa a realidade teórica e científica (não ignorando o caráter de relatividade da verdade histórica, e toda subjetividade que comporta a elaboração desse conhecimento), o texto literário tem como objetivo fundamental a produção da realidade estética, o que não exclui que ele possa ter relações com a realidade objetiva, ou seja, com tudo aquilo que lhe é exterior, e de que certa forma o envolve.

Os romances históricos, que transmitem “uma verdade histórica através da verossimilhança novelesca, têm o poder de fazer a carne voltar a ser verbo, sem o verbo perder o gosto, ou a cor, ou o cheiro, ou a forma da carne, imagem que nos parece bastante significativa do poder de re-criação da obra literária e das suas relações com a realidade que ela representa”, como afirma Freyre (1961)⁹. Assim, a transformação de elementos não-literários em expressão estética é uma outra maneira de olhar o objeto, uma nova forma de relação com o real.

Discurso histórico e narrativa literária, formas distintas de narrativas, apresentam formas de contatos, relacionam-se com a realidade exterior de maneiras diferentes, porém, complementares. Tanto um como o outro, são imagens dessa realidade, que se submetem às exigências do discurso, e podem, portanto, apresentar deformações, fragmentações, ou distorções, formas parciais de conhecimento. A Literatura, dessa forma, aprofunda intuitivamente o conhecimento

humano, e a História o analisa cientificamente – formas complementares de expressão da realidade do conhecimento.

Partindo-se da ótica da disciplinabilidade, a tendência moderna é destruir as fronteiras que foram construídas no conhecimento tradicional. Ciência e arte, ficção e verdade, aproximam-se na medida em que a narrativa historiográfica vai surgindo, em contraposição ao declínio da história científica generalizante, pondo em dúvida a questão da veracidade e chegando-se a uma natureza dual da história – ciência e arte, simultaneamente¹¹.

Para Veyne (1995), o historiador passou a agir como um romancista, ao imprimir um fio de narração aos fatos por ele escolhidos, diferenciando-se do romancista, enquanto relato de eventos reais, acontecidos; na contraposição de uma narrativa substancializada na imaginação sobre o mundo sentido¹¹. Assim também, a leitura semiótica e lingüística de Barthes falam de uma ilusão referencial do efeito realidade, criada pelo discurso histórico, cuja existência é lingüística, é signo, é discurso; propriedade fundamentalmente literária. Nessas expressões vê-se desfazerem-se as fronteiras entre a História e a Literatura, uma e outra ofertando possibilidades do reconhecimento do social, revelando sentimentos incorporados nos feitos e nos fazeres do ser humano, signos identificadores do realizar¹².

Estabelecer a literatura como fonte, ao lado das tradicionais significa buscar um método, pois trata-se de uma linguagem específica, que o historiador só pode operacionalizá-la através de instrumentos próprios, para uma leitura possível da história. A semiótica oferece ao historiador a construção desse método. Cardoso e Vainfas apontam a necessidade da interdisciplinaridade na medida em que o material do historiador é sempre a linguagem¹³.

O texto literário é um valioso instrumento, que faz mergulhar a sensibilidade do historiador num mundo mágico, numa super-realidade, em uma mescla de sonhos, expectativas, esperança além da esperança. É uma possibilidade para identificar o imaginário e as representações coletivas dos grupos sociais envolvidos nos acontecimentos e na formação do processo histórico.

Concebendo o texto literário como sistema de signos, cabe ao historiador interrogá-lo intensamente em busca de sua interação e interpenetração com as estruturas sociais, utilizando como cunha para penetrar nas relações entre o homem e a natureza, o homem e o seu produto, e entre o homem e o homem. A literatura faz aquilatar a relação e o nível das tensões existentes nas estruturas sociais e nesse campo, freqüentemente, a historiografia tradicional nos fica devendo, se ficarmos só nela. A literatura nos apresenta as expectativas do vir a ser, o testemunho das possibilidades que não vingaram, dos planos que não se concretizaram. O historiador debruça-se sobre o texto literário, em busca de signos que apontem para o passado. Cabe a ele representá-los e re-apresentá-los, alvejando-os pelo ângulo das práticas sociais da época, como aconselha Foucault em Veyne¹⁴, resgatando-os do limbo da abstração para apresentá-los na sua objetividade concreta e resgatando elementos da sua totalidade.

A busca do sentido do texto pode ser a busca da face oculta da história. Através do discurso literário, penetra-se no mundo das consciências, no imaginário, nas representações coletivas, na medida que essas justificam, sublimam, reforçam e condicionam as práticas sociais do indivíduo enquanto protagonista dos acontecimentos e formador do processo histórico. A pesquisa dessas práticas e relações iluminadas através do texto literário é uma tentativa e uma proposta metodológica para resplandecer sua aura, seus contornos opacos e cuja eficácia vai ser aferida pelo trabalho minucioso do historiador.

A história é uma constelação de forças contraditórias em configurações pluridimensionais permanentes. Tem um caráter abrangente, onde o historiador deve captar o real. Tarefa difícil, porque tudo é história, e a todos ela impregna. Assim sendo, a riqueza interpretativa que podemos resgatar na literatura é uma valiosa contribuição ao trabalho do historiador, e a percepção de uma relação e de uma tensão entre estruturas históricas e literárias de há muito permeiam o pensamento humano. Em Aristóteles: “O historiador e o poeta se distinguem um do outro porque um escreve o que aconteceu, e o outro, o que poderia ter acontecido”¹⁵. Em Cervantes: “O poeta pode contar as coisas não como foram, mas como deviam ser, e o historiador há de escrevê-las não como deviam ser, e sim, como foram”¹⁶.

A literatura, como toda manifestação do homem, é marcada por seu tempo, representando os ideais, as aspirações, necessidades e esperanças de uma época. Assim, o embricamento de história e literatura se dá a níveis complexos e profundos, pois se engendram na tentativa de entendimento da dinâmica do ser, e ao mesmo tempo, de um documento de época. Há entre ambas, uma relação intertextual e dialógica. A literatura reflete o real, refratando-o, e é na refração que se encontram as angulações que interessam ao historiador¹⁷. Tanto Eleutério acima citado, como Sevcenko¹⁸ desempenharam magistralmente o ofício de historiadores desvendando os caminhos para que se perceba de que forma os fenômenos históricos se reproduzem no campo da literatura, e podem ser captados pelo historiador. Ambos leram a história no ato simultâneo de ler a literatura – reproduzindo pelo avesso o movimento de quem fez história fazendo literatura.

Dentro desta reflexão, nos propusemos a explicitar o nosso olhar de historiadora sobre a cidade de São Paulo através de uma obra literária que pode ser definida através de uma palavra – emoção. Trata-se do romance de Maria José Dupré, “Éramos Seis”¹⁹, publicado pela primeira vez na década de 40, onde a autora nos relata uma vida familiar de seis pessoas muito unidas, que viviam na cidade de São Paulo, na primeira metade do século XX.

Maria José Dupré foi um dos nomes mais populares da literatura brasileira. Nasceu em Botucatu, São Paulo, em 1905. Aprendeu a ler com a mãe e com o irmão, e ainda menina, estudou música e pintura. Veio para a Capital Paulista, cursou a Escola Normal “Caetano de Campos”, onde se formou professora. Casou-se com o engenheiro Leandro Dupré e estreou na literatura em 1941 com “O Romance de Teresa Bernard”. Publicou o romance “Éramos Seis” em 1943, com uma entusiástica apresentação de Monteiro Lobato. O sucesso se estabeleceu rápido, em virtude também da grande quantidade de obras que escreveu, tanto para o público adulto, quanto para crianças e jovens. Apesar dessas várias publicações, foi o romance “Éramos seis” que a lançou efetivamente no mercado editorial. Tal obra foi traduzida para diversas línguas, e transformada em filme na Argentina, e em novela no Brasil. A escritora morreu em 1984.

A preocupação central da autora nessa obra foi construir a trajetória de uma família urbana. A construção do cotidiano dos personagens, que constituem a esfera familiar da trama, está ligada diretamente ao próprio cotidiano da cidade de São Paulo, e, em alguns momentos significantes, ao do próprio país. A tessitura literária que foi criada trouxe para a produção do romance brasileiro, o drama de uma história sem pré-determinação, onde o inesperado se transformou em um elemento fundamental da vida desta família. As experiências vividas pelos seis integrantes da narrativa (o pai, o senhor Júlio; a mãe, Dona Eleonora, ou simplesmente Lola; Julinho; Alfredo; Carlos e Isabel) são acompanhadas pelo olhar atento da narradora e personagem central Lola. Os significados das diferentes experiências vivenciadas pelos membros da família são filtrados pelo olhar atento carregado de ternura da mãe, que vai memorizá-los mais tarde. A autora se incorporou na figura de Lola, e construiu toda a trama central vivida por ela, pelo marido e pelos filhos. Coragem, perseverança, amor, tristezas, alegrias e união são ingredientes sentimentais que vão compor os segredos que permitiram àquela família enfrentar todos os desafios que a vida vai lhes impor. A leitura do romance vai acompanhar o dia-a-dia do pai, o senhor Júlio, da Mãe, e dos quatro filhos, permeada de cumplicidades, problemas e soluções, narrado com enorme sensibilidade por Maria José Dupré.

O romance “Éramos Seis” foi considerado um livro clássico, que vem desde que foi lançado, emocionando variadas gerações de leitores. Para o casal Lemos, tão fundamental quanto o sonho da casa própria, era a educação dos filhos que ocupava o universo dos seus devaneios, e era plano de vida edificado pelos membros da família.

A autora nos conduz aos caminhos da memória, narrado pela principal personagem, no próprio título com que rotula a obra: Éramos seis. O tempo verbal utilizado já está no passado. Éramos, não somos. Quantos se perderam, e como foi, eis como o chamado despertou à leitura, e esta, à memória do que foi narrado. Cada momento tem seu próprio tempo, que se embrica no tempo da construção da modernidade da cidade, e envolve cada sujeito, onde ele vive, sonha e sofre. Há uma temporalidade, que vem de fora, que vai se ajustando a cada outra época, e aí vai surgir outro processo. É nesta confluência de eixos, de temporalidades

diferentes, que vão emergir conflitos e tensões. Ao interpretá-los, descobrem-se os cruzamentos de inúmeras e diferentes durações de tempo, e assim vai-se compreender melhor o vivido.

Ao abstrair a construção e a desconstrução da cidade de São Paulo, através do modo de viver de determinados personagens sociais no seu cotidiano, configurou-se como algo fundamental para problematizar os processos sociais que seqüestraram aos sujeitos o papel de fazer história. Estudar a família revela-se para o historiador importantes vestígios que recuperam trajetórias de vida, de pessoas, num espaço dinâmico em transformação.

As relações de vizinhança na obra vão possibilitar visualizar uma teia de relações fundamentais para o situar-se na cidade, relações essas muitas vezes decisivas para a sobrevivência. A personagem dona Genu, a vizinha, simboliza o socorro, para a vida e para a morte. Por outro lado, o contraste com o campo e a cidade, importante diálogo para o historiador, tão bem colocado na obra de Williams²⁰, é percebido no romance através da personagem Clotilde, irmã de Lola, como o espaço desconhecido, apreciado no diálogo da página 166, que vai nos revelar esta tensão:

“No interior onde vivia, ia à casa de amigas, ia visitar doentes, ia à igreja, ia entregar doces. E assim, corria a vida; tão simples, sem complicações e sem correrias e problemas. Tudo lentidão e paz. Para que pressa?

Em São Paulo, todo mundo corria, todo mundo andava de pressa, para chegar na hora. Todo mundo vivia afobado.

- Corre, que o bonde vem vindo.
- Não tem lugar neste bonde, temos que esperar outro.
- Então chegaremos atrasados.
- Quem é a vizinha da esquina?
- Não sei.
- Não sabe? Pois não são vizinhos?
- Somos. Faz mais de três anos que vieram morar aí, mas não sei quem são.
- Deus me livre e guarde! Viver assim, sem conhecer ninguém, é pior que viver no deserto”.

O espaço doméstico simboliza o espaço do trabalho feminino. A mãe é subordinada. É a provedora. O pai é o símbolo da autoridade. O senhor Júlio conduzia com rigor a sua família, exigindo disciplina e obediência dos filhos e da mulher. Sustentava a casa com o seu trabalho honesto, e controlava a economia das despesas caseiras, mas gastava com jogo, mulheres e bebida. Quando chegava embriagado, era um terror. A família sofria, e a mãe temporizava. Havia a hierarquização do poder familiar: pai, mãe, filho mais velho, e a filha, era sempre a última nessa hierarquia. O homem podia não trabalhar, era o caso do filho Alfredo. A mulher, não, pois a mãe tinha dupla e tripla jornada. Uma mãe resignada, devotada, que pensava somente na felicidade dos filhos. Por outro lado, o espaço da casa se revelou conflitivo. Se configurou num campo tenso de lutas e de valores; negações de costumes e tradições relacionadas ao casamento. É o caso de Isabel, a rebeldia na adolescência e depois da morte do pai. Havia uma racionalidade do trabalho e a negação de posições políticas conservadoras. É o caso de Alfredo, o filho que se rebelava e se voltava para a ideologia do Partido Comunista. O aburguesamento da cidade acontecia com o aburguesamento dos sujeitos. É o caso de Julinho, o filho que buscou seu futuro no casamento; e a retidão do caráter dos sujeitos na educação rígida e no comportamento social, o caso de Carlos, o filho mais bem-comportado.

A questão da moradia apareceu como algo fundamental para uma família trabalhadora. A casa representa o privado, o abrigo, o direito, o espaço da cidadania²¹. O significado da casa, como símbolo de união dos filhos, mas ao mesmo tempo, a casa como espaço da tristeza, da morte, da solidão.

Temporalidades e contrastes significativos na cidade grande – lugar da correria, da pressa, de chegar na hora, viver afobado, barulhenta, movimento, bondes, gritos, automóveis velozes, desastres. A cidade pequena e o campo percebidos como o lugar do silêncio, da paz, relações afetivas com a vizinhança, lugar de simplicidade, “tudo lentidão e paz” (pgs. 166/167). O trem, signo do progresso, aproximou estas duas realidades. O parentesco ligou estes “mundos diferentes”.

As lembranças, as reminiscências, memórias e esquecimentos, estão relacionados com o cotidiano. A memória é um fenômeno sempre atual, uma ligação do vivido com o eterno presente, a história é uma representação do passado, tão bem trabalhado por Nora²². O sofrimento, as mortes, as festas, vitórias e derrotas, cada um desses anos e fatos ficaram assinalados na vida, por um ou outro fato importante, que fez desaparecer os outros fatos ocorridos na mesma época, e que serviu para mais tarde separá-los.

“Era como se uma pessoa calcasse a folhinha com a ponta da unha, fazendo com força um sulco profundo. Nas horas do “lembra-se”, eu dizia para Clotilde:

- Não se lembra quando foi? Foi no ano daquele caso do Alfredo.

Ou então, Clotilde me dizia:

- Já esqueceu, Lola? Foi no ano da morte do Júlio.”

Assim, vai a narradora descortinando memórias e fixando temporalidades. Memórias de tia Emília trazem a história memorizada dos pioneiros de São Paulo, das famílias ricas, onde a sua é uma delas. A memória dos dominantes, dos barões do café e da burguesia industrial, que emergiu do centro urbano com o processo da urbanização. A cidade se desodorizava e se valorizava, com profundas e grandes transformações.

A autora não se descuida de apresentar também o melhoramento econômico da família na relação com as mudanças da cidade. Novas casas comerciais, que elevavam as concorrências, novas moradias, com arquitetura arrojada, com estilo europeu, novos postos de trabalho, como as mecânicas de automóveis, onde Alfredo foi trabalhar, que se proliferaram com a mão de obra necessária, com o aceleração da indústria automobilística.

A vivência de experiências inesperadas no cotidiano da família são apresentadas com o surgimento das revoluções e da guerra. O envolvimento de Alfredo em reuniões do Partido Comunista; Carlos participando como soldado na Revolução de 30. Os antagonismos de valores presentes no cotidiano dos sujeitos sociais em São Paulo,

nas décadas de 20 e 30 são bem explicitados nas relações da família com a cidade, nos seus novos comportamentos sociais derivados do progresso trazido pela modernidade. Talvez, propositadamente, a autora não questiona a própria construção da categoria revolução.

Os sujeitos transformando a cidade, e sendo transformados por ela. Relações sutis de um processo normal. Loteria, inflação, juros, concorrência, seguro de vida, a rua se transformando com novas edificações, novos valores, entre os ricos na Avenida Paulista, e o conceito do nu na arte (irmã de dona Genu, pg. 75). O trabalho de Lola e Clotilde em contraposição ao não-trabalho das outras vizinhas, que passeavam de automóvel e tomavam chá com bolo às tardes, umas nas casas das outras. A nossa narradora fazia os bolos, e vivia disso.

O café é o símbolo de troca, de experiências, de encontros alegres, mas também é servido nos momentos de sofrimento – morte. O significado do café para a vida das pessoas no romance aparece com clareza durante o sofrimento de Carlos, onde a mãe promete, caso o filho se recupere de sua enfermidade, vai ficar cinco anos sem beber café. E se necessário for, o resto da vida. O café em troca da saúde do filho. O chá e o café são representações e estilos de lugares sociais.

A cidade e as inclusões e exclusões – a cidade produz loucos. A cidade precisa controlar os desajustados, os doentes e os loucos. A família também produz, e ao mesmo tempo, precisa cuidar dos seus loucos. O espaço reservado para eles foi construído, são os territórios da exclusão, longe da família, e longe da cidade. Os que não tem dinheiro, não podem mandar seus loucos para o hospício. O caso da cunhada de Dona Candoca revelou as características da loucura: não falava, não saía de casa, não reconhecia as pessoas, falava sozinha, cantava (pgs. 55 e 56). São representações da cidade, que de forma sutil, se confundem com as questões familiares.

As relações de parentesco se configuram como essenciais no processo de constituição familiar. Dinheiro emprestado por tia Emília; empréstimos de roupas e jóias para eventos importantes; alimentos; presentes; solidariedade nas necessidades como trabalho, cuidar dos netos por parte dos avós etc.

A família vai diminuindo, e a cidade vai crescendo. A família vai se desestruturando, e a cidade vai se estruturando. São ecos e ruídos de um passado e de um presente que vão se entrelaçando nas tramas da vida, entre a ficção e o real. Chartier (1990) salienta que as representações e as ações estão sempre conectadas, e que estas são basicamente as formas de funcionamento de uma sociedade, sobretudo quando se pensa estudar a história cultural²³.

Destino triste de uma frágil, mas forte mulher, que sonhou, suportou e sobreviveu às derrotas e agruras de uma vida inteira de sofrimento. A morte ceifou-lhe duas vidas, o marido e o filho Carlos; Julinho e Isabel casam-se, e nas suas vidas não há espaço para Lola. São gerações diferentes, onde a pacata e conformada Lola não desejava ser um estorvo. Não queria que a carga da sua pobreza empanasse o brilho da riqueza de seus filhos e netos. Era como transformar um céu brilhante em nuvens sombrias.

A casa tão sonhada durante uma vida inteira, não tem mais valor, sentido ou objetivo. Só lhe restou rememorar. Reminiscências de uma vida. Tempos de guerra, tempos de paz. Às vezes, os filhos e os netos fazem uma visita onde hoje ela mora, num pequeno quarto, numa pensão de freiras. Julinho é negociante, está rico e é feliz com a família que constituiu no Rio de Janeiro. Isabel casou-se com o homem que escolheu. Trabalha, luta e ajuda o marido. Não é mais uma menina, é uma mulher, e é feliz. Alfredo tem o que quer; sem responsabilidade, sem ter que pensar no futuro, vive ao sabor da aventura, de terra em terra. Está na guerra do Pacífico Sul, “se lembra de mim e me escreve. É feliz, mas meu coração me diz que eu não o verei mais”. Carlos foi o único que não escolheu, foi escolhido. “É o mais feliz dos quatro, tenho certeza. Tem tudo”.

A trajetória da cidade que se constrói com grandes mazelas é representada na figura altiva e forte da mulher Lola, que construiu vidas, a elas dedicou-se, e hoje, vive a tristeza da solidão. Não tem mais família, a não ser à distância, e ao rememorar, entrelaça o público e o privado, a cidade e a família.

NOTAS

- ¹ Morse, Richard – Formação Histórica de São Paulo, São Paulo, Ed. DIFEL, 1970.
- ² Benjamin, Walter – Infância em Berlim, Por Volta de 1900, in Rua de Mão Única, Obras Escolhidas Vol. II, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1987
- ³ Hobsbawn, Eric – Infância em Viena, in Tempos Interessantes. Uma Vida no Século XX, São Paulo, Cia. Das Letras, 2002..
- ⁴ Borges, Jorge Luis – Buenos Aires, in Um Ensaio Autobiográfico, São Paulo, Ed. Globo, 2000..
- ⁵ Eleutério, Maria de Lourdes e Outros – O Bosque Sagrado e o Borrador, In Revista Projeto História, São Paulo, EDUC, N° 8/9, Março 1992.
- ⁶ Sevcenko, Nicolau. – Literatura Como Missão, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1995.
- ⁷ Lacapra, Domonick – História e Romance, in RH, Revista de História da UNICAMP, N° 2-3, Campinas, UNICAMP, 1991, pp. 107-124.
- ⁸ Veyne, Paul – Como se Escreve a História, Brasília, Ed. UNB, 1995.
- ⁹ Freyre, Gilberto – Casa Grande e Senzala, Rio de Janeiro, Ed. José Olympio, 1961.
- ¹⁰ Sousa, Antonio Pereira – Tensões do Tempo. A saga do Cacau na Ficção de Jorge Amado, Ilhéus, Ed. Editus, 2001.
- ¹¹ Veyne, Paul – Op. Cit.
- ¹² Barthes, Roland – Novos Ensaio Críticos. O Grau Zero da Escritura, São Paulo, Ed. Cultrix, 1972
- ¹³ Cardoso, Ciro Flamarion, Vainfas, Ronaldo – Domínios da História, Rio de Janeiro, Ed. Campus, 1997.
- ¹⁴ Veyne, Paul M. - O objeto da história, in Foucault revoluciona a história, Brasília, Ed. UnB, 1982.
- ¹⁵ Aristóteles – Poética Nona, in Arte Retórica e Arte Poética, Rio de Janeiro, Ed. Ediouro, S/D.
- ¹⁶ Cervantes Saavedra, Miguel de – Dom Quixote de La Mancha, Livro 2, Capítulo Três, Porto Alegre, Ed. L&PM Pocket, 2005.
- ¹⁷ Eleutério, Maria de Lourdes – Oswald de Andrade, o Itinerário de um Homem sem Profissão, Campinas, UNICAMP, 1987.
- ¹⁸ Sevcenko, Nicolau. – Op. Cit.
- ¹⁹ Dupré, Maria José – Éramos Seis, São Paulo, Ed. Ática, 1994.
- ²⁰ Williams, Raymond – O Campo e a Cidade, São Paulo, Cia. das Letras, 1988.
- ²¹ Da Matta, Roberto – A Casa e a Rua. Espaço, Cidadania, Mulher e Morte no Brasil, Rio de Janeiro, Ed. Rocco, 1997.
- ²² Nora, Pierre – Les Lieux de Memorie, Paris, Gallinard, 1984.
- ²³ Chartier, Roger – A História Cultural: Entre Práticas e Representações, Lisboa, DIFEL, 1990.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aristóteles - Poética Nona, in Arte Retórica e Arte Poética, Rio de Janeiro, Ed. Ediouro, S/D.
- Barthes, Roland - Novos Ensaio Críticos. O Grau Zero da Escritura, São Paulo, Ed. Cultrix, 1972.
- Benjamin, Walter - Infância em Berlim, Por Volta de 1900, in Rua de Mão Única, Obras Escolhidas Vol. II, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1987.
- Borges, Jorge Luis - Buenos Aires, in Um Ensaio Autobiográfico, São Paulo, Ed. Globo, 2000.
- Cardoso, Ciro Flamarion, Vainfas, Ronaldo - Domínios da História, Rio de Janeiro, Ed. Campus, 1997.
- Cervantes Saavedra, Miguel de - Dom Quixote de La Mancha, Livro 2, Capítulo Três, Porto Alegre, Ed. L&PM Pocket, 2005.
- Chartier, Roger - A História Cultural: Entre Práticas e Representações, Lisboa, DIFEL, 1990.
- Cruz, Heloísa de Faria – São Paulo em Papel e Tinta. Periodismo e Vida Urbana – 1890/1915, São Paulo, EDUC, FAPESP, Arquivo do Estado de São Paulo, Imprensa Oficial SP, 2000.
- Da Matta, Roberto - A Casa e a Rua. Espaço, Cidadania, Mulher e Morte no Brasil, Rio de Janeiro, Ed. Rocco, 1997.
- Dupré, Maria José – Éramos Seis, São Paulo, Ed. Ática, 1994.
- Eleutério, Maria de Lourdes - Oswald de Andrade, o Itinerário de um Homem sem Profissão, Campinas, UNICAMP, 1987.
- Eleutério, Maria de Lourdes e Outros - O Bosque Sagrado e o Borrador, In Revista Projeto História, São Paulo, EDUC, N° 8/9, Março 1992.
- Freyre, Gilberto - Casa Grande e Senzala, Rio de Janeiro, Ed. José Olympio, 1961.
- Hobsbawn, Eric - Infância em Viena, in Tempos Interessantes. Uma Vida no Século XX, São Paulo, Cia. Das Letras, 2002.
- Lacapa, Domonick - História e Romance, in RH, Revista de História da UNICAMP, N° 2-3, Campinas, UNICAMP, 1991, pp. 107-124.
- Morse, Richard – Formação Histórica de São Paulo, São Paulo, Ed. DIFEL, 1970.
- Nora, Pierre - Les Lieux de Memorie, Paris, Gallinard, 1984.
- Sevcenko, Nicolau. - Literatura Como Missão, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1995.
- Sousa, Antonio Pereira - Tensões do Tempo. A saga do Cacau na Ficção de Jorge Amado, Ilhéus, Ed. Editus, 2001.
- Veyne, Paul - Como se Escreve a História, Brasília, Ed. UNB, 1995.
- Veyne, Paul - O objeto da história, in Foucault revoluciona a história, Brasília, Ed. UnB, 1982.
- Williams, Raymond - O Campo e a Cidade, São Paulo, Cia. das Letras, 1988.

LINEAS TEMÁTICAS

Linhas temáticas

1 ANA MARIA MACHADO
Ana Maria Machado

2 LITERATURA BRASILEÑA EN
PERSPECTIVA HISTÓRICA
*Literatura Brasileira em
perspectiva histórica*

3 LITERATURA BRASILEÑA:
POLÍTICA, GÉNERO Y
MOVIMIENTOS SOCIALES
*Literatura brasileira: política,
gênero e movimentos sociais*

4 LA LITERATURA BRASILEÑA
Y EL MUNDO LUSÓFONO
*A literatura brasileira
e o mundo lusófono*

5 MISCELÁNEA
Miscelânea



AS FORMULAÇÕES DE VIOLÊNCIA DOMÉSTICA NOS ROMANCES DE MARTHA BATALHA E DE LIVIA GARCIA-ROZA

O objetivo deste artigo é problematizar a representação da violência doméstica contra a mulher na literatura contemporânea, por meio da análise de dois romances brasileiros: *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (2016), de Martha Batalha, e *Meu marido* (2006), de Livia Garcia-Roza. Ademais, observar-se-á a representação da “mulher agredida” e do posicionamento da mesma diante das situações de violência doméstica nas narrativas em questão, a fim de refletirmos como as escritoras retratam a violência doméstica em suas produções e se, ao abordar essa temática, instigam questionamentos sobre estruturas de dominação, as quais ainda vigoram na sociedade atual, e que, geralmente, legitimam uma naturalização da violência contra a mulher.

Palavras-chave: gênero; violência contra a mulher, literatura brasileira.

A violência contra a mulher é um fenômeno antigo, o qual foi silenciado ao longo da história. Entretanto, já há algum tempo, o tema tem atraído o interesse tanto na esfera acadêmica, já que este é objeto atual de debates entre intelectuais, quanto na cultural, na medida em que se constitui uma fonte de preocupação para a sociedade como um todo. De acordo com a Organização Mundial de Saúde, “[...] a violência contra a mulher no âmbito doméstico tem sido documentada em todos os países e ambientes socioeconômicos e as evidências existentes indicam que seu alcance é muito maior do que se supunha” (OMS/OPAS, 1998). Ainda segundo a OMS/APAS (2013), a violência de gênero afeta 35% da população mundial e deve ser considerada uma questão de saúde pública global.

**ALINE
TEIXEIRA DA
SILVA LIMA**
Universidade
de Brasília

alinetslima@
hotmail.com

A violência doméstica contra a mulher recebe esta denominação por ocorrer dentro do lar, e o agressor ser, geralmente, alguém que já manteve, ou ainda mantém, uma relação íntima com a vítima. Pode caracterizar-se de diversos modos, desde marcas visíveis no corpo, designando a violência física, até formas mais sutis, porém não menos importantes, como a violência psicológica, que traz danos significativos à estrutura emocional da mulher. Conforme a Lei n.º 11.340/2006 (conhecida como Lei Maria da Penha), configura-se como violência doméstica contra a mulher “qualquer ação ou omissão baseada no gênero que lhe cause morte, lesão, sofrimento físico, sexual ou psicológico e dano moral ou patrimonial”, criminalizando, assim, tais abusos inaceitáveis. Independentemente da sua roupagem, a violência de gênero expõe o desequilíbrio social da nossa sociedade, demonstrando a relação de poder e de dominação do homem e de submissão da mulher.

E como “a cultura é a categoria que proporciona a matéria-prima para a construção das representações e é, também, a cultura que constitui o espaço onde circulam as representações sociais” (JODELET, 2001, p. 14), conseqüentemente, as produções literárias representam o tema aqui em consideração, estimuladas pelas ações violentas contra a mulher encontradas na ordem social. Dessa forma, a fim de refletirmos a respeito de como a personagem “esposa espancada” é representada nas narrativas contemporâneas, assim como a representação da dinâmica de tal violência contra a mulher no espaço privado, analisar-se-á tais aspectos, por meio da teoria da representação, utilizando um método comparativo descritivo, sob a perspectiva dos estudos feministas e de gênero, em dois romances: *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (2016), de Martha Batalha, e *Meu marido* (2006), de Livia Garcia-Roza.

1. EURÍDICE GUSMÃO: A MULHER QUE PODERIA TER SIDO

O romance *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (2016), de Martha Batalha, tem como personagens principais duas irmãs, Eurídice e Guida, sendo a primeira a real protagonista. Neste estudo, irei averiguar a violência psicológica conjugal que se passa no

ambiente doméstico de Eurídice Gusmão, que é casada com Antenor, tem dois filhos, Cecília e Afonso, e deseja ter uma vida profissional e criativa. Em um primeiro momento, tem-se a ideia de que o romance se passa em um tempo longínquo, que não nos diz respeito, pois está ambientado em meados do século XX, no Rio de Janeiro. Entretanto, com uma leitura mais atenta, o livro mostra que as temáticas abordadas são extremamente atuais, nas linhas, nas entrelinhas e inclusive no título, o qual é escrito com humor e verve, mas que transmite a ideia do apagamento da figura feminina na sociedade e da pouca importância dada à vida e à história das mulheres, demonstrando o preconceito que estas sofrem simplesmente por terem nascido mulheres. O livro tem início com um narrador, em 3ª pessoa, onisciente, contando justamente a história da protagonista, Eurídice Gusmão, “a mulher que poderia ter sido (BATALHA, 2016, p.38)”, porque

Eurídice, vejam vocês, era uma mulher brilhante. Se lhe dessem cálculos elaborados ela projetaria pontes. Se lhe dessem um laboratório ela inventaria vacinas. Se lhe dessem páginas brancas ela escreveria clássicos. Mas o que lhe deram foram cuecas sujas, que Eurídice lavou muito rápido e muito bem, sentando-se em seguida no sofá, olhando as unhas e pensando no que deveria pensar (BATALHA, 2016, p.12).

Eurídice Gusmão, apesar de todo o brilhantismo e de ter uma família aparentemente estruturada, era infeliz. Ela não reclamava do casamento em si, nem apresentava arrependimento quanto ao mesmo, contudo, seu lamento tinha a ver com o fato de não ter o que fazer. Devido à sua inteligência e agilidade, terminava com rapidez os afazeres domésticos, os quais eram suas funções como mãe, esposa e dona de casa, e ficava ociosa pelo resto dia. Ela precisava de desafios, assim, com o objetivo de sair do ostracismo, Eurídice buscava projetos de vida: primeiro tentou ser chef, tinha a ideia de publicar um livro de receitas, depois de ser uma famosa costureira e, por fim, de ser uma escritora. Contudo, seu marido se intrometia e proibia essas identidades que Eurídice tentava tomar para si. Ademais, todas essas proibições eram permeadas de violência psicológica. Quando ela lhe disse sobre a ideia do livro, Antenor lhe respondeu: “Deixe de besteiras, mulher. Quem compraria um livro feito por uma dona

de casa?’ - Aquela gargalhada entrou por um ouvido de Eurídice. E nunca mais saiu pelo outro. Ela baixou a cabeça” (BATALHA, 2016, p. 32). Este foi um dos momentos de violência psicológica por parte de Antenor, pois ele riu de seus planos, foi debochado e a oprimiu. Quando Antenor descobriu sobre o ateliê de costura, que Eurídice havia formado em sua casa, em sua ausência, ele lhe explicou, gritando, quais eram seus papéis como mulher:

É sua responsabilidade me dar paz de espírito para eu sair e trazer o salário para casa. Você tem ideia de como é complicado trabalhar na área de financiamentos? (...) Não falo [do trabalho] **porque você não iria entender.** (...) Uma boa esposa não arranja projetos paralelos. Uma boa esposa só tem olhos para o marido e os filhos. Eu tenho que ter tranquilidade para trabalhar, você tem que cuidar das crianças (grifo meu) (BATALHA, 2016, p. 53).

O excerto acima está repleto de violência psicológica. Primeiramente, no trecho grifado, ele, apesar de toda genialidade já demonstrada por Eurídice, lhe chama, de maneira eufêmica, de burra, demonstrando que para a cultura patriarcal o homem é superior à mulher também quanto ao seu intelecto. Não satisfeito com a violência que já havia infligido à mulher, proibindo-lhe de trabalhar e chamando-a de ignorante, Antenor fez questão de colocá-la “em seu lugar”, reforçando suas incumbências dentro da instituição casamento e lhe dizendo que, ao não seguir as regras, que são na verdade os papéis destinados ao gênero feminino, ela não era uma boa mulher. Antenor também abusou do emocional de Eurídice ao lhe dizer que os filhos estavam mal cuidados, abandonados, acusando-a agora de não estar sendo uma boa mãe por conta do trabalho no ateliê, como se ela não soubesse conciliar o papel de mãe e de mulher que trabalha. Isso significa que a ela não lhe seria permitido exercer um ofício destoante daqueles que estão em consonância ao modelo de família patriarcal. Quando Eurídice passou para outro projeto, o de escrever, Antenor, ignorou por completo os novos planos da esposa. A princípio, essa falta de importância de sua parte pode até parecer algo positivo, já que, dessa vez, não colocou obstáculos que impedissem Eurídice de seguir com seus planos. Todavia, a razão desse consentimento é que o novo ofício da protagonista não saía das quatro paredes da casa e não colocava em xeque a

sua posição de provedor, afinal, como afirma Virginia Woolf, em seu artigo¹ “Profissões para mulheres” (2017, p. 10), “escrever era uma atividade respeitável e inofensiva. O riscar da caneta não perturbava a paz do lar”. Entretanto, essa indiferença do marido para com a escrita da mulher, algo que lhe era caro, também pode ser considerada uma violência psicológica, pois, ao invés de receber apoio e incentivo, ela recebia o desprezo, o qual simbolizava a falta de relevância da sua mais recente ocupação.

Durante essa nova fase da protagonista, a família se mudou da Tijuca para Ipanema. Nesse período, além de continuar a escrever, começou a cursar História, na PUC. Tal acontecimento é apenas mencionado pelo narrador, não aclarando como se deu essa conquista de Eurídice de ter um projeto pessoal que não estava confinado ao espaço privado. Sabe-se também que, em 1964, aos 35 anos, foi a algumas passeatas contra a Ditadura. Partindo da conjuntura até agora explicitada e de que a “mulher correta” não deveria ultrapassar a área a ela destinada - o espaço privado - para se tornar um sujeito político no espaço público, é incomum pensar em Eurídice lutando contra o autoritarismo e a supressão dos direitos constitucionais, que marcaram o regime militar. Entretanto, caminhando na contramão do que ditava o contexto patriarcal, muitas mulheres, nos anos de chumbo, contestaram, sim, a ordem estabelecida e romperam com “o estereótipo da mulher restrita ao espaço privado e doméstico, enquanto mãe, esposa, irmã e dona de casa, que vive em função do mundo masculino” (RIDENTI, 1990, p. 114). Percebe-se, portanto, que Eurídice, de alguma maneira, conseguiu se desvencilhar de determinados valores a ela impostos por Antenor e pela sociedade patriarcal, ocupando espaços majoritariamente públicos e masculinos.

Ela continuou fazendo da escrita uma forma de resistência, manifestando seu repúdio àquele governo, pois

depois do Golpe de 64 Eurídice passou a escrever com mais raiva, o que se pode deduzir pela intensidade do tectecs na máquina. Mandou alguns textos para o Jornal do Brasil, que nunca foram publicados. Alguns anos depois, quando um novo jornal chamado Pasquim foi lançado, ela também tentou contribuir, mas nunca obteve retorno (BATALHA, 2016, p. 185).

Por já nos ter sido apresentado pelo narrador todo o brilhantismo e potencial de Eurídice, à primeira vista, seria incompreensível que seus textos não tenham sido publicados, contudo, o motivo era bastante óbvio: ela podia ser genial, mas continuava sendo uma mulher em uma sociedade machista, que insistia em invisibilizá-la.

O narrador não nos evidencia como se deu, ao final da narrativa, essa guinada, de alguns graus, na vida de Eurídice. Sabe-se apenas que ela alcançou certa liberdade, já que conseguiu retomar os estudos e manifestar-se publicamente contra a Ditadura. Ainda no artigo “Profissões para mulheres” (2012), Virgínia Woolf declara que precisou matar o “Anjo do Lar”² para continuar com sua profissão. O Anjo do Lar faz alusão a como uma boa mulher deve se comportar socialmente: ser muito gentil, elegante e educada, dar opiniões neutras e, de preferência, que estejam em consonância com as do homem, para que este se sinta confortável na sua liberdade, ou seja, o Anjo do Lar propõe a abnegação da mulher em favor do contentamento masculino. Pode-se afirmar que Eurídice não matou o seu Anjo do Lar, haja vista que ela continuou casada com um homem agressor, cumprindo seus papéis de mãe, esposa e dona de casa, permanecendo invisível para a família e para a sociedade. Contudo, apesar do desfecho da narrativa não ser completamente favorável para Eurídice, principalmente pelo fato de ela não se libertar da violência doméstica que lhe acometia, seja abandonando Antenor, seja se impondo frente a todo o abuso psicológico que sofria, nota-se um relativo empoderamento dessa mulher ao final da história, visto o seu triunfo em poder transitar no espaço público e o de construir uma identidade própria, a de escritora. Conforme Joice Berth, o empoderamento é “uma movimentação interna de tomada de consciência ou do despertar de diversas potencialidades que definirão estratégias de enfrentamento das práticas do sistema de dominação machista” (BERTH, 2018, p. 17). Desse modo, é possível reiterar que, por meio da escrita e de sua busca incessante por identidades, a qual é uma luta por reconhecimento e pertencimento, Eurídice se fortaleceu, de alguma maneira, o que lhe trouxe benefícios, como o acesso ao espaço público, que sempre lhe fora negado, a identidade de escritora, a qual tomou para si, e uma vida menos infeliz, porque conseguiu de

desvencilhar de algumas das amarras que prendem, ainda hoje, muitas mulheres na nossa sociedade patriarcal.

2. BELA, A ESPOSA DE EDUARDO

Meu marido (2006), de Livia Garcia-Roza, narra a história de uma outra mulher também invisível para a sociedade. Consoante D´Oliveira e Tavares, “a invisibilidade da mulher significa um alijamento das mulheres nas relações sociais, desprovindo-as de qualquer participação ativa em situações decisórias” (D’OLIVEIRA; TAVARES, p. 114, 2011). Nesta obra, a personagem invisibilizada é Belmira, de apelido Bela. Esta é professora de um curso de Inglês, casada com o delegado Eduardo Durand, com quem tem um filho pequeno, Raphael, e cujo único *hobby* são as aulas de natação. Eles formam uma família de classe média alta e vivem em um amplo apartamento no Rio de Janeiro. A narrativa segue uma ordem cronológica, com algumas analepses, memórias que vêm à cabeça de Bela, a própria narradora, engatilhadas por algum aspecto do que está sendo contado. De acordo com Schmidt,

a memória, mais do que um simples arquivo classificatório de informação que reinventa o passado, é um referencial norteador na construção de identidades no presente. Em sua capacidade de manter e segurar o sentido, a memória atua por meio de seus efeitos, que tanto podem ser de lembrança e de renomeação, quanto de ruptura e de negação do já-dito (SCHMIDT, 1998, pp. 184-185).

A narrativa se dá em primeira pessoa, sendo Bela, a narradora desta história. Porém, como o próprio título do romance indica, esta não é a história de Bela, mas sim de seu marido, Eduardo. Contudo, é por meio do ato de narrar a história dele, que descobrimos quem é Bela, pois ela acaba contando as suas próprias vivências, as quais são permeadas de opressão e violência psicológica, tanto que, no primeiro relato de Bela sobre Eduardo, ele está bêbado, voltando dirigindo para casa e lhe insultando. Em casa, os momentos de ofensas, gritos, opressão e humilhação são recorrentes. Todavia, talvez pela normatização da violência já interiorizada por Bela, ela não aparenta dar-se conta de que é uma vítima de violência psicológica; ao contrário, ela demonstra ter um grande apreço pela família que formou:

“Somos três, Eduardo, Raphael e eu, quando um de nós não está, sinto que os outros se desequilibram” (GARCIA-ROZA, 2006, p. 18). Há um outro trecho que também chama a atenção: **“Acho que tem momentos esquisitos, mas eu já me acostumei.** Além do mais, ele é pai de Raphael. E meu marido” (grifos meus) (GARCIA-ROZA, 2006, pp. 8-9).

Eduardo é um homem altamente controlador e, ainda que não machuque sua esposa fisicamente, a violência psicológica, muitas vezes silenciosa, pode causar marcas emocionais e psicológicas profundas. Essas ações violentas, com o tempo, levam a mulher a incorporá-las como normal. Portanto, quando Bela diz já estar acostumada com aquela dinâmica familiar, a qual ela caracteriza como esquisita, ao invés de violenta, tal naturalização da violência já ocorreu, passando, então, a ser considerada invisível ou até mesmo inexistente. Desse modo, esse processo de dominação e controle, que se sucede em episódios de violência, encontra fundamento na nossa sociedade patriarcal, visto que esta é caracterizada pela imposição institucional da autoridade do homem sobre a mulher.

Depois de casados, eles começaram a tentar ter um filho, porque este era o grande sonho de Eduardo. A narradora, por sua vez, não demonstra interesse na maternidade, mas aceita, com conformidade, a vontade do marido e não se queixa das várias relações sexuais que teve com o único propósito de tentar engravidar, e não para satisfazer sua libido. Ela diz:

Custei a engravidar. Ficamos dois anos casados sem filhos. Passei por muitas situações esquisitas sexualmente falando. A cada vez que fazíamos amor, Eduardo achava que estava fazendo o filho dele, então me punha em posições complicadas e falava o tempo todo, numa sofreguidão desesperada (...) No dia seguinte perguntava se seu estava grávida. (...) Passado o tempo do desespero noturno, ele concluiu que o problema era meu. Que eu não engravidava porque não sabia relaxar, e não adiantava eu dizer o contrário. (...) Então punha um travesseiro no meu rosto, porque só assim eu me transportaria e alcançaria o relaxamento necessário, segundo ele. (...) Mas essa invenção também não surtiu efeito, além das dificuldades para respirar em

algumas noites. Um dia, cansada de tantas inovações, comentei que existiam casais sem filhos, talvez nós fôssemos um deles. Na minha família, uma tia-avó não tivera filhos com o marido, e nem por isso foram infelizes. Eduardo ficou tão desesperado, gritou tanto, dizendo que não queria saber daquele casal de merda que não sabia trepar (grifo meu) (GARCIA-ROZA, 2006, pp. 102-103).

O que Bela chama de “inovações” são na verdade extremos atos de violência. Conforme Marilena Chauí, “a grande violência é o processo de redução de um sujeito à condição de coisa” (CHAUÍ, 1980, p. 16). E Eduardo a havia reduzido justamente a uma coisa: a uma receptora de sêmen, a um útero fertilizador. É notável a passividade de Bela e o poder coercitivo de Eduardo em todas essas “tentativas” de fazê-la engravidar, como também em seu repúdio ao comentário da esposa sobre a possibilidade de serem um casal sem filhos. E, ao final, foi sua vontade que prevaleceu, ela engravidou. A violência sexual perpetrada por Eduardo não ocorreu apenas durante a gestação da esposa. E a narradora, da mesma maneira que se submetia às extravagâncias sexuais do marido para tentar engravidar, também era completamente submissa no que concerne à vida sexual “regular” do matrimônio. Ela estava sempre acatando as vontades e os desejos de Eduardo e inerte aos seus próprios anseios.

Eduardo também isolava Bela de seus familiares. Já havia dois anos que ela não via sua família, pois ele os afastava, não escondendo seu descontentamento em relação à família da esposa e se negando, ao máximo, a ter qualquer contato com eles. Desse modo, como Bela sempre lhe obedecia, ela, conseqüentemente, se distanciou também. O afastamento de Bela quanto a seus familiares também se deve ao isolamento que os maridos agressores impõem às suas vítimas, visto que “o isolamento é uma forma de violência em que o parceiro íntimo busca enfraquecer a rede de apoio da mulher, afastando-a do convívio social, proibindo-a de relacionar-se com familiares e amigos” (NETTO *et al.*, 2017, p. 01). O objetivo primário do isolamento social é o controle absoluto da mulher, já que, ao restringir seu contato com a família e/ou amigos, ela dependerá ainda mais de seu parceiro, tornando-se submissa a ele. Logo, as mulheres em situação de violência perdem seus laços

familiares e sociais. Em muitos casos, devido ao isolamento, elas acabam ocultando dos parentes as dificuldades pelas quais estão atravessando. Bela, por exemplo, escondeu o quanto pôde seus problemas matrimoniais.

Outra violência que ele comete contra ela é desmerecer a sua inteligência. Em, aproximadamente, quinze ocasiões, durante a narrativa, Eduardo usa desse mesmo recurso, de proferir uma palavra, perguntar se Bela a conhece, sem permitir que ela lhe responda, e, logo em seguida, explicar o significado do vocábulo a fim de insinuar que ela é ignorante, como no exemplo: “- Então você acha que, de vez em quando, o sujeito tomar um uísque - que ele mesmo proporciona -, depois de uma vida solancada, é exagero? **Nunca escutou o verbo solancar, não é? Sua expressão relevou ignorância. Solancar é trabalhar arduamente, com afinco, em serviço pesado (...)**”.(GARCIA-ROZA, 2006, p. 45). Essa exibição de desconfiança, que objetiva desmerecer o intelecto da esposa, é um outro mecanismo de humilhação, o qual, segundo Adelma Pimentel, é uma forma de violência psicológica brutal, “que atinge o autoconhecimento, a autoimagem e a autoestima de alguém” (PIMENTEL, 2011, p. 24). É importante ressaltar que o propósito de todo esse abuso emocional não é simplesmente por um prazer em magoar o outro, mas, sim, pela necessidade do controle, pois, nessa condição, com a autoestima destruída, a esposa é mantida numa relação de subserviência, sentindo-se incapaz de reagir.

Todavia, Bela estava contente, desde que eles estivessem juntos. A narradora acreditava na promessa que Eduardo lhe fizera antes do casamento, “que viveriam juntos para sempre, felizes para sempre” (GARCIA-ROZA, 2006, p. 187). Esse mito do amor romântico, do “felizes para sempre”, perdura durante toda a narrativa, haja vista que ela suporta todas as intempéries da relação conflituosa, a fim de manter o matrimônio. A partir de uma perspectiva de gênero, como afirma Marcela Lagarde (1999), a manutenção desses mitos dentro da sociedade patriarcal visa reforçar e manter o papel passivo e de subordinação da mulher em relação ao homem, sacralizando o matrimônio, atribuindo-lhe um caráter eterno e indestrutível, caso as regras sejam obedecidas, reforçando, desse modo, o papel feminino

de passividade e de cuidadora, papéis esses que Bela cumpre fielmente ao longo de todo o casamento. Entretanto, este chega ao fim de maneira abrupta, pois Eduardo tem um tipo de síncope na rua e acaba falecendo.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em ambas as obras aqui analisadas, é notável que as personagens vítimas de violência doméstica, em momento algum das narrativas, cogitaram a hipótese da separação. Ao contrário, Bela, por exemplo, agiu com naturalidade e silêncio frente a todos os abusos que lhe foram cometidos por Eduardo e ficou com ele até seu fim, tratando-o com carinho e confortando-o em seus últimos momentos. Durante o casamento, com exceção dos raros episódios com sua família, em especial com seu pai, ela não resiste às agressões. Conforme Margaret McLaren, a qual analisa de que modo os estudos feministas podem fazer uso das teorias de Foucault, “mudanças nas relações de poder podem encerrar uma situação de dominação e incrementar possibilidades de liberdade” (MCLAREN, 2004, pp. 223-224), ou seja, mesmo que os estados de dominação sejam, para o filósofo francês, estáticos, ainda que sejam relações de poder ossificadas, há possibilidade de resistência. Com o falecimento de Eduardo, houve, em tese, uma mudança nessa relação de poder, quanto à Bela, já que seu opressor estava morto. Entretanto, de maneira dialética, ela não se apropria dessa liberdade, não havendo nenhuma emancipação da sua parte, pois, mesmo que ela construa uma narrativa sobre “sua história”, a qual poderia ser encarada como uma forma de resistência, o foco da história não é ela, é seu marido, como bem ilustra o título da obra. Além disso, não há na narrativa nenhum tipo de reflexão, da sua parte, sobre a violência que descreve. Logo, ela ficou livre do opressor, porém, dialeticamente, não ficou livre da opressão, ela continua silenciada. Percebe-se, portanto, a partir dos elementos que compõem os romances de Martha Batalha e Livia Garcia-Roza, que acreditar no mito de que “o amor tudo sofre, tudo crê, tudo espera, tudo suporta”, sendo, assim, capaz de vencer quaisquer dificuldades na relação e/ou mudar o comportamento agressivo do companheiro, preserva a relação abusiva, pois, além de naturalizar a violência, cria-se

uma ideia errônea de que esta e o amor são compatíveis de alguma maneira, dificultando a reação das mulheres que vivem em situação de violência doméstica.

Outra questão importante é que, nas duas obras, o silêncio das protagonistas é evidente e pode ser interpretado como uma forma de reação, mesmo que com finalidades diferentes. Eurídice Gusmão utilizava o silêncio como estratégia, a fim de atingir seus objetivos, haja vista que de nada adiantava se pronunciar, pois era invisível para todos à sua volta. Por essa razão, optou pela escrita, visto que “escrever é um pronunciamento de voz, e voz é sinônimo de poder, de libertação, pois o discurso é uma ferramenta preciosa de autoconhecimento e reinvenção do sujeito” (ALVES *et al.*, 2019, p. 56), logo, ela não permitiu que as paredes de sua casa a impossibilitassem de se expressar. Bela, por sua vez, fazia uso do silêncio para evitar discussões, o que não deixa de ser um modo de resistir (WALKER, 1979), porém, em um grau muito mais elevado, seu silêncio era disciplinado, o qual foi compelido por Eduardo, objetivando a preservação do seu controle sobre ela. Contudo, ao render-se ao mutismo e calar-se por completo, nunca reivindicando seu direito de expressão, seus pensamentos foram radicalmente dominados, podando-a da possibilidade de “pensar sua própria opressão” (BOURDIEU *apud* DUBY; PERROT, 1993, p. 66). Dessa forma, ela não logra nenhum tipo de empoderamento, ao contrário de Eurídice, ao longo da trama. Nesse contexto, seu fim, na narrativa, com a perda do marido, pode ser caracterizado como a completa abolição do seu ser, tendo em vista que perdeu a única identidade que construiu para si (e que fora construída para ela), a de esposa de Eduardo.

A construção narrativa em terceira pessoa de *A vida invisível de Eurídice Gusmão*, com um narrador onisciente, intruso, irônico e empático com a protagonista, frente às suas asversidades, nos dá mais a conhecer sobre Eurídice do que Bela, sobre si mesma, em *Meu marido*, narrando em primeira pessoa, pois esta não é uma instância narrativa confiável. Segundo Jaime Ginzburg, “a confiabilidade do narrador, nos termos tradicionais, não consiste em um valor em si mesmo. Pelo contrário, é no caráter antagônico da narração, pelo fato de haver instabilidade, vertigem, que a narração ganha interesse” (GINZBURG, 2012, p.

209), logo, o fato de Bela camuflar e esconder as violências que sofre exige do leitor esse interesse, uma maior atenção no ato de leitura, visto que a violência sofrida por ela pode ser lida nas entrelinhas, no space-off. Contudo, tais diferenças quanto às instâncias narrativas não nos impedem de compreender que, apesar de ambas as protagonistas das obras aqui analisadas permanecerem em seus respectivos casamentos abusivos, os motivos são distintos. Bela, além de crer nos mitos do amor romântico, dá indícios de que sofria de dependência afetiva/emocional, a qual é uma das causas que mantém as mulheres em casamentos abusivos. Em relação à Eurídice, esta vivia em uma época em que o divórcio era “considerado por muitos um veneno para a estabilidade social por enfraquecer a instituição família” (PINSKY, 1997, p. 636). Porém, independentemente da causa, deve-se rechaçar a premissa de que a mulher permanece com o parceiro abusivo porque quer. Segundo Coral Herrera Gómez, “en numerosas ocasiones ha surgido en el seno de los estudios de género la pregunta si se puede atribuir a las mujeres la responsabilidad de su propia agresión” (GÓMEZ, 2010, p. 222). Portanto, é extremamente relevante destacar que a culpa nunca é da vítima. A violência funciona como um mecanismo de controle social para reproduzir e manter o status quo da dominação masculina. Assim, deve-se abolir esse mito de masoquismo da mulher vítima de violência doméstica, pois, criar estereótipos sobre essas mulheres é mais uma forma sorrateira de jogar a culpa sobre a vítima e não ajuda em nada a entender e a prevenir a violência e, por conseguinte, desconstruí-la.

NOTAS

¹ Fruto de um discurso realizado em 1931 para um grupo de mulheres trabalhadoras.

² Virgínia Woolf faz referência ao poema *The Angel in the House* (1854), do poeta inglês Coventry Patmore, o qual celebrava o amor conjugal e idealizava o papel doméstico das mulheres.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES B. *et al* (2019). A busca da identidade na ficção de Livia Garcia-Roza e Tatiana Salem Levy. **Revista Humanidades e Inovações**, v.6, n.4.

BATALHA, M. (2016). **A vida invisível de Eurídice Gusmão**. São Paulo: Companhia das Letras.

BERTH, J. (2018) **O que é empoderamento?** Belo Horizonte: Letramento.

BRASIL (2006). Lei n. 11.340. **Lei Maria da Penha**. Brasília: Presidência da República.

CHAUÍ, M. (1980). A não violência do brasileiro – um mito interessantíssimo. In: **Almanaque**. São Paulo, v, 11.

D´OLIVEIRA, M. & TAVARES, C. (2011). A invisibilidade das mulheres nas relações sociais: mitificação dos gêneros. **Anais do XVI Seminário Internacional de Ensino, Pesquisa e Extensão**, Rio Grande do Sul.

DUBY & PERROT (1993). **História das mulheres no Ocidente**. Porto: Edições Afrontamento.

GARCIA-ROZA, L. (2006). **Meu marido**. Rio de Janeiro: Record.

GINZBURG, J. (2012). O narrador na literatura brasileira contemporânea. *Tintas. Quaderni di letture iberiche e iberoamericane*, n. 2, pp. 199-221.

GÓMEZ, C. (2010). **La construcción sociocultural del amor romántico**. Madrid: Editorial Fundamentos.

HOWES, P. (2013). **Relatório da Organização Mundial de Saúde (OMS) sobre violência contra a mulher**. WHO. Disponível em: http://apps.who.int/iris/bitstream/10665/85239/1/9789241564625_eng.pdf

JODELET, D. (2001). **As representações sociais**. Rio de Janeiro: EDUERJ.

MCLAREN, A. (2004). Foucault and Feminism. In : TAYLOR, Dianna; VINTGES, Karin. **Feminism and the final Foucault**. Chicago : University of Illinois Press.

NETTO, L. *et al*. (2017). "Isolamento de mulheres em situação de violência pelo parceiro íntimo: uma condição em redes sociais". In: **GF Escola Anna Nery** 21(1).

PIMENTEL, A. (2011). **Violência psicológica nas relações conjugais: pesquisa e intervenção clínica**. São Paulo: Summus Editorial.

PINSKY, C. (1997). "Mulheres dos anos dourados". In: DEL PRIORE, Mary. **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Editora Contexto.

RIDENTI, M. (1990). "As mulheres na política brasileira: os anos de chumbo". In: **Tempo social**. São Paulo, v.1, pp. 113-128.

SCHMIDT, R. (1998). "Em busca da história não contada ou: quando o objeto começa a falar". In: **Revista do Mestrado em Letras da UFSM**. Rio Grande do Sul, pp. 183-196.

WALKER, L. (1979). **The battered woman**. New York: Harper Perennial.

WOOLF, V. (2017). **Profissões para mulheres e outros artigos**. Rio de Janeiro: L&PM Pocket.

LITERATURA BRASILEIRA E ESTUDOS DE GÊNERO: POLÍTICAS OUTRAS DE LEITURA

Os estudos de gênero vêm se consolidando como um importante espaço reflexivo para se discutir, entre outros pontos, cidadania e relações de convivência em sociedade. Assim, buscamos apontar de que forma a literatura brasileira pode contribuir com os estudos de gênero e, por conseguinte, com a construção de uma sociedade mais justa e igualitária, em que a literatura também possa ser vista como um instrumento de política pública. Privilegiamos o gênero conto, de autoria de escritores e escritoras que não se destacam por temáticas ligadas a gênero, demonstrando com isso a amplitude do texto literário. O referencial teórico se ancora, primordialmente, nas reflexões engendradas pelo filósofo espanhol, Paul Preciado.

Palavras-chave: Literatura brasileira; Estudos de Gênero; Lygia Fagundes Telles

Não poderíamos iniciar um artigo que se propõe discutir estudos de gênero na escola de outra forma que não fosse pela narrativa de um episódio de escola, que nos chegou pelas palavras pungentes de um aluno de mestrado que, na ocasião de sua defesa pública, nos fez saber do drama que o acompanhou durante toda sua vida escolar: a necessidade de se manter invisível para se proteger da homofobia e crueldade de “gente que machuca os outros, de gente que não sabe amar” para lembrar os versos do poeta e músico brasileiro Renato Russo. Poderíamos aqui fazer uso de nossa aptidão para parafrasear textos orais e escritos, mas nenhuma habilidade no mundo se compara à reprodução *ipsis litteris* do que nos disse Eduardo¹, dolorosamente, naquela manhã de fim de verão no hemisfério sul. Assim, reproduzimos sua dor escrita na íntegra. Com a palavra, o Eduardo:

**ANGELA
GUIDA**

**FLÁVIO
ADRIANO
NANTES**

Universidade
Federal de
Mato Grosso do
Sul

angelaguida.ufms@
gmail.com
fa.nantes@gmail.
com

[...] fecho os olhos, inspiro e expiro, de repente os *flashes* de imagens da memória surgem para que eu lide com elas. Muitos podem pensar que o texto expresso nessa dissertação seja *mimimi*. Pelo contrário, essas imagens me fazem reviver os assédios e a violência vivida na escola. É lembrar da dor de me tornar invisível para que coisas piores não acontecessem. Como eu me tornava invisível? Simples, a partir das 5h30min, ao entrar no ônibus até o caminho da escola eu teria de ser outra pessoa, ou nem isso, um objeto, que não fala, não reclama, não respira e não tem necessidades fisiológicas. Quando voltava a ser EU? Por volta das 17h. É isso mesmo que você está pensando, eu ficava mudo por todo esse período, e com raras exceções, no máximo 5 palavras eram ditas por dia, e de fato, o banheiro da escola não é o melhor lugar para pessoas como eu. Estudei em duas escolas, a primeira teve reformas e nunca tive a curiosidade de saber como ficou o banheiro, a segunda não me lembro de ter ido algum dia. Até hoje não gosto de ir em banheiros públicos. (Silva, 2020)

Seria reconfortante se pudéssemos dizer que a narrativa deste menino invisível é um caso isolado, mas bem sabemos que não o é. A escola, lugar em que só deveria haver espaço para o cultivo da liberdade de ser e do livre pensar, lamentavelmente, também se dá como palco de discriminações de toda natureza, um espaço de educação, mas também de “educacastração”, nas palavras do ativista *queer* italiano, Mario Mieli (2002). Eduardo sentiu isso na pele em que ele habita. A heteronormatividade, na escola, ainda é indexada biologicamente, como bem argumenta Sam Bourcier. As reflexões de Bourcier incidem nos sistema educacional francês, mas acreditamos que possam, salvo alguns aspectos mais pontuais, ser pensadas em outros espaços e países, inclusive e sobretudo, no Brasil, que carrega a triste fama de ser o país que mais agride física e psicologicamente quem não se encaixa na heteronormatividade. “Como explicar que, em 2016, alguém ainda possa me dizer, no meio de uma reunião pedagógica do departamento, que aquele aluno que desperta risadas no curso quando faz um seminário é, finalmente... como se diz ‘efeminado’?” (Bourcier, 2020). A cena descrita por Bourcier aconteceu em uma universidade francesa, mas se não identificássemos o local, poderíamos dizer que havia se passado em tantos outros países, escolas, universidades...

Paul Preciado também tem discutido, com bastante veemência, a forma pouco receptiva com que a escola recebe alunos e alunas que não compõem o cenário heteronormativo desejado pela sociedade hipócrita, mas sobretudo, sociedade intrometida, que se julga no direito de invadir/cuidar das sexualidades alheias como autêntica fiscal das normas. “Embora aparentemente assexual, o colégio maximiza e fomenta o desejo heterossexual e a teatralização corporal e linguística dos códigos da heterossexualidade normativa”. (Preciado, 2020) No ensaio “Uma escola para Alan”, por exemplo, Preciado nos relata a triste realidade do menino trans de nome Alan, menino que a escola não protegeu da ira reguladora das normas e dos bons costumes, uma vez que ele foi agredido sistematicamente por mais de três anos. Talvez por isso o menino invisível, Eduardo, tenha preferido a invisibilidade por tanto tempo. Não que Alan, apesar de ter bancado sua sexualidade, não tenha também ficado na invisibilidade, invisível para a escola que não o protegeu dos ataques sofridos, garantindo sua integridade física. Alan não deu conta do abandono e se foi aos 17 anos.

No dia seguinte ao Natal, morria Alan, em Barcelona. Menino trans de dezessete anos. Havia sido um dos primeiros menores trans que tiveram o direito de mudar de nome no documento nacional de identidade no Estado espanhol. Mas o certificado não pôde contra o preconceito. A legalidade do nome não pôde contra a força dos que se negaram a usá-lo. A lei não pôde contra a norma. Os episódios constantes de perseguição e intimidação que sofria já há uns três anos nos dois centros escolares nos quais havia se matriculado fizeram com que perdesse confiança na possibilidade de viver e o conduziram ao suicídio. A morte de Alan poderia ser como um acidente dramático e excepcional. Não houve, todavia, acidente: mais da metade dos adolescentes trans e homossexuais dizem ser objeto de agressões físicas e psíquicas no colégio. Não houve exceção: as cifras mais altas de suicídio se registram entre os adolescentes trans e homossexuais.

Mas, como é possível que o colégio não foi capaz de proteger Alan da violência? Sejamos breves: o colégio é a primeira escola de violência de gênero e sexual. O colégio não só não pôde proteger Alan, senão que facilitou as condições de seu assassinato social.

O colégio é um campo de batalha ao qual as crianças são enviadas com seus corpos brandos e seu futuro em branco como único armamentos, um teatro de operações no qual se luta uma guerra entre o passado e a esperança. O colégio é uma fábrica de machinhos e de bichas, de lindas e gordas, de espertos e tarados. O colégio é a primeira frente da guerra civil: o lugar onde se aprende a dizer nós não somos como elas. O lugar onde se marca os vencedores e os vencidos com um signo que assemelha a um rosto. O colégio é um ringue onde o sangue se confunde com a tinta e onde se recompensa a quem sabe fazê-las escrever. Quê importa os idiomas que são ensinados ali, se a única língua que se fala é a violência secreta e surda da norma. Alguns como Alan, sem dúvida, os melhores, não sobrevivem. Não podem se unir a essa guerra. (Preciado, 2020)

É possível, se não acabar, pelo menos, minimizar episódios como os trazidos por Bourcier, Preciado ou a narrativa do menino invisível Eduardo? Precisamos acreditar que sim, não há outra alternativa senão crer. Crer em quê? Crer em quem? Na mesma escola que “machuca os outros” e ri dos “efeminados”, na mesma escola que silencia meninos como Eduardo, na mesma escola que tira a vida de Alan, porque é essa escola também que, por meio da literatura e das artes, pode se abrir a horizontes e políticas outras de leituras...

Na literatura brasileira, não são raros os exemplos de textos em que, direta ou tangencialmente, permitem reflexões potentes acerca dos estudos de gênero e, por conseguinte, possibilitam trabalhos de conscientização (ou seria de alfabetização?) no que diz respeito às diversidades sexuais. São potentes porque nos atravessam pelo afeto, no sentido proposto por Espinosa, que é o das afecções produzidas no corpo e que aumentam ou diminuem nossa potência de agir. Diante de um poema, ou de um conto, ou de um romance em que há alguém que sofre as consequências de não se enquadrar no modelo heteronormativo, alguém que sofre “a dor e a delícia de ser o que é” (Veloso, 2012) somos também tocados/as e feridos/as em nossa sensibilidade. Ser tocado/a em nossa sensibilidade, seguramente, é uma porta aberta a mudanças de olhares e, quiçá, a tomadas de decisões que possam escrever narrativas

outras, com menos dores e agressões, quando se trata de quem não reza na cartilha heteronormativa, porque como assinala Luiz Ruffato “[...] a literatura, como forma de expressão humana, faculta-nos, para além da fruição estética, meios para uma reflexão a respeito dos costumes, no tempo e no espaço” (2007, p. 13). E complementamos dizendo que a literatura faculta-nos com meios para uma reflexão a respeito das questões ligadas a gênero, como o próprio Ruffato demonstrou com a publicação de *Entre nós*, uma publicação, diga-se de passagem, necessária e urgente. “*Entre nós* pretende contribuir para essa discussão, oferecendo, por meio de diferentes abordagens, uma reflexão que ultrapassa as fronteiras silenciosas dos guetos, já que o preconceito, a repressão, a violência são males que nos atingem a todos” (Ruffato, 2007).

Em 2007, Luiz Ruffato, organizou a coletânea *Entre nós*, livro que reúne textos literários de escritores e escritoras de épocas e estilos diversos, bem como nos revela autores e autoras que não fizeram fama no meio literário por problematizar questões de gênero, como é o caso de Lygia Fagundes Telles, com o seu “Uma branca sombra pálida” com o qual vamos dialogar mais diretamente neste escrito. Os dezenove contos que compõem a coleção nos permitem, em diferentes graus e modos, levar para as aulas de literatura brasileira os ditos e não-ditos do gênero, uma vez que o ponto que une todos os contos é a temática da homossexualidade, dita e não-dita em cada uma das narrativas.

Antes de nos determos na leitura do conto da escritora brasileira cujo projeto estético detém-se sobre a problema da sexualidade dissidente e/ou minoritária, façamos uma digressão, necessária e urgente para pensarmos não apenas as personagens do texto literário, mas também a sociedade hodierna. Em 2016, a pastora e cantora gospel brasileira, Ana Paula Valadão, bastante conhecida entre os cristão-evangélicos, afirmou em um programa de televisão que os homens gays são os responsáveis pela propagação do vírus do hiv: “Taí a aids para mostrar que a união sexual entre os homens causa uma enfermidade que leva à morte [...]”², são as palavras de Valadão referindo-se aos homossexuais como os vetores do vírus, tal como as sociedades ao redor do mundo pensaram quando do boom da doença nos

anos 1980, discurso já refutado por estatísticas científicas, pois na atualidade o que existe em relação à contaminação são grupos que procedem práticas de risco. A pastora está sendo processada pelo MPF por proceder e incitar discurso de ódio contra os gays, conforme a lei vigente no país. Em 13 de junho de 2019, o Supremo Tribunal Federal (STF) considera crime a homofobia, assim: a discriminação por orientação sexual e identidade de gênero a partir desta data é considerada crime, conduta punida pela Lei de Racismo n. 7716/89.

Na esteira do discurso preconceituoso de Ana Paula Valadão, André Valadão, seu irmão e também pastor e cantor gospel, em 2020, num discurso pautado por preceitos e discriminações, escreveu em sua rede social, ao responder a uma pergunta, que a igreja não seria lugar para gays: “A igreja tem um princípio bíblico. E a prática homossexual é considerada pecado. Eles podem ir para um clube gay ou coisa assim. Mas, na igreja, não dá. Esta prática não condiz com a vida na igreja”³. Diante da repercussão polêmica em relação ao discurso do pastor, o post foi apagado.

Já em 2021, o pastor José Olímpio, sobre o estado grave do ator Paulo Gustavo, declaradamente gay, por contaminação do coronavírus, escreveu em sua rede social o desejo de que o humorista morresse e passasse a conviver com o demônio: “Esse é o ator Paulo Gustavo que alguns estão pedindo oração e reza. E você vai orar ou rezar? Eu oro para que o dono dele o leve para junto de si”⁴, postagem, como a anterior de André Valadão, também apagada.

O que há de comum entre os três pastores evangélicos? Por quais motivações empreendem desprezo da pessoa humana LGBT? O que há de tão terrível e ameaçador plasmados ao corpo gay que é visto como vetor de doença, não poder frequentar determinados lugares (leia-se igreja) e ter o corpo físico eliminado? Entre os três discursos existe uma base comum – compulsão heteronormativa entendida aqui como um mandamento ou dogma do próprio deus (o dos judeus e cristãos) disposto nas escrituras sagradas para o judaísmo e cristianismo, religiões patriarcais cujo poderio do homem heterossexual é imperante sobre os demais corpos. O patriarcado judaico-cristão ou patriarcado eclesiástico gera o que queremos pensar como compulsão heteronormativa. Em

outras palavras, o sujeito que subverte a linearidade religiosa de sexo-gênero-orientação deve ser refutado, invisibilizado, posto à margem, ter o corpo eliminado (condenação à morte), conforme se observa nas falas dos Valadão e de Olímpio. Essas observações acerca do judaísmo e cristianismo, religiões abraâmicas, deveriam ser tratadas com mais profundidade para pensarmos acerca da cultura ocidental que foi forjada, entre outros elementos, pelo substrato judaico-cristão. No entanto, o objetivo central deste ensaio pende a outras questões – a construção social da homofobia no conto já mencionado, de Lygia Fagundes Telles, que compõe a coletânea organizada por Ruffato, cuja temática versa sobre os corpos da comunidade LGBT e seus engendramentos.

De acordo com Guacira Louro (2018), a homofobia caracteriza-se pelo rechaço, desprezo, alijamento do sujeito homossexual; este, após a declaração deliberada ou não de sua condição, passa a ser percebido pelo outro (o homofóbico) como alguém doente cuja doença é contagiosa. Há, então, uma grande resistência em exercer a outridade em relação aos gays. E os que se aproximam deles ou têm qualquer tipo de relação, passam a ser vistos também como tal. É o *apartheid social corpóreo* criado para a manutenção de privilégios da identidade heterossexual.

Tomemos de empréstimo a proposição célebre de Simone de Beauvoir de que não se nasce gay (masculino ou feminino), torna-se gay. E como se dá esta construção? Diante de uma sociedade regida pela compulsão da heteronorma que é referendada, transmitida, repetida, pelo Estado, igreja, escola, família, entre outros organismos sociais, a homossexualidade passa, pois, a ser entendida como a “norma inadequada, anormal, suja, doentia” e que deve a qualquer custo ser combatida.

No conto “Uma branca sombra pálida”, de Lygia Fagundes Telles, a personagem narradora inicia a história no interior de um cemitério e aos poucos, entre uma série de digressões e voltas ao tempo atual, o leitor e a leitora se inteiram de Gina, sua filha, uma juvenzinha adorável de vinte anos que estava morta. Numa perspectiva da ordem do insólito, a personagem mãe, em conversa com a borboleta, nos faz saber que a filha havia se suicidado por,

segundo nossa leitura, não haver suportado o desprezo da mãe por sua conduta homofóbica ao suspeitar que a filha relacionava-se afetivamente com Oriana, uma colega de curso.

Uma borboleta com desenhos prateados nas asas veio agora rondar a jarra das rosas vermelhas, não quis os botões brancos, a safada. Quando se fartou das vermelhonas, fez um voo rasteiro até aqui, interessada no nome que mandei gravar na lousa, Gina. Deteve-se nas datas, é uma borboleta meio tonta mas curiosa. Quer dizer que ela só tinha vinte anos? perguntou excitada, batendo as asas com mais força. Só vinte anos. E era bonita? Demoro um pouco para responder. Bonita, não, mas quando falava tinha um jeito tão gracioso [...] Foi acidente? Não, minha bela, repondo e sopro devagar a fumaça do cigarro na sua direção, foi suicídio (Telles, 2007, p. 114-115).

O suicídio da jovem Gina, segundo a leitura que propomos para este ensaio, foi uma resposta à hostilidade, à crueldade, à agressividade, pelas quais a mãe lida com a suposta homossexualidade da filha. Usamos aqui a nomenclatura suposição, como chave interpretativa, pelo fato de a personagem nunca declarar a ninguém sobre um relacionamento com a colega Oriana. Esta, por outro lado, mantinha a sexualidade “aberta”, i.e., não tinha problemas consigo mesma em se colocar na contramão da norma sexual dita “normal e adequada”: “A Oriana dos dedinhos curtos [...] abria o jogo, não blefava [...]” (Telles, 2007, p. 123). O gesto da personagem mãe endossa o que Louro afirma em relação à homofobia: o sujeito gay, leia-se LGBT, está para a exclusão, a invisibilização, e o que dele se aproxima é conferida também a mesma identidade.

A narradora, por intermédio da borboleta, dá o tom sobre a morte de Gina, uma morte prematura, estúpida, sem razão de ser, pois o único “problema” da personagem filha era sua identidade sexual. Na realidade, o problema era menos de Gina do que da mãe; esta, num claro impulso homofóbico, pautado pelo conservadorismo social que acredita ser a heterossexualidade a normalidade entre homens e mulheres e para além disto tudo é perversão, inquire a filha que, num último recurso, escolhe a morte como saída.

O reconhecimento do “outro”, daquele ou daquela que não partilha dos atributos que possuímos, é feito a partir do lugar social que ocupamos. De modo mais amplo, as sociedades realizam esses processos e, então, constroem os contornos demarcadores das fronteiras entre aqueles que representam a norma (que estão em consonância com os padrões culturais) e aqueles que ficam fora dela, às suas margens. Em nossa sociedade, a norma que se estabelece, historicamente, remete ao homem branco, heterossexual, de classe média urbana e cristão, e essa passa a ser a referência que não precisa mais ser nomeada. Serão os “outros” sujeitos sociais que se tornarão “marcados” [...] (Louro, 2018, p. 17-18).

À exceção da homossexualidade atribuída pela mãe, Gina era uma jovem-garota “normal” para os moldes sociais conservadores em que a mãe estava submetida, assim, apresentar-se como ser-lésbica diante da sociedade e da família, respectivamente no âmbito público e privado, é algo da ordem do intolerável, do inadmissível, portanto, deve ser “corrigido, consertado”, ocultado. A narradora, então, é o sujeito do reconhecimento cujo lugar de pertença é a norma que sequer precisa de nomeação, é “a correta e adequada”; já Gina é reconhecida pelo outro (mãe) como aquela que se desvia da norma “padrão”, logo, tem o corpo e as vivências marcados pelos traços distintivos da “anormalidade”.

Então pergunto agora, era isso que você queria? Era isso? Você parecia tão feliz lá no seu quarto todo branco, se fechava com Oriana e falavam e ouviam música e riam, como vocês riam. Quando abriam a porta, estavam coradas, os olhos úmidos [...] Nessa altura as duas já andavam desconfiadas que eu suspeitava da espécie desses altos estudos [...] A porta trancada e o toca-discos no auge, parece que a coisa só engrenava com fundo musical. [...] A cama intacta, a cobertura lisa. Os altos estudos eram feitos ali no chão em meio de almofadas com pilhas de cadernos, livros. Os cinzeiros atochados, latinhas de refrigerantes, cerveja (Telles, 2007, p. 115-117).

Nota-se no excerto que a atenção da mãe é toda voltada para a suposta homossexualidade da filha. Na perspectiva da narradora, nada há de mais importante que cumprir à risca o modelo

social vigente: a sexualidade hétero. Ela está tão imbuída no cumprimento de fazer valer a regra que passa a vigiar cada movimento da filha e a desconfiar que ela de fato se relaciona com Oriana. Para Eve Sedgwick (2007), as finas antenas sociais estão sempre atentas para perscrutar cada movimento do sujeito em relação à sexualidade, i.e., se cada um cumpre ou não com o modelo vigente das regras sociais da linearidade sexo-gênero-orientação. Oriana e Gina, então, subvertem o desejo esperado pela mãe-sociedade; para esta “A desordeira é Oriana” (Telles, 2007, p. 112), e, por conseguinte, Gina também o é. Ambas, portanto, são desordeiras, i.e, inconvenientes, i.e, homossexuais, i.e, lésbicas.

Assim que me viu, esboçou um sorriso e continuou cortando com a tesourinha de unhas os caules que em seguida mergulhava no copo d’água. Reparei que o corte era oblíquo e exato, tique, tique... Comecei falando em trivialidades [...] Confesso que não sei, até hoje não sei porque de repente, sem alterar a voz, comecei a falar com tamanha fúria que não consegui segurar as palavras que vieram com a força de um vômito, Gina querida, como é que você tem coragem? De continuar negando o que todo mundo já sabe, quando vai parar com isso? Ela levantou a cabeça e ficou me olhando, Mas o que todo mundo já sabe, mamãe? Do que você está falando? Cheguei perto dela, acho que me apoiei na mesa para não cair. Mas ainda me pergunta?! Falo dessa relação nojenta de vocês duas e que não é novidade para mais ninguém, por que está se fazendo de tonta? Não vão mesmo parar com essa farsa? Seria mais honesto abrir logo esse jogo, vai Gina, me responde agora, não seria mais honesto? Mais limpo? [...] Levantei a voz mas falei devagar. A escolha é sua, Gina. Ou ela ou eu, você vai saber escolher, não vai? Ou fica com ela ou fica comigo, repeti e fui saindo sem pressa (Telles, 2007, p. 119).

A mãe, apenas com os indícios da suposta homossexualidade da filha, inquiri Gina, solicita uma resposta que na realidade já tem e, como *verdictum*, a filha deverá escolher entre vivenciar a relação homossexual com Oriana ou se alijar dos laços familiares. A narradora, ao inquirir a personagem, empreende o discurso da homofobia carregado de assédios, injúrias, violência. Para a mãe, a homossexualidade é uma identidade – por ser a “outra”, a contrária da heterossexual – nojenta. Ademais, exige que a filha

saia do armário, “assuma” a relação que mantém com Oriana. A não declaração torna Gina uma “infratora”, *i.e.*, comete uma infração contra a sexualidade “adequada”; uma “corrupta”, pois está enganando a todos, mentindo, sendo desonesta.

A carga de discursos depreciativos que recai sobre o sujeito homossexual é alta; ele é tomado de assalto, não pode empreender contra-argumento ou se defender; deve apenas “confessar o crime”. Os LGBTs são esvaziados de sentidos outros – os de cidadão – e a seus corpos são plasmados uma carga de moral duvidosa, um estigma, uma conduta inadequada. Neste sentido, tais corpos devem estar em constante vigilância, pois de acordo com o pensamento conservador que os nega, a qualquer momento cometerão outro crime para além do crime de subversão à norma hétero.

[...] em nenhum momento me ocorreu que além das duas saídas que lhe ofereci, havia uma terceira. Que foi a que ela escolheu, cortar com aquela tesourinha, tique! o fio da vida no mesmo estilo oblíquo com que cortara os caules. [...] O cenário já estava armado quando ela chegou lívida com suas braçadas de rosas vermelhas, iguais às que Gina podara na véspera. Foi varando o pequeno círculo dos cerimoniais e se aproximou do caixão até ficar na minha frente. Estava mais descabelada que de costume, o olho estalado, sem lágrimas, mas senti que lá por dentro estava aos gritos, que eu negasse tudo, Diga que não é verdade, que não aconteceu! [...] Oriana chorava silenciosamente a uma certa distância, a cara escondida no seu ramo de rosas. Quando não se aguentou mais, saiu resfolegante feito um cavalo e foi ao banheiro para vomitar. Ou para abafar os guinchos na toalha ou queimar seu fumo ou tomar alguma pílula, é uma viciada [...] (Telles, 2007, p.120-122).

Gina, num último recurso de jovem tímida, sem poder com a ajuda de quase ninguém, sem a presença do pai que havia morrido e com quem mantinha laços profundos, dá cabo à vida por não suportar o assédio, a violência, perpetrados contra seu corpo, sua identidade sexual – amar, inclinar o desejo para o corpo-igual. E a mãe não ignorava a existência de sentimento entre as duas, mas não o aceitava, o desprezava. “Eu sei também como elas se amam, andei lendo sobre esse tipo de amor” (Telles, 2007, p. 122).

Um dado que merece atenção, ainda sobre o suicídio de Gina, tem a ver com a dessemantização do verbo *suicidar* que gramaticalmente é entendido como reflexivo cuja ação empreendida pelo sujeito ocorre no próprio sujeito. Neste sentido, queremos inferir que Gina não se suicidou, mas foi suicidada, i.e., assassinada pelo sexismo, pela homofobia, pela compulsão heteronormativa, armas letais apontadas para seu corpo e operacionalizadas pela mãe-sociedade.

Talvez a saída pela morte seja o último recurso da personagem para se livrar do tormento causado pela homofobia, violência, injúria. Parece-nos que a comunidade LGBT sofre os primeiros assédios desde a infância e a perseguem vida adentro. O desprezo insuportável, a falta de apoio e de reconhecimento enquanto sujeito, a solidão extrema, o *continuum* da violência, a dor e a angústia de se sentir um “estranho” em meio aos considerados “normais”, podem gerar doenças psíquicas que culminam no suicídio. Pensar nestas questões e partindo da narrativa de Lygia Fagundes Telles, devemos nos perguntar: Será que Gina teria se suicidado se a mãe, num gesto de outridade, tivesse acolhido a filha e, mesmo sem entender o amor entre pessoas do mesmo sexo, não a desprezasse ou a violentasse? A vida de Gina seria poupada? A personagem teria outro destino? Quantas vidas LGBTs das sociedades ao redor do mundo factual seriam poupadas se não passassem por todas as intempéries causadas pelo lesbo-gay-bi-transfobia? Não temos como saber, mas nós, enquanto sociedade, não deveríamos abrir mão dessas vidas porque esses sujeitos, como qualquer outro, têm direito à vida e uma vida plena, i.e., sem assédio por ser quem se é. Que tenhamos discernimento humanitário para entender que o mundo é plural, logo, os sujeitos e suas identidades também.

NOTAS

¹ Eduardo não é um nome fictício. O autor nos autorizou reproduzir sua narrativa como um ato de resistência, como um ato político, na tentativa de fazer com que menos crianças se tornem invisíveis nas escolas do mundo todo em virtude de sua orientação sexual. Assim, dedicamos este artigo a Eduardo Mariano da Silva, doutorando em Educação Matemática na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul-Brasil e docente em uma escola no estado de Mato Grosso do Sul, centro-oeste do Brasil, onde tenta, não com pouca resistência, tornar visíveis alunos e alunas que, como ele, um dia foram silenciados pelo sistema heteronormativo escolar

² Texto compilado da Revista Carta Capital: <https://www.cartacapital.com.br/diversidade/mpf-processa-pastora-ana-paula-valadao-por-discurso-de-odio-contra-gays/>. Acesso em 17/05/2021.

³ Texto extraído do G1 de Minas Gerais: <https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2020/09/10/pastor-e-cantor-gospel-andre-valadao-diz-que-igreja-nao-e-para-homossexuais-podem-ir-para-um-clube-gay-mas-igreja-nao-da.ghtml> Acesso em 17/05/2021.

⁴ Reportagem extraída do site do Mídia Ninja: <https://catracalivre.com.br/entretenimento/homofobia-pastor-que-desejou-a-morte-de-paulo-gustavo-sera-processado/>. Acesso em: 19/05/2021.

⁵ *A lavoura sagrada de Raduan Nassar* (2018), tese de doutorado, de Flávio Adriano Nantes, disponível no repositório de teses da UNESP, trata desta questão, sobretudo no âmbito cultural e literário: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/152985/nantes_fa_dr_sjrp.pdf?sequence=3&isAllowed=y.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bourcier, S. (2020) *Homo Inc. orporated: o triângulo e o unicórnio que peida*. Trad. Márcia Bechara. São Paulo: n-1 edições.
- Louro, G. (2018) *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Mieli, M. (2002) *Elementi di critica omosessuale*. Roma: Campi del sapere.
- Preciado, P. (2020) *Uma escola para Alan*. In. *Um apartamento em Urano: crônicas da travessia*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Ruffato, L. (2007) *Entre nós*. Rio de Janeiro: Língua Geral.
- Sedgwick, E. (2007) *A epistemologia do armário*. *Cadernos Pagu*, Campinas (SP), n. 28, p. 19- 54. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/cpa/n28/03.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2021.
- Silva, E. M. (2020) *Para uma epistemologia outra na educação matemática: entre sussurros e navalhas na carne, a porta do armário se abriu...* Dissertação de mestrado, PPGedumat, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.
- Telles, L. "Uma pálida sombra branca". In: Ruffato, L. (2007) *Entre nós*. Rio de Janeiro: Língua Geral.
- Veloso, C. (2012) *Dom de iludir*. Cd

IMPRESSIONISMO LITERÁRIO: ESTRATÉGIA DE MILITÂNCIA EM LIMA BARRETO

Afonso Henriques de Lima Barreto(1881-1922) teve a sua obra reconhecida especialmente por questões de crítica social, escolhidas pelos leitores como pontos fortes de sua produção. No entanto, essa leitura exclusivista obscurece aspectos relevantes tais como a frequente abordagem das tensões da subjetividade; a exposição aos leitores dos bastidores de criação e, sobretudo, as diferentes estratégias estéticas escolhidas. Este trabalho objetiva mostrar o impressionismo literário, recurso muito presente nas obras do escritor carioca que, nelas, cria uma espécie de drama com imagens, reveladoras das tensões e dilemas das subjetividades silenciadas e invisíveis. Torna-se o impressionismo literário uma estratégia de militância.

Palavras-chave: Lima Barreto; Impressionismo Literário; Militância.

1.INTRODUÇÃO

O escritor Lima Barreto traz para a literatura brasileira das primeiras décadas do século XX os personagens de baixa extração social, mas não para mostrá-los apenas como parte de um projeto de denúncia da desigualdade marcante no país. O escritor está interessado, e atento, “aos musgos dos mofos da alma”, como também afirmara Flaubert (1993) sobre a elaboração de seus personagens. Os textos de Lima Barreto realizam um movimento sofisticado: aprofundam o desenvolvimento do personagem no tempo, substituindo a ação pela análise psicológica. Com isso, permitem o olhar crítico sobre impasses, dilemas e fracassos de figuras que, para a sociedade, não têm voz. Assim, conferem densidade psicológica a personagens comumente invisíveis. A estratégia utilizada: o impressionismo literário.

**CARMEM
LÚCIA
NEGREIROS DE
FIGUEIREDO**
Universidade
do Estado do
Rio de Janeiro

carmemlucianegreiros@gmail.com

Há uma variada e intrincada série de tendências interpretativas do impressionismo como recurso literário. Sandanello (2017) procurou mapear as linhas de leitura mais relevantes, classificando-as entre os que negam sua existência; os que o limitam à mera transposição do impressionismo pictórico; e os defensores da perspectiva narrativa, isto é, a ênfase na experiência com a focalização e, sobretudo, com a rasura dos limites da narrativa para expressão das nuances, contornos e tensões das subjetividades. Esta última linha de abordagem interessa-nos para a leitura crítica das obras de Lima Barreto por um motivo simples: a exploração da crise do sujeito e a fabulação do autor, aliadas à distensão dos limites entre os gêneros, marcam seus romances e contos. O escritor carioca ficcionaliza os processos de subjetivação. Portanto, questionar os limites do indivíduo e estender as fronteiras entre os gêneros literários para expor os conflitos da subjetividade representam uma forte característica de sua produção, que se coaduna com a tendência do impressionismo literário marcada pela experimentação na narrativa. Por meio dos dramas de seus personagens e/ou projetando-se como personagem, o escritor realiza reflexões profundas em seus romances sobre a multiplicidade dos estados do indivíduo, seus desejos, escolhas, estilos e caminhos, como quem experimenta respostas à questão nietzschiana: “como alguém se torna o que é” (NIETZSCHE, 1995, p. 48).

O colapso tanto dos modelos clássicos de visão quanto do sujeito estável e soberano é perceptível na riqueza da experiência urbana. Nas décadas finais do século XIX e no início do século XX, as mudanças tecnológicas e econômicas atingiram profundamente a estrutura da experiência subjetiva, alterando suas bases fisiológicas e psicológicas com estímulos sensoriais frequentes e intensos, no caótico, fragmentado e, aos poucos, desfamiliarizado espaço da cidade. O cenário desse processo, no Brasil, é o Rio de Janeiro, que protagonizou os efeitos dessas mudanças na intensificação da vida sensorial, na vivência de novas experiências no corpo e na percepção do ser humano. Mesmo na periferia da produção industrial capitalista, observa-se a formação de uma sensibilidade estética que alia técnicas, fascínio e tensão da vida urbana aos sonhos, sobressaltos e devaneios dos sujeitos.

Observador, sempre em deslocamento, do espaço urbano e suas tensões, atento à intensificação desmedida da vida sensorial e seus efeitos sobre os indivíduos, além de leitor crítico das obras de Friedrich Nietzsche, o escritor Lima Barreto apropria-se de muitas estratégias estéticas para dialogar com a problemática riqueza da experiência urbana e pensar a questão: pode a linguagem literária expressar tamanha tensão e dinamismo? E se o impressionismo literário é a técnica significativa para a representação dos impasses da consciência e dos atos de percepção, apresentando processos simultaneamente espaciais e temporais, não é surpresa observarmos esse recurso em seus textos.

2. O ROMANCE DE ESTREIA: TENSÃO DA FORMA, CRISE DO SUJEITO

O questionamento acerca da subjetividade e da consciência marca o romance de estreia de Lima Barreto, *Recordações do escrivão Isaías Caminha* (1907, 1909, 1917). Concentra-se no drama íntimo da consciência do protagonista, com o ponto de vista em primeira pessoa. Ainda que fartamente entremeado de narrações dos acontecimentos culturais e políticos que rodeiam Isaías, é a representação da consciência do personagem, na sua vida interior, diante do confronto consigo mesmo e com a sociedade, o ponto forte dessas *Recordações*. O movimento da consciência recebe certa ordenação do narrar, mesclado a associações imaginativas no espaço entre as reminiscências e o tempo presente da narrativa.

Do capítulo VII, quando se inicia a trajetória de Isaías na imprensa, até o capítulo XIV, o último do romance, as mesmas reflexões e o estado psíquico do protagonista — quando jovem e quando memorialista — permanecem, com um misto de angústia, impotência, desolação e, acima de tudo, solidão, mesmo depois de bem empregado como redator de importante jornal. No último capítulo, há sinais claros de ascensão social do protagonista: “Dois meses antes era simples contínuo, limpava mesas, ia a recados de todos; agora, poderosas autoridades queriam as minhas relações e a minha boa vontade” (BARRETO, 1990, p. 135). No entanto, há também indícios de transformação interior: a capacidade de reagir com violência às ofensas e humilhações.

As oscilações da subjetividade e as turbulências da forma do romance (prefácio com tempos e vozes diversos que se projetam na narrativa, entre outros aspectos) coadunam-se. O mundo de Isaías Caminha (a imprensa, a cidade, os intelectuais e as ações de poder) já não é somente um dado objetivo, mas está contaminado de suas impressões e angústias. Por sua vez, o mundo exterior também deixa marcas indeléveis no personagem. Todo o relato é feito a partir da consciência do protagonista, com menor valorização da cronologia e dos acontecimentos externos. A extensa passagem a seguir pode dar uma amostra significativa desse processo na obra e, sobretudo, das estratégias do impressionismo literário que acentuam a diluição dos contornos entre sujeito e objeto (a paisagem, a cidade, entre outros elementos).

O espetáculo chocou-me. Repentinamente senti-me outro. Os meus sentidos aguçaram-me; a minha inteligência, entorpecida durante a viagem, despertou com força, alegre e cantante... Eu via nitidamente as cousas e elas penetraram em mim até ao âmago. Convergi todo o meu aparelho de exame para o espetáculo que me surpreendia. Estive por instantes espasmodicamente arrebatado, para um outro mundo, adivinhado além das cousas sensíveis e materiais. Voluptuosamente, cerrei os olhos; depois, aos poucos, descerrei as pálpebras para olhar embaixo o mar espelhento e misterioso. A barca vogava, as águas negras abriam — fingindo resistência, calculando a recusa. O casario defronte — o da orla da praia, envolvido já nas brumas da noite, e o do alto, queimando-se na púrpura do poente — surgia revoltado aos meus olhos, bizarramente disposto sem uma ordem geometricamente definida, mas guardando com as montanhas que espreitavam a cidade, com as inflexões caprichosas das colinas e o meandro dos vales, um acordo oculto, um sentimento lógico. Evolava-se do ambiente um perfume, uma poesia, alguma coisa de unificador, a abraçar o mar, as casas, montanhas e o céu; pareciam erguidos por um só pensamento, afastados e aproximados por uma inteligência coordenadora que calculasse a divisão dos planos, abrisse vales, recortasse curvas, a fim de agitar viva e harmoniosamente aquele amontoado de cousas diferentes... O aconchego, a tepidez da hora, a solenidade do lugar, o crenulado das montanhas engastadas no céu côncavo, deram-me

impressões várias, fantásticas, discordantes, fugidias (...). Havia um brando ar de sonho, e eu fiquei todo penetrado dele. (...). Agora a barca movia-se ao longo de uma comprida ilha pejada de edifícios. Mais perto, mais longe, pequenas lanchas corriam, erguendo para a pureza do céu irreverentes penachos de fumo; na linha do horizonte, havia uma terra baixa, ao fundo, onde, dolentemente agitado pela viração, um esguio coqueiro, firme e orgulhoso, crescia solitário; grandes cascos escuros de saveiros e galeras ruminavam placidamente; e botes velozes, cruzando as respectivas derrotas, brincavam sobre as ondas como crianças travessas (BARRETO, 1990, p. 27).

Num primeiro momento, observa-se a atmosfera que envolve a orla da praia, o casario e as montanhas, anulando a perspectiva tradicional da divisão de espaços, o que produz “um acordo oculto” entre natureza e subjetividade. Tudo se interliga por “um perfume”, “uma poesia” e as várias sensações táteis (aconchego, tepidez), visuais (o “crenulado das montanhas”) e certa vagueza na atmosfera de “brando ar de sonho”.

Existe o risco de, numa leitura apressada, associar essas imagens à mera transposição do pictorialismo dinâmico ao texto literário, com as imagens em movimento de saveiros, ondas e botes que “brincavam sobre as ondas como as crianças travessas”. Porém, não se trata da apresentação gratuita de impressões fugazes, “discordantes, fugidias”, como também não é o caso de o escritor somente transpor para a linguagem literária os efeitos alcançados na pintura ou no desenho.

No romance, as percepções variadas e dinâmicas ou a apresentação da paisagem sob vários efeitos atmosféricos são impressões sensoriais da consciência que projetam o lirismo na narrativa a ponto de esvaziar o princípio épico, pela presença marcante da reflexão. Barcas, montanhas, mar, casario, coqueiro representam o ritmo acelerado dos estímulos sensoriais que agridem a consciência do narrador-personagem. “Há uma dramática e terrivelmente importante mudança ontológica do verbo ‘ser’ para ‘parecer’, ‘aparece’ ou ‘era como se’” (STOWELL apud STORSKOG, 2018, p. 107)¹.

Estratégia que afeta o leitor, colocando-o no mesmo foco limitado do protagonista. Vem ao primeiro plano o tempo e o espaço psicológicos em detrimento da objetividade descritiva por meio da narração indireta, não confiável, limitada, que oferece ao leitor a dimensão sensorial da experiência. Pontos de vista cambiantes e incertos, tanto quanto a subjetividade flutuante, que demonstram a restrição do conhecimento de narrador e leitor, junto à flexibilização das marcas rígidas da narrativa.

3. O CONTO E “OS MOFOS DA ALMA”

O impressionismo literário é estratégia também utilizada no conto pouco conhecido *O filho da Gabriela*². O título já traz uma curiosidade. Quem é Gabriela? Qual a importância do seu filho para a trama? A princípio, o conto parece focar na relação entre a patroa, Laura, e a criada, Gabriela, “mãe solteira”³, mas a narrativa divide a atenção com seu filho. O que parece ser um desvio de finalidade representa um sofisticado aprofundamento da trama. Lima Barreto está interessado em problematizar outras questões. Se a mãe — e criada — sobreviveu com muita dificuldade no embate duro e diário contra o patriarcado e seu perfil escravocrata, travestido de benevolência e representado nas relações de trabalho no interior das casas, como reagem seus herdeiros diretos, aqueles que por um fator de exceção podem transitar entre dois mundos, por meio da educação ou da “adoção”? O que acontece a eles quando alcançam a conscientização da opressão?

O “filho da Gabriela” torna-se afilhado da patroa e o Conselheiro, o patrão, decide seu novo nome. O menino passa a se chamar Horácio, como se não tivesse nunca tido um nome por meio do qual a mãe se dirigia a ele. Pouco tempo depois, a mãe do “taciturno, reservado e tímido” Horácio falece, e ele entra completamente na família do Conselheiro Calaça. Mas isso não lhe retira e a taciturnidade; ao contrário, “fechava-se em si mesmo e nunca mais teve crises de alegria (BARRETO, 1956a, p. 213).

Horácio cresce entre as reprimendas severas do padrinho, “duro”, “desdenhoso”, “severo em demasia com o pequeno de quem não gostava” e a madrinha. Depois da morte da mãe,

“não encontrara naquele mundo tão diferente, pessoa a quem se pudesse abandonar completamente, embora pela madrinha continuasse a manter uma respeitosa e distante amizade, raramente aproximada por uma carícia, por um afago” (BARRETO, 1956a, p. 213). Para o menino, em quem “a imaginação palpitava”, o mundo parecia “uma coisa dura”, cheia de “arestas cortantes e um domingo ou outro, só ou com um amigo, vagava pelas praias, pelos bondes ou pelos jardins”.

É numa festa de São João que Horácio sente o aprofundamento de sua dor e nós, leitores, podemos acompanhar a maior densidade psicológica do personagem enquanto é preparado um desfecho que se mostra diverso, “insinuando uma espécie de ‘antidesfecho’ pela continuidade da situação imaginária e suspensão de um final demarcado” (PASSOS, 2018, p. 43).

Assim, na festa, Horácio se mantém “solitário, fugido como se sentia ser no ruído da vida”, no barulho dos folguedos, no dançar sôfrego e contínuo, nas danças alegres, nas tradicionais simpatias para prever o futuro, típicas das festas juninas. Toda a agonia de seus sentimentos é apresentada em contrapontos de luz e escuridão.

Do seu canto escuro, via tudo mergulhado numa vaga semiluz. No céu negro, a luz pálida das estrelas; na cidade defrente, o revérbero da iluminação; luz, na fogueira votiva, nos balões ao alto, nos foguetes que espoucavam, nos fogaréus das proximidades e das distâncias — luzes contínuas, instantâneas, pálidas, fortes; e todas no conjunto pareciam representar um esforço enorme para espancar as trevas daquela noite de mistérios.

No seio daquela bruma iluminada, as formas das árvores boiavam como espectros; o murmúrio do mar tinha alguma coisa de penalizado diante do esforço dos homens e dos astros para clarear as trevas. Havia naquele instante, em todas as almas, um louco desejo de decifrar o mistério que nos cerca; e as fantasias trabalhavam para idear meios que nos fizessem comunicar com o ignorado, com o invisível. Pelos cantos sombrios da chácara pessoas deslizavam. Iam ao poço ver a sombra — sinal de que viveriam o ano; iam disputar galhos de arruda ao diabo; pelas janelas, deixavam copos com ovos partidos para que o sereno, no

dia seguinte, trouxesse as mensagens do Futuro.

(...)

Dolorosos foram os dias que se seguiram. O espírito sacolejou-lhe o corpo violentamente. Com afinco estudava, lia os compêndios; mas não compreendia, nada retinha. (...). Não encontrava solução, saída; a desordem das ideias e a incoerência das sensações não lhe podiam dar uma e cavavam-lhe a saúde. Tornou-se mais flébil, fatigava-se facilmente. Amanhecia cansado de dormir e dormia cansado de estar em vigília. Vivia irritado, raivoso, não sabia contra quem” (BARRETO, 1956a, p. 218-219).

“De seu canto escuro” ou de um ângulo oblíquo de visão, acompanhamos o uso da luz como elemento estilístico, sugerindo o traço psicológico que envolve protagonista e cena. “A luz é a alma das pinturas impressionistas, e a alma da literatura impressionista. É um elemento de estilo” (KRONEGGER, 1973, p. 42)⁴. Há um interessante contraste entre a atmosfera de festa (“luz na fogueira”, “foguetes que espoucavam”, “luzes contínuas, instantâneas, pálidas, fortes”) e as trevas do “céu negro” junto à “vaga semiluz” que pontuam as emoções do protagonista. Tudo envolvido numa “atmosfera de “mistério”, “sombra”, “presságio” como a representar os questionamentos existenciais do personagem que envolvem sua identidade e lugar social. Para tornar visível essa não resposta, ou indefinição, reflexos de luz criam a impressão de distância sob o efeito de decomposição da luz, em meio à bruma e da “luz pálida das estrelas” num “esforço dos homens e dos astros para clarear as trevas” (BARRETO, 1956a, p. 219). Muito difícil iluminar as trevas, tanto quanto é difícil, e doloroso, para o protagonista encontrar respostas às suas questões.

Aos poucos, percebe a irrealidade de muitas proposições nos discursos e ações do mundo que, ambigualmente, é seu por direito, mas também não o é. Assim, o antidesfecho do conto de Lima Barreto permite pensar as questões existenciais e sociais inerentes ao sistema econômico-psicológico (FANON, 2008) que, desde a escravidão, perpassam a relação entre patrões/patroas e criados/as na cultura brasileira. A proximidade violenta,

a distância que permite a definição de lugares de poder, a casa que teme a ameaça da rua, o afeto dividido, a benevolência que significa controle, opressão e domínio. Nessa linha tênue e poderosa, ambígua, ter voz ou dizer não pressupõe um alto custo, pois o patriarcado branco que se considera benfeitor exige sempre a gratidão reconhecida e subserviente.

Acentua-se a crise psicológica de Horácio, “o filho da Gabriela”, que é tomado por irritação, tristeza, raiva e tudo o mais, simultaneamente, ao reagir a um pedido do padrinho:

— Horácio, você passe na casa do Guedes e traga-me a roupa que mandei consertar.

— Mande outra pessoa buscar.

— O quê?

— Não trago.

— Ingrato! Era de esperar...

E o menino ficou admirado diante de si mesmo, daquela saída de sua habitual timidez (BARRETO, 1956a, p. 219).

Pelo “atrevimento”, Horácio recebeu acolhimento na sensibilidade da madrinha, que “viu-lhe o sofrimento de viver à parte, a transplantação violenta, a falta de simpatia, o princípio de ruptura que existia em sua alma, e que o fazia passar aos extremos das sensações e dos atos” (BARRETO, 1956a, p. 219). Apesar do apoio recebido, Horácio foi tomado por “um estranho sentimento de repulsa, de nojo por si mesmo” e caiu em enorme prostração. De cama, tinha delírios febris, com frases desconexas. “Homens negros...fogueiras...Um se estorce...Chi! Que coisa!...O meu pedaço dança...” (BARRETO, 1956a, p. 220). Um médico é chamado e dá o diagnóstico: “Não se assuste, minha senhora. É delírio febril, simplesmente. Dê-lhe o purgante, depois as cápsulas que, em breve, estará bom” (BARRETO, 1956a, p. 220).

O conto termina assim, abruptamente, sem uma resolução apaziguada. O final “põe em primeiro plano os problemas da expectativa e nos defronta com a presença de quem espera o relato” (PIGLIA, 2004, p. 100). Por isso, afeta o leitor, perplexo, que se defronta com as várias possibilidades de sentidos, todas sugeridas pelo contraponto luz/escuridão, estratégia

impressionista para conferir ao personagem, de baixa extração social, complexidade psicológica e traço trágico. A forma que Lima Barreto encontra para conferir-lhe grandeza e densidade.

4. CLARA DOS ANJOS: A INDELÉVEL MANCHA DE CARVÃO

A muito conhecida personagem Clara dos Anjos, do romance homônimo, é desenhada por um narrador onisciente que, além de julgar fortemente as atitudes da protagonista, procura explicar as causas de sua extrema passividade e ações ingênuas. A culpa é da educação que recebeu, distante de leituras e sem perspectiva crítica acerca de sua condição social. O romance é muito rico, com várias tramas em paralelo, e foi bastante trabalhado por Lima Barreto em inúmeras versões, tendo sido postumamente publicado (inacabado) em folhetins na revista *Sousa Cruz*, Rio de Janeiro, entre 1923 e 1924. Nele, há belíssimas imagens dos subúrbios cariocas e, sobretudo, da forma de sobrevivência de pessoas pobres que ganham a vida como lavadeiras, costureiras, prostitutas, balconistas, condutores de trem, carteiros etc.

De um lado, temos o personagem Marramaques que sai do interior para a capital em busca de seus sonhos que despertam depois de encontrar um volume de *Primaveras*, de Casimiro de Abreu, esquecido por um viajante. O livro “caíra-lhe na alma” “como uma revelação de novas terras e novos céus”, e Marramaque resolve agir, isto é, instruir-se, educar-se, a fim de “fazer verso também”. Para isso, precisa “sair dali, ir para a Corte” (BARRETO, 1956b, p. 64). Porém, o desejo e os sonhos “vagos e amontoados” não são garantia de êxito numa sociedade rigidamente hierárquica e excludente. Nesse contexto, vitoriosos são exceções que não frequentam as páginas dos romances de Lima Barreto.

Por outro lado, percebemos o tom incisivo de crítica do narrador à educação de Clara dos Anjos (feita de “mimos” e “vigilância”), trazendo a visão de Lima Barreto sobre a precária formação da jovem, toda voltada para o casamento como única opção de realização pessoal e êxito social. Casamento e carreira são vistos como atividades incompatíveis. Além disso, à mulher pobre, negra ou “mulata”⁵, as portas para as oportunidades de

desenvolver algum talento estariam antecipadamente fechadas. Muitos de seus contos e romances aprofundam essa questão.

Criada numa ambiência cujos traços gerais incentivavam a fantasia, a música dolente com versos repetitivos, todo um universo de exacerbações dos sentidos com “sons mágicos” de violões, o caráter de Clara vai sendo moldado pela idealização mesclada a sonhos vagos de amor. A realidade gradativamente passa a ser um pálido reflexo da imaginação cujo conteúdo lhe interessa mais do que o mundo ao seu redor. Tudo plantado no terreno da limitação intelectual, do distanciamento da experiência crítica. No entanto, a jovem de “débil inteligência” e com “falta de experiência”, segundo o narrador, passa por relevante processo de autoconhecimento e de reconhecimento profundo das tensões de raça, classe e gênero. Processo este que será antecipado por meio da imagem “mancha de carvão”, muitas vezes utilizada ao longo do romance e com diferentes possibilidades de sentido.

Aos poucos, como se fosse uma câmera, o foco do narrador vai se afunilando. Primeiro, vemos à janela a clássica moça namoradeira e, depois, gradativamente, imbricam-se o espaço exterior (o céu, as estrelas, as árvores, o luar, a escuridão da noite) e o “pensamento errante” (e angustiado) da personagem.

Clara dos Anjos, meio debruçada na janela do seu quarto, olhava as árvores imotas, mergulhadas na sombra da noite, e contemplava o céu profundamente estrelado. Esperava.

(...). Clara contemplava o céu negro, picado de estrelas que palpitavam. A treva não era total, por causa da poeira luminosa que peneirava das alturas. Ela, daquela janela, que dava para os fundos de sua casa, abrangia uma grande parte da abóbada celeste. Não conhecia o nome daquelas joias do céu, das quais só distinguia o Cruzeiro do Sul. Correu com o pensamento errante toda a extensão da parte do céu que avistava. Voltou ao Cruzeiro, em cujas proximidades, pela primeira, vez reparou que havia uma mancha negra, de um negro profundo e homogêneo de carvão vegetal. Perguntou de si para si:

— Então, no céu, também se encontram manchas?” (BARRETO, 1956b, p. 175)

Em seguida a essas imagens, o narrador esclarece: “Essa descoberta, ela a combinou com o transe por que passara. Não lhe tardaram a vir lágrimas; e, suspirando, pensou de si para si: — Que será de mim, meu Deus?” (idem, p. 175).

Novamente, vemos o escritor utilizando o claro/escuro para revelar as dores íntimas dos personagens. A cor de “carvão vegetal”, que não reflete a luz, é invadida sutilmente por “uma poeira luminosa”. A escuridão da angústia de Clara coaduna-se com a “mancha negra, de um negro profundo” para representar o primeiro estágio do processo de conscientização da personagem. A “mancha” é “negra” como a represália moral que sofrerá por estar grávida e solteira. Pela primeira vez, Clara dos Anjos tomou consciência de que a culpa, o julgamento, a impotência irão acompanhá-la, como uma “mancha”. A doce, ingênua e angélica Clara toma consciência da opressão de gênero da sociedade patriarcal — montanhas que, como “gigantes negros”, montavam sentinela, indiferentes a sua dor.

(...) ao longo, as montanhas tinham aspectos sinistros, de gigantes negros que montavam sentinela; tudo era silêncio e, em vão, ela apurava o ouvido e reforçava o seu poder de visão, para ver se daquele mistério todo saía qualquer resposta sobre o seu destino — ou se via o caminho para sua salvação...

Olhou ainda o céu, recamado de estrelas, que não se cansava de brilhar. Procurou o Cruzeiro, rogou um instante a Deus que a perdoasse e a salvasse. Andou com o olhar no céu, um pouco além; lá estava a indelével mancha de carvão... (BARRETO, 1956b, p. 179).

Muito interessante a estratégia do escritor, que mais uma vez utiliza o impressionismo literário para conferir humanidade e grandeza a seus personagens. Caso os leitores não tenham compreendido a linguagem de luz e sombra que exterioriza o conteúdo das emoções da personagem, o narrador fornece a informação por meio do discurso indireto. Num monólogo, Clara fala consigo mesma, revelando ao leitor o conteúdo de sua angústia. “Que havia de ser dela, agora, desonrada, vexada diante de todos, com aquela nódoa indelével na vida?” (BARRETO, 1956b, p. 187).

Perceber a “indelével mancha de carvão” transforma a personagem. O olhar de Dona Salustiana (mãe de Cassi Jones, pai da criança que Clara dos Anjos espera, sedutor irresponsável e até assassino), que só a encara “com evidente desdém”, foi fulminante e decisivo para nova etapa do amadurecimento de Clara. “A moça foi notando isso e encheu-se de raiva, de rancor por aquela humilhação por que passava, além de tudo que sofria e havia ainda de sofrer” (BARRETO, 1956b, p. 193).

Ao ser humilhada pela mãe de Cassi Jones quando vai procurar a família pedindo casamento e reparação, responde fora de si sobre o motivo de sua visita: “Quero que se case comigo”. A reação veio em seguida. “Dona Salustiana ficou lívida; a intervenção da “mulatinha” a exasperou. Olhou-a cheia de malvadez e indignação, demorando o olhar propositadamente. Por fim, expectorou: — Que é que você diz, sua negra?” (BARRETO, 1956b, p.194).

Sutilmente, Lima Barreto nos mostra que o poder está do lado de dentro e do lado de fora das pessoas, isto é, a força do exterior molda, fixa, intimida, provoca, rebaixa, controla. Questão explorada por Franz Fanon em *Pele negra, máscaras brancas*: “(...) o outro, através de gestos, atitudes, olhares, fixou-me como se fixa uma solução com um estabilizador. Fiquei furioso, exigi explicações... Não adiantou nada. Explodi. Aqui estão os farelos reunidos por um outro eu” (FANON, 2008, p. 103).

Como “um outro eu” que surge reunindo os cacos, Clara enxerga suas características étnicas e o racismo estrutural, sua vulnerabilidade econômica e, como explica o narrador, “Agora é que tinha a noção exata de sua condição social” (BARRETO, 1956b, p. 196). De fato, a personagem aprende a revidar o olhar como atitude de resistência, mesmo que ainda frágil.

Pela reunião de todas essas estratégias que se alternam entre sutileza e explicações, torna-se compreensível porque o romance termina com a afirmação de Clara dos Anjos à mãe, pronunciada com “grande acento de desespero: — Nós não somos nada nesta vida” (BARRETO, 1956b, p. 196).

O destacado uso da cor, em *Clara dos Anjos*, permite o mergulho na consciência da personagem e a percepção de como se afeta profundamente pelas pressões sociais, vindas da educação que recebera, da cor da pele, por ser mulher e pobre. A estratégia impressionista utilizada ilumina todos esses aspectos e dá ao romance outra configuração. Torna-se menos preso à absoluta onisciência do narrador e à objetividade descritiva. Ainda que não tenha rasurado completamente os limites da narrativa, as técnicas impressionistas permitem explorar o doloroso processo de amadurecimento da subjetividade para cultivar uma consciência crítica. Da mesma maneira que Isaías Caminha e Horácio, Clara dos Anjos aprende a olhar e ver.

5. CONCLUSÃO: LIMA BARRETO IMPRESSIONISTA?

Tratar do impressionismo literário nas obras de Lima Barreto é descobrir a força de sua literatura que, de fato, aprofunda as questões de crítica cultural sem transformar a linguagem em um panfleto ou manifesto. Frente às cenas apresentadas, os personagens rememoram, refletem, imaginam e, assim, sua consciência e “os mofos da alma” são sutilmente sugeridos. Em lugar de expô-los diretamente, o escritor cria uma espécie de drama com imagens. A ação é tratada de forma pictórica, enquanto as descrições ganham movimento e dramaticidade.

O tempo também é item fundamental nesse processo. A passagem do tempo, o efeito do tempo sobre as ações dos personagens, o tempo que separa a experiência narrada e a vivida, o tempo da reflexão, o tempo que escoia silencioso enquanto o turbilhão da vida segue seu ritmo.

Todas essas estratégias, adotadas por Lima Barreto, permitem trazer à tona as tensões e dilemas das subjetividades silenciadas e invisíveis. Aí reside a força de sua literatura — rebuscada, crítica, atenta e, em última instância, militante.

NOTAS

¹ No original: “*There is a dramatic and terribly importante ontological shift from the verb ‘to be’ to ‘seems’, ‘appears’, or ‘it was as if’.*”

² Para análise mais aprofundada do conto, ver Negreiros (2021).

³ Utilizo aqui o termo vigente na época em que o conto foi escrito, por retratar o modo como era socialmente percebida a mulher que criava um ou mais filhos sem ser casada.

⁴ No original: “*Light is the soul of impressionist paintings, and the soul of impressionist literature. It is na an element of style.*”

⁵ Utilizo aqui o termo usado por Lima Barreto para se referir a pessoas pardas, comum à época em que publicou suas obras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARRETO, Afonso Henriques de Lima (1990). *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. São Paulo: Ática.
- BARRETO, Afonso Henriques de Lima (1956a). O filho da Gabriela. In: BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Clara dos Anjos*. Rio de Janeiro: Brasiliense, v. 5.
- BARRETO, Afonso Henriques de Lima (1956b). *Clara dos Anjos*. Rio de Janeiro: Brasiliense, v. 5, .
- FANON, Frantz. (2008). *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA.
- FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de; FERREIRA, Ceila Maria (Orgs.). (2017). *Lima Barreto, Caminhos de criação*. Recordações do Escrivão Isaías Caminha. São Paulo: Edusp.
- FLAUBERT, Gustave. (1993). *Cartas exemplares*. Organização, prefácio, tradução e notas de Duda Machado. Rio de Janeiro: Imago Ed..
- KRONEGGER, Maria Elisabeth. (1973). *Literary impressionism*. New Haven: College and University Press.
- NEGREIROS, Carmem. (2021) Benevolência trágica: o conto de uma casa brasileira. *Convergência Lusíada*, v. 32, n. 45, pp. 99-121. Disponível em: <https://doi.org/10.37508/rcl.2021.n45a440>
- NEGREIROS, Carmem. (2019). *Lima Barreto em Quatro Tempos*. Belo Horizonte: Relicário Edições.
- NIETZSCHE, Friedrich. (1995). *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. Tradução, notas e posfácio de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras.
- PASSOS, Cleusa. (2018). Um olhar crítico sobre o conto. *Literatura e Sociedade*, v. 23 n. 26, p. 37-55. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i26p37-55>. Último acesso em: 06 fev. 2021.
- PIGLIA, Ricardo. (2004). *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SANDANELLO, Franco Baptista. (2017). *Domício da Gama e o impressionismo literário no Brasil*. São Luís: EDUFMA.
- STORSKOG, Camilla. (2018). *Literary impressionisms*. Resonances of Impressionism in Swedish and Finland-Swedish Prose 1880-1900. Milano: Ledizione.

A POÉTICA CALUNGA DE EDIMILSON DE ALMEIDA PEREIRA

A partir de alguns poemas de *Poesia +*, de Edimilson de Almeida Pereira, a proposta deste trabalho é abordar as tensões da poesia do autor com a tradição da literatura brasileira e com as dicções poéticas predominantes da atualidade, com o objetivo de demonstrar como sua obra encena os conflitos e/ou contestações em curso no campo da poesia brasileira do século XXI. Propõe-se que há três linhas de força, com configurações ético-estéticas próprias, que se sobressaem e em torno das quais orbita a recente produção poética. A poesia de Pereira ocupa um espaço entre os polos divergentes, apresentando-se, ao mesmo tempo, afinada esteticamente com a tradição e envolvida com problemas éticos contemporâneos, ao abordar questões de raça, gênero e classe.

Palavras-chave: Poesia brasileira contemporânea; campo literário; interseccionalidade.

1. INTRODUÇÃO

Deslocamentos, tensões, rupturas e diluições são a tônica das poéticas contemporâneas. Tal cenário incide à poesia um ideário de diversidade, mas também de crise, que vem sendo abordado pela crítica sob diferentes matizes. O problema ético que a ideia de diversidade suscita na abordagem das poéticas contemporâneas e nos contornos da crise é tema fundamental para delinear os conflitos no campo da poesia brasileira atual. Contemporânea na acepção que Agamben (2009, p. 59) oferece ao termo, a poesia de Edimilson de Almeida Pereira aborda o claro e o escuro do nosso tempo, encenando os elementos em disputa presentes no campo.

Os redimensionamentos e deslocamentos éticos e estéticos da modernidade, que transitam, entre várias abordagens, da pós-vanguarda à abertura do debate político às interseccionalidades,

**DANIEL JOSÉ
GONÇALVES**
Instituto
Federal do
Paraná

daniel.goncalves@
ifpr.edu.br

expressam na poesia contemporânea brasileira uma experiência de cotidiano complexa e fragmentada, de multacentralidades, que redundam em novos contornos à conhecida disputa entre a autonomia da criação e o sentido social da obra. Partindo desse pressuposto, é possível destacar na poesia brasileira do século XXI a predominância de três linhas de força de maior destaque, em torno das quais orbita a recente produção poética.

A configuração dos embates no campo, dessa maneira, coloca as tendências dominantes, legitimadas e institucionalizadas do fazer literário, que se abriram a diversas formas de relação com a tradição literária, privilegiando experimentos formais, em tensão com as poéticas marginalizadas, que trazem à tona o panorama de multacentralidade e interseccionalidade na abordagem do cotidiano – poéticas que tomaram vulto ao longo deste século, mas continuam sendo entendidas pelos setores conservadores como testemunho e formalmente simplificadoras, não como Literatura *ipso facto*. Numa espécie *crossover*, uma terceira linha de força propõe diálogo entre esses dois extremos, associando o trabalho com o fazer literário legitimado a temas sociais. É essa combinação que marca a voz poética de Pereira e faz perceber os conflitos e contestações em curso no campo da poesia brasileira do século XXI.

A experiência de ser negro, a cosmologia de raiz africana, entre outros aspectos, adentram em sua obra sob tensão ética e estética com a tradição literária modernista. Dessa forma, denominar sua poética como Literatura Negra, Afro-brasileira ou Literatura Brasileira *tout court* é uma questão teórica espinhosa, mas também é mais do que isso. Assim, a partir da discussão de alguns poemas da antologia *Poesia +*, a proposta deste trabalho é demonstrar como a obra de Pereira exemplifica as disputas e contestações em curso no campo da poesia brasileira atual.

2. POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: UM CAMPO EM CONTESTAÇÃO

Desde o início deste século, é consenso que a produção literária tem se descentralizado e revelado uma profusão de autores, abrindo-se para diversos meios de circulação, como redes sociais, *blogs*, sites e pequenas editoras. É consenso também

que a recente produção poética brasileira é diversificada e de difícil classificação. Não há consenso, entretanto, para que lado a diversidade da poesia brasileira recente aponta ou o que ela representa. Esse cenário fez com que críticos como Antonio Carlos Secchin (2018), Ivan Junqueira (2009), Heloísa Buarque de Hollanda (2001; 2021), Iumna Maria Simon (2011) e Flora Süssekind (1998), por exemplo, apresentassem leituras conflitantes a respeito da produção deste século, alguns denunciando seus paradoxos, anacronismos e amesquinhamentos, outros, enxergando pluralização de vozes e a semente do novo nas novas formas de abordagem da tradição literária. Celia Pedrosa (2001), a respeito da diversidade de poéticas e de avaliações críticas sobre elas, afirma que “a constatação dessas divergências avaliativas evidencia que o tempo presente, o nosso tempo, está longe de poder ser apreendido por uma única visada totalizante” (p. 10).

Este cenário de divergência sobre o atual estado da poesia brasileira oferece a ela contornos novos para uma crise – do seu sentido histórico, político, ético e estético –, anunciada desde o amanhecer da modernidade. Segundo Marcos Siscar (2010), “o sentimento de crise deve ser reconhecido como um traço característico, de natureza ética, da constituição do discurso literário moderno” (p. 32). A “natureza ética” do problema da crise, portanto, como característico da modernidade, é o que se impõe às reflexões sobre o atual estado da poesia brasileira e o que representa sua diversidade, e tal leitura passa pelos redimensionamentos e deslocamentos da experiência da modernidade nos tempos atuais e suas abordagens pela poesia.

Edimilson de Almeida Pereira (2010) salienta que quando se aborda a poesia contemporânea e se aponta a “erosão do sistema literário”, a crise identificada “se instaura em relação a certa lógica de criação legitimada e institucionalizada” e, conseqüentemente, “não se aplica às vozes que projetam suas ações, intencionalmente, fora do paradigma estabelecido” (p. 15). Isso implica dizer que a leitura que se faz da configuração do campo por parte da crítica é parcial e excludente e invisibiliza uma série de produções como se estas não participassem dos impasses sobre as potencialidades e limites daquilo que é entendido como literário. Ao se ignorar as produções à margem

das criações legitimadas e institucionalizadas, faz-se uma leitura do campo que camufla conflitos éticos e estéticos existentes dentro do próprio campo e revela que a palavra diversidade tem mais arestas do que aparenta.

Regina Dalcastagnè (2012, p. 7) denuncia o caráter excludente do campo, afirmando que, apesar de ter havido ampliação nos espaços de publicação e circulação de obras que questionam as hierarquias do que é literatura, o campo literário ainda é extremamente homogêneo, pois tais espaços não são valorados da mesma forma. A autora assevera também que há na literatura brasileira uma “ausência quase absoluta de representantes das classes populares” (2012, p.18), tanto autores quanto personagens, além de comentar sobre a desvalorização das pesquisas e pesquisadores que se ocupam das produções à margem da literatura legitimada e institucionalizada.

Uma rápida olhada aos vencedores do Prêmio Jabuti de Literatura na categoria Poesia comprova o dito por Dalcastagnè e problematiza o consenso de pluralidade de vozes. Do ano 2000 a 2020, dos 21 prêmios concedidos, 12 foram para homens, portanto, mais da metade; dentre os 21 vencedores, todos, homens e mulheres, são brancos e pertencem, no mínimo, à classe média. No caso do prêmio de segundo lugar, o cenário é o seguinte: dentre os 18 prêmios concedidos no mesmo período, 14 foram para homens, ou seja, cerca de 77%; dentre os 18, apenas 1 negro recebeu o segundo lugar. Logo, a proclamada diversidade esconde mais de uma superfície homogênea. Nesse sentido, se a natureza do discurso da crise é ética, a saída para o entendimento dos seus contornos, tensões e impasses, bem como para delinear chaves de leitura para o entendimento do campo e do sentido da diversidade em poesia, é reconhecer as poéticas marginalizadas e colocá-las em tensão com a criação legitimada.

Marcos Siscar (2016) observa:

Qualquer que seja o tipo de questão crítica dirigida à poesia, caberia dar mais atenção às formas do conflito do que às platitudes dos esvaziamentos ou das continuidades maquiadas; mais atenção àquilo que tem lugar como *acontecimento* [grifo

nosso] do que às melancolias ou às euforias generalizantes (ainda que mergulhadas, para efeito de coerência teórica, em obras ditas singulares, testemunhas de panoramas neutralizados). (pp. 36-37)

Para se enxergar os conflitos e acontecimentos na poesia, o que representa sua diversidade e que contornos tem sua crise, é preciso reconhecer que o panorama não é neutro, nem ética nem esteticamente. É preciso considerar que o campo literário, como as demais esferas da cultura, é um território político e, como tal, em permanente disputa. Como adverte Siscar (2016), “não nos basta a aceitação piedosa, passiva e iludida, da coabitação satisfeita ou da equivalência de esforços. O desafio de uma diversidade por vir seria o de colocar em primeiro plano a *adversidade*” (p. 40). “Coabitação satisfeita ou equivalência de esforços” não traduzem a experiência de diversidade ou de pluralização de vozes pela qual passa não apenas o campo literário, mas a sociedade como um todo. Sob esse aspecto, compreender a diversidade no “plano da adversidade” implica abrir espaço para a contestação dos esquemas de apreciação e valoração das obras, incluir poéticas invisibilizadas no debate sobre o campo e abordar os elementos que aproximam e afastam as dicções poéticas recentes, aquilo que elas têm em tensão quando estão longe, mas também quando estão próximas. O trabalho de reflexão sobre os cruzamentos, tensões e disputas em jogo pode oferecer caminhos para se traçar os contornos das “forças estruturantes do presente” (Siscar, 2016, p. 21) e, por conseguinte, do entendimento do que é o contestado campo literário na atualidade – passo fundamental para alcance de uma diversidade em devir, em que a pluralidade de vozes possa ter condições de ser ouvida e valorada de maneira equivalente. E a pluralidade de vozes da poesia recente passa pela leitura da experiência de fronteiras múltiplas que o cotidiano oferece, este que, desde os modernos, continua tema privilegiado da poesia.

Dessa maneira, ao se analisar a poética de Edimilson de Almeida Pereira e se questionar se ela faz parte do panteão da Literatura Brasileira ou se é Literatura Negra ou Afro-brasileira, verifica-se que há conflitos e contestações latentes na configuração do campo. É, portanto, um problema não apenas estético, mas também ético. Além disso, ao se colocar tal problema fica patente a tensão entre

dois aspectos fundamentais que delineiam a natureza da crise na literatura a partir da modernidade, dois polos que disputam o campo literário: a autonomia da criação poética e sentido social da obra. Se as possibilidades de uso da autonomia da criação se diversificaram, com a celeuma do pós-vanguardismo, também o sentido social da obra abriu-se para diversas vozes, para além das questões de classe, tão dominantes no decorrer do modernismo.

Por conseguinte, ocorre no campo da poesia recente um embate antigo, mas com novos contornos. A abordagem da multacentralidade da experiência contemporânea, do cotidiano de fronteiras múltiplas, pela poesia é terreno cheio de arestas, que coloca a criação legitimada e a “simplificação” do fazer artístico numa disputa que precisa considerar que a cultura não é um panorama neutro nem plano, independentemente do lado da questão. Não é, portanto, uma debate maniqueísta como aparenta.

Retomando Marcos Siscar, o “acontecimento” em poesia hoje se apresenta com força nas produções em que o elemento ético se sobressai. Não é mais possível ignorar a poesia do SLAM, que já esteve, inclusive, na Feira Literária de Parati; os Saraus que acontecem nas periferias pelo país afora e geram inúmeras antologias; a profusão de editoras especializadas em literaturas ditas de minorias. Vale lembrar, ainda, a recente publicação da antologia *As 29 poetas hoje*, organizada por Heloísa Buarque de Hollanda (2021, p. 24), que diz haver na atual poesia escrita por mulheres, independentemente da raça e orientação sexual, um desdobramento de linguagens que modulam uma nova consciência política da condição da mulher.

É sob esse aspecto que a poesia de Pereira encena os conflitos do campo e desafia a reflexão sobre o sentido da diversidade na poesia recente – e, numa espécie de crossover, toma partido. Pereira propõe em sua obra uma saída dialética para o embate ética-estética, optando por tratar dos complexos problemas éticos do nosso tempo, a partir das formas legitimadas de criação literária.

...pode-se dizer que a poética de Edimilson de Almeida Pereira propõe uma teoria expandida da interseccionalidade, na qual, ao lado das questões de raça, gênero e classe, somam-se questões

atinentes ao sagrado, questões cosmológicas, enunciativas, além de questões propriamente poéticas (voz, ritmo, traço, corporalidade), entre outras. (Zular, 2019, p. 12)

A teoria expandida da interseccionalidade e o tratamento de problemas estritamente poéticos desenham em Pereira uma literatura heterogênea, que faz ressoar mundos heterogêneos e de fronteiras cruzadas. Para Roberto Zular (2019),

Como um diquixi, monstro de muitas cabeças recorrente nos missossos angolanos, os poemas multiplicam as cabeças: uma olha para o sagrado, uma outra reverbera o corpo, outra toca montanhas, animais e plantas, outra ainda ouve as vozes nesse espaço eco-lógico, tornando-se o que toca; ainda outra elabora as diferenças do pensamento até o limite do impensável: batendo essas cabeças como um tambor, o poema torna-se um espaço de ressonância de mundos heterogêneos que se atravessam, se chocam, se sobrepõem, se criticam, se encontram. (p. 9)

O ressoar múltiplo confere à poesia de Pereira disputas que colocam em choque as formas legitimadas e o sentido social da obra, uma vez que atribuir ao trabalho do autor qualquer rótulo é incorrer no risco de diminuir sua potencialidade expressiva. Dessa forma, diversidade aqui tem um sentido ideológico que desafia quaisquer consensos.

Como aponta Rosângela Sarteschi (2017),

O texto literário possibilita-nos enxergar a sociedade que o engendra porque nele ficam evidentes as relações sociais e as tensões dali decorrentes. Nesse sentido, as obras são mais do que movimentos individuais que dependem da inspiração do autor; são, na verdade, formas de percepção e compreensão do mundo a partir de uma dada perspectiva, de um bem definido ser-estar no mundo. Decorre daí, então, que a literatura mantém relação estreita com a ideologia de uma época, mas paradoxalmente vai, ao mesmo tempo, problematizá-la. (p. 215)

Assim, arriscar um lugar para sua produção é uma escolha ideológica, o que não é necessariamente um problema. A

falta da possibilidade de um consenso, no entanto, reflete a dinâmica dos conflitos presentes no campo da poesia brasileira contemporânea e o caráter ético que os engendram.

3. UMA POÉTICA CALUNGA

Distante de consensos e dotada de um trabalho estético e ético orientado à multiplicidade, à diversidade e à tensão, a obra de Pereira cumpre vários papéis, como *Calunga*:

Calunga Lungara

Vou pôr em palavras
o que não é possível.
São águas-palavras
que se dissolvem.

É de Calunga que falo.

Pode ser grande ou
pequeno, depende
de quem o atravessou.

Seu nome
muda com as línguas.
Em umas mata
em outras é oceano.

Nele está viajando
quem não tem corpo.
Nós somos marujos
em terra de romaria.

Calunga anda a noite
estudando os sonhos.
Acompanha marcas
presas na poeira.

Traz medos de presente
medos de família.

O maior não mostra
que até ele morreria.

Eu pus em palavras
o que não era de falar.

O que se diz não é Calunga.
(Pereira, 2019, pp. 241-242)

Calunga é palavra polissêmica, que transita entre o que não se pode dizer, porque é inapreensível, “águas-palavras”, e uma experiência coletiva que o nomeia de formas diferentes. Calunga também é lugar de travessia e a própria travessia, onde, de certa forma, apaga-se o individual, tornando-se um corpo-nau coletivo: “Nele está viajando / quem não tem corpo. / Nós somos marujos / em terra de romaria.” Também é entidade que vaga pela noite, mensageira de medos, seguindo rastros, estudando sonhos. Ao final do poema, a suspeição de tudo o que foi dito: “O que se diz não é Calunga”.

Segundo Breno da Silva Lacerda (2014),

Calunga é o nome atribuído aos descendentes de escravos fugidos e libertos das minas de ouro do Brasil.

Na poesia de Edimilson de Almeida Pereira ressoam crenças e mitos guardados na memória coletiva da velha sabedoria popular mineira. Essa memória é, portanto, um fator relevante na construção da identidade cultural. É através dela que o homem revive seu passado para repensar o presente. (p. 55)

Com efeito, o poema, ao mesmo tempo em que recupera a memória mineira, na alusão aos descendentes de escravos, trata do imaginário vário que a engendra, ligando-o à experiência de ser negro, sempre em diáspora, dono de uma experiência não-dita, ou que não se pode dizer, uma experiência clandestina numa terra clandestina, em que o pertencimento é grupo, essa zona indefinida composta de silêncios, medos e esperança. A identidade cultural se faz, por conseguinte, num plano de indefinidas fronteiras, entre o ainda-não e o não-mais, um território em que o presente e o passado, memória e história, se

ligam num enredo de exclusão, clandestinidade e silenciamentos. Num certo sentido, o poema glosa a questão colocada por Du Bois (1999, p. 54): “Como é a sensação de ser um problema?”.

Ao lado da recuperação da memória, que é, ao mesmo tempo, tratada como herança e identidade cultural, há ainda na palavra *Calunga* o elemento religioso. Associado a entidades relacionadas ao mar, aos “pretos-velhos” na Umbanda, passando pelo significado de “cemitério”, persiste em *Calunga* a polissemia, a fronteira indefinida, seja na simbologia do mar, vago e imenso, seja na fronteira entre vida e morte, configurada no cemitério ou na divindade que se manifesta em alguém. Mas é uma divindade afro, de outras terras, que vaga estrangeira “em terra de romarias”. Assim sendo, tanto na manifestação de *Calunga* pela história e memória quanto pela religião, o que se vê é a reverberação de mundos heterogêneos, repercutindo simultaneamente no poema: mundos de vida e morte, de travessia e identidade, de pertencimento e não pertencimento, de ser e ao mesmo tempo não ser definível, mundos de esperanças e medos, mundos fantásticos e concretos.

Além disso, o universo do poema é montado com cadência musical, semelhante às cantigas populares utilizadas para ensinamentos dos mais novos. Como ensinamento, oferece noção de ser, estar e lugar para quem ouve, em imagens que se criam entre o fantástico e o concreto. Construído quase todo com orações coordenadas e subordinadas divididas em dois versos, demarca um andamento bem organizado que remete ao popular utilizado por João Cabral de Melo Neto, em obras como *Morte e Vida Severina*, por exemplo. Todavia, as matizes do popular aqui ressoam a multicentralidade dos tempos atuais, de fronteiras dentro de fronteiras. O popular “comum” (no sentido de um popular que pertence a todos) da experiência do cotidiano expresso pela estética modernista é invadido por outro historicamente silenciado. Nesse sentido, a voz do popular ganha o contorno do excluído do excluído, expressa dentro da forma consagrada que designava a experiência do excluído “comum”.

Em *Tempo presente*, a *palavra* também é amálgama que aponta para mundos heterogêneos de embate entre memória, história e permanência. Como um espectro, ela viaja em tom conspiratório,

anunciador, sedutor, em estrofes de três versos que lembram *A máquina do mundo*, de Carlos Drummond de Andrade. Todavia, diferente da voz que tem as verdades do mundo para anunciar e do eu-lírico de Drummond que está em pleno processo de recusa da ação, em Pereira o espectro enuncia uma palavra-ideia que permanece e resiste:

Tempo presente

Os negros de Serro
e Diamantina
estão conluiados.

Largaram as minas
por compromisso
também os roçados.

Há palavras
como silêncio
pelas esquinas.

Os ricos de soslaio
espiam das sacadas.
Dizem vem reforço

da guarda nacional
para fazer sem efeito
o que não morre de fato.

Esse levante de mito.

O segredo
anda como rio
escrito nas portas.

O que tenho lido
são grandes ideias
de quebrar até a rima.

Vão mudar o regime

pai da miséria.
Erguer a cabeça acima

da coroa sem nome.
Fazer novo direito
para direito de todos.

Vão iludir as lavras
ficar nos passeios
olhando a vida.

Vão dizer pudera
nosso sangue é nosso.
Os negros do Serro

e Diamantina
estão conluiados.
Que vocabulário

deixaram para uso
não à tirania
viva Rainha de Congo.

A santa seu rosário.
(Pereira, 2019, pp. 227-228)

Ao nomear o poema de “tempo presente” e remeter seu contexto à escravidão e ao conluio dos negros do Serro e Diamantina, novamente aborda-se a memória mineira, colocando-a em simultaneidade à atualidade: é ao mesmo tempo memória, história e permanência. “A arte da memória, assim como a literatura de testemunho, é uma arte da leitura de cicatrizes”, afirma Márcio Seligmann-Silva (2003, p. 56). No poema de Pereira, no entanto, a simultaneidade dos tempos marca algo mais profundo do que a cicatriz, trata-se de uma ferida ainda viva. Como coloca Clóvis Moura (1988),

O aparelho ideológico de dominação da sociedade escravista gerou um pensamento racista que perdura até hoje. Como a estrutura da sociedade brasileira, na passagem do trabalho escravo para o livre,

permaneceu basicamente a mesma, os mecanismos de dominação inclusive ideológicos foram mantidos e aperfeiçoados. (p. 23)

Pensar o passado como presente é considerar a continuidade de um cenário que não foi desfeito pelo tempo, mas que, pelo contrário, guarda profundas permanências que contornam a experiência social de ser negro na atualidade. É, por assim dizer, tratar do racismo estrutural que organiza a sociedade brasileira.

O conluio dos negros do Serro e Diamantina consiste, na verdade, numa *palavra-ideia* que se espalha, se esparrama, e que se lê inscrita no abandono das minas e dos roçados, no silêncio das esquinas, no espiar de soslaio dos ricos que esperam reforço. Ambígua, é entalhada num segredo que todos sabem e, ao “iludir as lavras”, recusa a exploração do trabalho ao tomar para si o direito ao próprio corpo. A *palavra-ideia* é também afirmação e revolta, “nosso sangue é nosso”; política e liberdade, “Vão mudar o regime / pai da miséria”; ideia e *práxis*, “Os negros de Serro / e Diamantina / estão conluiados.” A *palavra-ideia* permeia todo o poema, como uma sombra, um espectro, segredando em silêncio, ora apontando para o futuro, ora calcada na defesa do existente. Afirma-se rebeldemente, alerta, avulta-se ao concreto para “ficar nos passeios / olhando a vida”. Toma esquinas em contornos conspiratórios de levante prestes a acontecer. E dentro dos vários matizes da *palavra-ideia*, ainda resta sua relação com a política e a religião, um vocabulário deixado de herança: “não à tirania / viva Rainha de Congo.” Dessa forma, ela ressoa para todos os lados, do tempo da memória ao presente, um espectro ainda a se realizar, em alerta – alertando. Associa, para isso, *práxis-política*, cultura e fala como meios de resistência à tirania, orientados à tarefa de “Fazer novo direito / para direito de todos.”

Essa associação é fundamental para a ideia de permanência no poema, “o que não morre de fato”, pois se continuam a tirania e a opressão, também continua a resistência. A *palavra-ideia*, conseqüentemente, expressa toda essa tensão ao se colocar no mundo como um espectro de enunciação negro, articulando uma posição ativa de radicalização. Posição em processo de fazimento e consolidação, porém enunciada por *si mesmo*, num relevante paralelo com o dito por Clóvis Moura (1988):

O negro como ser pensante e intelectual atuante articula uma ideologia na qual unem-se a ciência e a consciência.

Evidentemente que não se pode falar, ainda, em uma consciência plenamente elaborada, mas de uma posição crítica em processo de radicalização epistemológica a tudo, ou quase tudo, o que foi feito antes, quando se via o negro apenas como objeto de estudo e nunca como sujeito ativo no processo de elaboração do conhecimento científico. (p. 31)

A radicalização, portanto, passa pelo processo de deixar de ser objeto da enunciação para ser sujeito. Destarte, a cultura, a consciência e a fala são práxis contra a tirania e a exclusão:

Contra a blitz na memória
a Memória.
Contra o desprezo ao que dançamos
a Dança.
Contra o repúdio ao que falamos
a Fala.

*

Nos fundos do país a festa não termina
será uma para disfarçar outra guerrilha?
Quem a percorre
desde a sala
pensa nos esqueletos
que trepidam sobre outros emudecidos.

(...)

Como soou o país tocado pelas mil duzentas
e setenta e três línguas indígenas
antes que minassem
a nuvem, o vento, a tempestade?

Como o recitam as cento e oitenta
exiladas do dicionário?
E as africanas que negociaram
em senzalas e praças?

E o português se arvorando
em camaleão nos trópicos?

(...)

(Pereira, 2019, pp. 229-230)

Nestes trechos de *Caderno de retorno* percebe-se um tom diferente dos demais poemas. Num compasso que lembra o Drummond de *A rosa do povo*, todavia em tom mais ríspido, aqui ressoa indignação, a partir de um olhar que mais uma vez toca o passado e presente ao mesmo tempo. Contra o apagamento, a memória, a cultura e a fala enunciadas por esse sujeito que tentaram e tentam silenciar. Nesses territórios de resistência, a sobrevivência real e simbólica – tanto no passado como na atualidade. A voz a ser enunciada aqui, a cultura como resistência e a consciência não dizem respeito aos negros unicamente, mas àqueles todos que se viram silenciados e apagados, num embate de línguas que eram a caixa de ressonância de um país em formação, mas foram caladas por um português “camaleão nos trópicos”. Uma diversidade que se buscou engolir com apenas uma língua, a qual se viu camaleônica, transformada conforme tocava em tal diversidade. A memória do silenciamento e apagamento persiste, no entanto, na festa sem fim nos “fundos do país”, consciência dos esqueletos em que pisa e, quem sabe?, disfarçando uma nova guerrilha. Por isso, fogo contra fogo: Memória contra a interrupção da memória, Dança contra o desprezo à dança, Fala contra o repúdio à fala.

A *práxis* aqui é pelo encorajamento das heterogeneidades linguísticas e culturais emudecidas por um violento processo colonial de tentativa de aniquilação do outro, essa alteridade não branca, não europeia. Para Fanon (1968), “a reivindicação de uma cultura nacional passada não reabilita apenas; em verdade justifica uma cultura nacional futura” (p. 175). Esse procedimento dialético está implícito na *práxis* de resistência que pensa a cultura e a fala – como enunciação e como manutenção de um código linguístico –, como mecanismos de permanência e sobrevivência, que mantêm uma espécie de espectro, uma palavra-ideia, rondando o tempo e as consciências. Não se trata, dessa maneira, de um meio de subverter a ordem invertendo

os polos da opressão nem tampouco de um processo de compreensão de seu lugar na história, mas do anúncio da missão legítima de “reivindicação de uma nação” diferente, como afirma Fanon (1968, p. 172).

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apoética *Calunga* de Edimilson de Almeida Pereira, de indefinição, de “ressoar de mundos heterogêneos”, de tensão entre os polos do campo da poesia brasileira contemporânea, se faz como meio de questionamento da ideia de Cultura Brasileira, única e invariável. Posiciona-se contrária ao mito de democracia racial que imputa a essa Cultura um véu de benevolência, de inclusão, como se não fosse inscrita sob a violência colonial imposta não só ao imaginário do Ser brasileiro, mas também ao apagamento das contribuições de inúmeros povos e expressões culturais, além do constrangimento de seus corpos. O poema “comprometido” de Pereira, nesse sentido, aponta para a diversidade, “caixa de ressonância”, oferecendo um panorama múltiplo das fronteiras reais e simbólicas existentes no país. É *Calunga*, portanto, porque vaga diversa no questionamento da construção do nosso imaginário social e histórico.

As tensões culturais não poderiam ser expostas por uma estética que também não fosse feita sob tensões. O redimensionamento da tradição literária a partir da inserção do excluído do excluído delinea os polos de disputa no campo da poesia, e também denota a saída oferecida pelo autor ao problema: nem “simplificação” estética nem “neutralidade” política, demonstração de que há muito a se pensar acerca do que representa a ideia de diversidade na poesia brasileira.

Por isso, *Calunga* veste com pertinência a obra de Edimilson de Almeida Pereira – indefinida e contestatória –, que é, com efeito, uma das expressões mais relevantes da literatura brasileira na atualidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEM, G. (2009). *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, Brasil: Argos.
- DU BOIS, W. E. B. (1999). *As almas da gente negra*. Rio de Janeiro, Brasil: Lacerda.
- FANON, F. (1968). *Os condenados da Terra*. Rio de Janeiro, Brasil: Civilização Brasileira.
- HOLLANDA, H. B. (Ed.) (2001). *Esses poetas: Uma antologia dos anos 90*. (2th ed.). Rio de Janeiro, Brasil: Aeroplano Editora.
- HOLLANDA, H. B. (Ed.) (2021). *As 29 poetas hoje*. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras.
- JUNQUEIRA, I. (2009). *Cinzas de espólio: Ensaio*. Rio de Janeiro, Brasil: Record.
- LACERDA, B. S. (2014). *Rastros memoriais da cultura afro-brasileira em Casa da palavra, de Edimilson de Almeida Pereira*. [Master's thesis, Centro Universitário La Salle, UNILASALLE]. Repositório Institucional Centro Universitário La Salle, UNILASALLE. <http://repositorio.unilasalle.edu.br/bitstream/11690/656/1/bslacerda.pdf>
- MOURA, C. (1988). *Sociologia do negro brasileiro*. São Paulo, Brasil: Ed. Ática.
- PEDROSA, C. (2001). Considerações anacrônicas: lirismo, subjetividade, resistência. In: CAMARGO, M. L. B., & PEDROSA, C. (Eds.), *Poesia e contemporaneidade: Leituras do presente* (pp. 07-23). Chapecó, Brasil: Argos.
- PEREIRA, E. A. (2010). Negociação e conflito na construção das poéticas brasileiras contemporâneas. In: PEREIRA, E. A. (Ed.). *Um tigre na floresta de signos: Estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil* (pp. 15-40). Belo Horizonte, Brasil: Mazza Edições.
- PEREIRA, E. A. (2019). *Poesia +: Antologia 1985-2019*. São Paulo, Brasil: Editora 34.
- SARTESCHI, R. (2017). Literatura e resistência na poesia negra brasileira contemporânea: percursos. In: CHAGAS, S. N. (Ed.). *Nas fronteiras da linguagem: Língua, literatura e cultura*. Salvador, Brasil: Edufba.
- SELIGMANN-SILVA, M. (2003). Apresentação da questão: a literatura do trauma. In: SELIGMANN-SILVA, M. (Ed.). *História, Memória, Literatura: O testemunho na era das catástrofes*. Campinas, Brasil: Editora Unicamp.
- SECCHIN, A. C. (2018). *Percursos da poesia brasileira*. Belo Horizonte, Brasil: Autêntica Editora, & Editora UFMG.
- SIMON, I. M. (2011, Outubro). *Condenados à tradição: O que fizeram com a poesia brasileira*. Revista Piauí, 61. <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/condenados-a-tradicao/>
- SISCAR, M. (2010). *Poesia e crise: Ensaio sobre a "crise da poesia" como topos da modernidade*. Campinas, Brasil: Editora da Unicamp.
- SISCAR, M. (2016). *De volta ao fim: O "fim das vanguardas" como questão da poesia contemporânea*. Rio de Janeiro, Brasil: 7 Letras.
- SÜSSEKIND, F. (1998). *A voz e a série*. Rio de Janeiro, Brasil: Sette Letras, & Belo Horizonte, Brasil: Ed. UFMG.
- ZULAR, R. (2019). A dignidade da poesia. In: PEREIRA, E. A. (Ed.). *Poesia +: Antologia 1985-2019*. São Paulo, Brasil: Editora 34.

UNS DEDOS DE PROSA SOBRE A POESIA DE SOLANO TRINDADE E DE SÉRGIO VAZ, OS POETAS DO POVO E DA PERIFERIA

As obras de Solano Trindade e de Sérgio Vaz emanam do povo e da periferia, em temas, em autoria e em estilos. Embora se situem cronologicamente em Brasis diferentes, ambos se assemelham nas concepções atinentes ao modo de se posicionar em prol dos excluídos e de seus territórios e à maneira de representá-los, ética e esteticamente, na literatura que produzem. Em suas obras os marginalizados não apenas protagonizam como objetos, mas também o fazem como sujeitos da enunciação poética. Em poemas acerca da mulher, da criança e do homem, as questões concernentes à humanidade e à desumanidade, apresentar-se-ão elucubrações a respeito de os Poetas do Povo e da Periferia, epítetos pelos quais são conhecidos Solano Trindade e Sérgio Vaz.

Palavras-chave: Ética; Estética; Povo; Periferia.

1. INTRODUÇÃO

É preciso sugar da arte um novo tipo de artista: o artista-cidadão. Aquele que na sua arte não revoluciona o mundo, mas também não compactua com a mediocridade que imbeciliza um povo desprovido de oportunidades. Um artista a serviço da comunidade, do país. Que, armado da verdade, por si só exercita a revolução. (VAZ, 2004, SEM PÁGINA)

Para este *II Congresso Internacional de Literatura Brasileira Ana Maria Machado e o Compromisso Literário*, apresento a comunicação *Uns dedos de prosa sobre a poesia de Solano Trindade e de Sérgio Vaz, os Poetas do Povo e da Periferia*. As questões sobre as quais discorro dialogam com o sugestivo título deste evento

FÁBIO
ROBERTO
FERREIRA
BARRETO

fabrobferbar@gmail.
com

promovido pelo Centro De Estudos Brasileiros da Universidade de Salamanca. A ocasião, tão oportuna em suas elucubrações sobre a arte humana quanto profícua em reflexões engendradas a partir de obras literárias, vislumbrou-se como propícia tanto a ampliar minhas percepções acerca de literatura quanto a compartilhar minhas contribuições sobre dois poetas brasileiros.

A oposição prosa versus poesia a que aludo no título que escolhi para minha fala no encontro não é gratuita. “Dedos de prosa” é, no Brasil, expressão popular para conversa rápida, breve – como deve ser a exposição que ora faço dos Poetas Povo – Solano Trindade – e da Periferia – Sérgio Vaz, responsáveis por inaugurar um original fazer poético no país. De ambos selecionei poemas que não são apenas oriundos de classes populares, mas, também, pela maneira como compõem, tematizam e estilizam as pessoas, os lugares, a cultura e as falas das pessoas marginalizadas pela sociedade em seus versos.

Almejando me aproximar, ao máximo, na reprodução escrita aqui da exposição oral outrora realizada, compartilho com o leitor desta publicação as palavras que proferi na ocasião em que me apresentei virtualmente. Obviamente, ajusto o discurso a esta modalidade discursiva e, ao mesmo tempo, insiro, em sua composição, algumas interlocuções que tornem mais compreensíveis minhas ideias acerca da importância – tão sobressaltada nesta época – de uma literatura que, no exercício de uma de suas funções, venha a entreter todos os tipos de leitor e, no cumprimento de outra, venha a subsidiar todas as espécies de transformações sociais.

Assim – palavras usadas na situação referida –, inicio este artigo: precedendo a comunicação, cordialmente dirijo-me ao Comitê Científico deste prestigiado evento acadêmico (bem como agora neste escrito voltado aos consulentes e pesquisadores desta obra). Rejubila-me a oportunidade de participar deste encontro internacional, promovido por este renomado centro de ensino superior, juntando-me a tantos outros pesquisadores engajados na literatura e nas metamorfoses que elas propiciam. Como as palavras somem neste especial momento em que me encontro em uma Instituição com 800 anos de história, me expresso por esta simples e significativa mensagem: muitíssimo obrigado!

Outrossim, encerrando esta introdução, me apresento. Mestre em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP) – em trabalho intitulado “Poetas do Povo e da Periferia: um estudo sobre as ações e as poéticas de Solano Trindade e de Sérgio Vaz” –, sou professor (na mais populosa cidade brasileira, na qual, inclusive, resido) da rede municipal de ensino da capital paulista (SME-SP) – de Língua Portuguesa e de Leitura –, autor de textos acerca de literatura e de metodologias de ensino de leitura literária – em publicações acadêmicas e em revistas e jornais dirigidos ao público geral – e idealizador de iniciativas de difusão de literatura e promoção leitura literária na periferia paulistana.

2. OBJETIVOS

Os Poetas do Povo e da Periferia também exercem tal papel, tornando-se, como artistas, referências para uma nova concepção de literatura e fazer cultura no Brasil. (BARRETO, 2021, p. 54).

Almejo que minha fala (escrita) alcance o interlocutor do encontro, de modo que se evidencia que a seleção de assuntos sobre os quais escrevem Solano Trindade e Sérgio Vaz decorre de suas compreensões acerca de origem do povo e da periferia e, justamente por isso, suas opções de representar de modo bastante peculiar na história da literatura brasileira os que são excluídos dos processos decisórios do país. Espero que tenha sucesso na empreitada de fazer com que o interlocutor possa reconhecer tanto Solano como Sérgio como dois nomes representativos da literatura deste país e, também, como inaugurais de concepções de arte e de engajamento.

Objetivo, especificamente, apresentar breves considerações acerca de Solano Trindade e de Sérgio Vaz a partir de poemas produzidos por eles em temáticas atinentes à mulher, à criança e a adolescente e ao homem, no que tange a sua humanidade e a sua desumanidade. Propósito demonstrar ao público deste Congresso como os autores abordados por mim, em suas composições poéticas concernentes aos três eixos elencados, no tratamento dispensado por eles no desenvolvimento dos temas e, à medida que expuser minhas

considerações, aproveito o ensejo para pincelar as características e as marcas estilísticas de suas po(é)ticas.

Aviso aos leitores que as ideias compartilhadas com o público deste evento são oriundas de minhas leituras de textos de Solano Trindade e de Sérgio Vaz, de militância na divulgação de literatura periférica, nas escolas em que leciono e na periferia da cidade em que moro, e, sobretudo, de minha dissertação de mestrado (defendida recentemente, na verdade um mês antes do evento); aliás, julgo oportuna a minha participação neste Congresso para, além da ampliação de meu repertório – em especial, para a crítica literária e para a regência docente –, divulgar os autores acerca dos quais me debrucei como pesquisador e, por conseguinte, meu trabalho acadêmico.

3. METODOLOGIA

Os Poetas do Povo e da Periferia pertencem a dois momentos históricos distintos. Ambos, no entanto, acedem sobre a literatura cumprir uma função dual: atender à necessidade humana de fruir arte e, ao mesmo tempo, ensejar à discussão social acerca de melhorar o mundo.
(BARRETO, 2021, p. 26)

Expor-se-ão, subseções bem delimitadas acerca da mulher, da criança e do adolescente, as questões atinentes aos textos dos poetas Solano Trindade e Sérgio Vaz de modo que se explicitem as projeções imagéticas do povo e da periferia. As imagens que os sujeitos poéticos de ambos constroem acerca de tais temáticas resultam de seus anseios em apresentar ao Brasil um Brasil que não se quer ver. Fazem jus ao verso “O Brasil não conhece o Brasil”, da música “Querelas do Brasil” (de Aldir Blanc e Maurício Tapajós, imortalizada por Elis Regina), ainda que tenha cerca de meio século, permanece atualíssima em sua crítica à elite, que não apenas ignora sua diversidade cultural: não tolera a possibilidade de repartir as riquezas sociais.

Solano Trindade e Sérgio Vaz são o que a professora Celeste H. M. Ribeiro denomina como “autores que tentam e conseguem

iluminar o país como uma ampla unidade de diversidades” (SOUSA, 2011, p. 43). Apesar de a professora não aludir aos poetas do povo e da periferia, considero pertinentes suas colocações para dizer que a Paideia de ambos concerne ao modo como fazem surgir “uma nova representação ética por meio de uma nova forma de representação estética, na qual os excluídos não compareçam como objetos representados por meio de estereótipos, mas em sua dimensão humana” (BARRETO, 2021, p. 95).

4. DESENVOLVIMENTO

Minha missão

Não construirei
um poema
que me immortalize
nem passarei para a história
como um grande artista
ficarei com o povo
na sua canção
e assim cumprirei
a minha missão de poeta
(TRINDADE, 1958, p. 64)

ser poeta
não é escrever poemas.
É ser poesia”
(VAZ, 2004, sem página)

Apesar de se circunscreverem os poetas aqui apresentados – como já explicitarei, também conhecidos pelos epítetos de poetas do povo e da periferia – a momentos históricos diversos – Solano Trindade (1908-1974) produziu sua obra entre os anos de 1930 e 1960, sobretudo de efervescência da cultura popular; Sérgio Vaz (1964-) principia sua carreira literária em 1988, especialmente de transição da cultura popular para a cultura de massa –, inscrevem-se os poetas no rol de intelectuais que, em suas escritas e em suas preocupações éticas e estéticas, versam de modo original na literatura brasileira.

Ambos, cada um em sua época e por meio de seus estilos individuais, fundam uma Paideia na história literária deste país.

A Paideia, o conceito de que me utilizei em minha dissertação, em síntese, é formulado pelo filósofo alemão Werner Jaeger, em seu conhecido *Paideia: a formação do homem grego*. De acordo com o filósofo, a Paideia concerne ao processo educativo por meio de qual se almeja a arete grega, a qual durante um certo período se constituía como atributo inerente à aristocracia na Grécia, mas, a partir do Séc. V, passa a ser ambicionado pela “formação de homens” (JAEGER, 1995, 501) com vistas à direção do estado. A noção de Paideia varia, mas, em numa concepção platônica, relaciona-se a educar para promover a justiça.

Se Jaeger afirma que o povo helênico tem “o poeta como educador de seu povo” (JAEGER, 1995, p.61), ressalto que as pessoas do povo e da periferia, também têm os poetas Solano Trindade e Sérgio Vaz como educadores. No entanto, ao contrário da perspectiva que vislumbra o filósofo alemão, para quem a Paideia diz respeito “à formação dum elevado tipo de homem” (JAEGER, 1995, p.6), a Paideia que enxergo em Solano Trindade e Sérgio Vaz alude à formação de um cidadão crítico e consciente de seus direitos de cidadania, por meio da arte e da militância encabeçada pelos Poetas do Povo e da Periferia.

Em se tratando dos poetas do povo e da periferia, a perspectiva de educar está em consonância com a noção de Paideia grega; todavia, nos literatos brasileiros têm, efetivamente, uma dimensão específica. A partir das formulações sobre a Paideia, na Antiga Grécia, inclusive, viso a demonstrar que Solano Trindade e Sérgio Vaz, no contemporâneo Brasil, se valem da arte e da promoção da arte para ampliar os repertórios das pessoas do povo e da periferia, pretendendo impactar em suas autoestimas, para com essas mesmas gentes do povo e da periferia – não por elas, mas com elas – educarem e reeducarem o modo de ver e agir no mundo.

4.1 NO QUE CONCERNE À MULHER

A representação do universo feminino nas obras de Solano Trindade e de Sérgio Vaz é a daquela que está ao lado de e nunca atrás de. Há no Brasil – e, creio eu, no mundo inteiro – uma falaciosa expressão: “atrás de um grande homem está sempre uma grande mulher”. Efetivamente, ao contrário do

que a pretensa cortesia externa, é, inversamente, demasiado machista intrinsecamente. Como a literatura é um campo de representação humana, inevitavelmente, em não raros exemplos, também, existem na prosa e na poesia nacionais reproduções que, se pretendendo gentis, são desgraciosos com questões atreladas ao feminismo.

A visão elitecentrista – é mister que se ressalte –, mesmo hodiernamente, projeta na mulher uma imagem que se embasa em Rousseau, de séculos atrás, segundo a qual “um (o homem) deve ser ativo e forte, o outro (a mulher) passivo e fraco: é necessário que um queira e possa, basta que o outro resista pouco” (ROUSSEAU, 1979, p. 306). Tal projeção misógina de mundo anda, ainda hoje, de braços dados com a formulação crítica, de viés nietzschiano, por meio da qual, em sua *Genealogia da Moral*, o ideal de mulher repousa em Maria (cristã), que é regida pela obediência e pela submissão ao homem.

A mulher é representada nas literaturas de Solano Trindade e de Sérgio Vaz como o ser desrespeitado em sua dignidade humana, o alvo de ações masculinas vis, mas também como a parceira ativa, a companheira protagonista, a pessoa independente, a guerreira necessária, enfim, como a dona de si e de seus destinos. Destarte, em suas composições poéticas, por um lado, denunciam-se os sofreres e as dores imputadas ao gênero feminino pela sociedade machista, por outro, se enaltecem e se reconhecem as lutas e as conquistas das mulheres.

Em “Histórias das Dores de Maria da Luz” (TRINDADE, 1999, p. 78), de Solano Trindade, e em “Renilda de seu Francisco” (VAZ, 2007, p. 110), de Sérgio Vaz, as vozes poéticas dão nomes (ou prenomes, se preferirem) a angústias que, historicamente, afligem as mulheres brasileiras, especialmente as que fazem parte dos extratos sociais menos abastados (como é o caso aqui). Em ambos, os sujeitos poéticos versam acerca de mulheres exploradas pela sociedade machista – até mesmo como meros objetos sexuais. Maria da Luz é discriminada por fazer amor sem exigir contrapartidas, sem, contudo, ser amada. Renilda, por sua vez, foi “prostituída desde a infância”.

O sofrimento das duas mulheres é pausado – definitivamente – tão somente com ponto-final de suas vidas. Maria da Luz falece por causa de “tuberculose” (TRINDADE, 1999, p. 78). Renilda “doente” (VAZ, 2007, p. 110), aliás, morre “seca/sem nunca ter gozado” – ironicamente, a mesma mulher que, em vida, serviu ao gozo masculino. Destaque-se que ao tematizar a mulher na condição da subalternidade os poetas do povo e da periferia não almejam o sensacionalismo ou escrever por escrever, mas o fazem para desnudar uma questão sobre a qual não se pode omitir esforços para construir uma sociedade mais equitativa.

Em “Conversa com Luci”, Solano Trindade, e, em “Deusas do cotidiano”, Sérgio Vaz, tratam as mulheres como iguais na luta por um mundo melhor. Em pouco extensas linhas, o sujeito poético do poema de Trindade se encaminha a uma mulher estadunidense – que vinha fazendo história em seu país e, no mudo – para, dirigindo-lhe seus versos, manifestar sua solidariedade a ela. Em brevesequência, a enunciação poética de Vaz dirige-se cortesmente à coletividade de mulheres brasileiras, associando a magnitude de suas ações a relevantes obras da literatura universal (*Os miseráveis*, *Dom Quixote*, *A Insustentável leveza do ser* e *Divina comédia*).

Elevam-se as vozes poéticas de Solano e de Sérgio às conquistas encampadas pelas mulheres, cujas vitórias não se restringem ao gênero feminino, mas à humanidade. Autherine Lucy (a Luci, de Solano) é a negra que, a despeito dos méritos acadêmicos, é impedida de ingressar na universidade do Alabama, levando-a à luta pelo direito a estudar (dela, de negros estadunidenses, de pessoas pelo mundo). As empoderadas mulheres do cotidiano das periferias, dos recantos e dos lugares menos abastados, cujos “nomes comuns” contrastam com as capacidades incomuns de transformar as desfavoráveis realidades a que são submetidas em, no mínimo, suportáveis possibilidades e, não raro, dentro de seus contextos, elogiáveis virtuosidades.

4.2 NO QUE É ATINENTE A CRIANÇAS E ADOLESCENTES

Opto por iniciar este subtítulo com um excerto de minha dissertação, para ressaltar que:

Criança e adolescente nas obras de Solano Trindade e de Sérgio Vaz são sinônimos de ludicidade e esperança. Não por outra razão, Solano pede para que “deixem que as crianças brinquem” (TRINDADE, 1999, p. 210); Sérgio Vaz escreva que “sem crianças não há razão nenhuma para se acreditar em um mundo melhor” (VAZ, 2011, p. 18) (BARRETO, 2021, p. 133)

Os enunciadores poéticos de Solano Trindade e de Sérgio Vaz alternam-se em versos atinentes a crianças e a adolescentes, para denunciar as injustiças que acometem meninos negros e pobres deste país, por um lado, e para representar de forma positiva traços étnicos, origens sociais e repertórios de vida, por outro. Em outras palavras, tematizam-nos, a semelhança do que fazem com outros assuntos que abordam em suas obras, dando relevância à denúncia social, como se lê em outros grandes escritores e excelentes poetas na história da literatura brasileira, mas reconhecendo o relevo dessas personagens como humanos – do povo e periféricos –, de modo original em relação a outros literatos na literatura nacional.

Em “Bolinhas de gude Miltinho”, Solano Trindade, e em “Jorginho”, Sérgio Vaz, as vozes poéticas tratam acerca de como se exterminam as vidas humanas – na tenra idade ou mesmo antes de nascer para os excluídos do país. No poema do poeta do povo, Miltinho é um garoto que gosta de bolinhas de gude, revelando seu traço pueril, mas já é tratado como “facínora” pela imprensa sensacionalista. No texto de Sérgio, Jorginho é o nascituro, que, ironicamente, em vez da esperança que uma criança por vir dá aos familiares, será recebido pelo ceticismo: tristezas a quem só dá alegria; por isso sua voz poética sugere que seja oportuno suicidar-se antes de chegar.

Em “Muleque”, Solano Trindade, e em “Fundação Casa”, Sérgio Vaz, as vozes poéticas chamam a atenção para a necessidade de ver as crianças e os adolescentes como sujeitos de direitos, não como seres de assujeitamentos. O traço inovador de suas obras poéticas – não apenas no que tange a essa temática – reside justamente na capacidade de, advindos dos mesmos grupos sociais acerca de quais versam, Solano Trindade e Sérgio Vaz produzirem uma arte que seja peculiar na representação

imagética da literatura brasileira: apresentando retratos de um Brasil (em suas vozes, em suas dores, em suas alegrias, em sua dimensão humanizadora).

No poema de Solano, as palavras utilizadas para depreciar pessoas negras são ressignificadas, valorizando traços étnicos do garoto: “beicho” (em vez de lábios), “grandão” (como deformidade), “cabelos pimenta do reino” (desvalorizando cabelo crespo), “nariz” “coisa achatada” (traço fenotípico empregado como sinônimo de fealdade) são, ao contrário do que prega o racismo, resultado do “amor”, não do preconceito racial. No poema de Sérgio Vaz, os garotos da instituição Fundação Casa, tão desqualificados pelo discurso do senso comum como incapazes de apresentar sinais de inteligência senão para cometer delitos, são apresentados como conhecedores de arte: gostam de poesia e detêm conhecimentos sobre rimas e versos.

4.3 NO QUE DIZ RESPEITO AO HOMEM

A abordagem temática nos poemas de Solano Trindade e de Sérgio Vaz acerca da figura masculina oscila entre o que há de mais desumano nele e o que há de mais humanista em seu âmago. Nem tanto ao céu, nem tanto ao inferno, os textos de um e de outro dosam suas vozes poéticas considerações bastante peculiares sobre a crueldade que o gênero masculino pode representar para sua espécie e, por conseguinte, para o planeta inteiro, bem como incursões textuais muito singulares acerca da heroicidade que o homem pode exercer em prol da fraternidade entre seus semelhantes e da Terra em sua plenitude.

Em “Tem gente com fome”, o mais conhecido poema de Solano Trindade, e “Os miseráveis”, um dos mais difundidos de Sérgio Vaz, os sujeitos poéticos expõem de que maneira o homem é sinonímia de mazelas do mundo. Destarte, enquanto o “trem sujo da Leopoldina/ correndo/correndo parece dizer tem com fome tem com fome”, na composição do Poeta do Povo, homens como “Hugo” usurpam o poder (especialmente da representação política) e protagonizam (em todos os segmentos) o enriquecimento de poucos à custa do empobrecimento da maioria. Trata-se da miséria humana do homem como causadora da miserabilidade dos demais.

Efetivamente, tais exemplos das estéticas de Solano Trindade e de Sérgio Vaz são bastante representativos das éticas de ambos em suas intervenções culturais pela coletividade. Em outras palavras, as críticas tecidas pelas enunciações poéticas de seus poemas, nos exemplos aludidos à falta de humanidade do homem, demarcam não apenas um posicionamento na escrita de ambos – o que já é de uma magnitude tremenda, considerando a literatura em uma de suas funções –, mas dialogam, intrinsecamente, com o engajamento cidadão de ambos em suas articulações, como o TPB (Teatro Popular Brasileiro), com Solano, e como a Cooperifa, com Sérgio – para restringir-me a dois exemplos apenas.

Opondo-se ao tipo desumano de homem, os poemas “Nícolás Guillén”, de Solano Trindade, e “Colecionador de Pedras”, de Sérgio Vaz, versam acerca de homens com atitudes e engajamentos humanistas. Na composição de Solano, o poeta cubano é reverenciado por sua luta pelos negros e pelos oprimidos; no de Sérgio, Mano Brown, o mais proeminente integrante membro dos Racionais MCs, é apresentado como pedra valiosa. Em comum, nessas duas composições poéticas, o reconhecimento de que o homem pode representar, a despeito dos males do patriarcado, a esperança em dias melhores.

Assim como em outras produções poéticas dos autores estudados, nas produções sobre as quais me debrucei, as vozes dos sujeitos poéticos de Solano e de Sérgio não apenas tecem elogiosos versos a dois homens que se posicionam (ou posicionaram) como humanistas em suas obras poéticas e em suas ações sociais, mas, em explícita intertextualidade, demonstram existir uma estreita associação entre os quatro poetas, que, em síntese, são a simbolização da possibilidade de transformação por meio da arte e do engajamento: Solano Trindade e Nicolás Guillén, em um front, Sérgio Vaz e Mano Brown, noutro.

5. CONCLUSÃO

Procurei demonstrar, que imbricando engajamento ético e engenhosidade estética, os poetas do povo e da periferia inseriram novas formas de fazer literatura e enxergar o país negro – que não se quis e ainda se nega a se ver negro – e

periférico – que, igualmente, não se quis ainda se nega a se ver periférico. As artes poéticas de Solano Trindade e de Sérgio Vaz reeducam o olhar do Brasil, a partir do tratamento peculiar de temas sobre o povo e sobre a periferia de modo especial, por, efetivamente, emergirem desse mesmo povo e dessa mesma periferia. É pertinente, a meu ver, pensar que, no caso de ambos, “A poesia tem vantagem sobre qualquer ensino intelectual e verdade racional” (JAEGER, 1995, p. 58).

São “inesgotáveis os prazeres e numerosas as discussões que as militâncias e as obras poéticas de Solano Trindade e de Sérgio Vaz suscitam” (BARRETO, 2021, p.162). Solano Trindade defendia ser necessário pesquisar nas fontes e devolver na forma de arte. Sérgio Vaz vem sempre reafirmando em suas falas, ações e poéticas, de modo especial, ser necessário escrever com o povo e não por ele. Fazem jus, afinal, aos epítetos pelos quais são conhecidos Solano Trindade e Sérgio Vaz. Suas artes e seus engajamentos não preencheram tão somente uma lacuna na poesia brasileira, mas também cobriram espaços nas artes nacionais que nem sequer muitas pessoas do povo e da periferia supunham pudessem ocupar, quer no direito à fruição, quer na produção.

Como cidadão, como leitor e como educador, sinto-me mais completo e – por que não? – com uma visão mais abrangente acerca de como se organizam as estruturas sociais de meu país, inclusive, no campo simbólico da enunciação literária – não é preciso que se dê, mas se escute a voz que vem das ruas. Ao escrever sobre o povo e sobre a periferia – em minha pesquisa e aqui –, de alguma maneira, tento me filiar a ensinamentos de dois dos maiores poetas brasileiros de todos os tempos. De modo bastante simbólico, quero encerrar esta modesta comunicação – para constar dos documentos oficiais do Congresso Internacional de *Literatura Brasileira – Ana Maria Machado e o Compromisso Literário*, tomando emprestadas as palavras de Sérgio Vaz na abertura do Sarau da Cooperifa:

– “Povo lindo! Povo inteligente! É tudo nosso! É tudo nosso! É tudo nosso!”

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARRETO, Fábio Roberto Ferreira. **Poetas do povo e da periferia: um estudo sobre as ações e as poéticas de Solano Trindade e Sérgio Vaz**. 2021. 180f. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências, Universidade de São Paulo, 2021.

JAEGER, Werner. **Paideia: a formação do homem grego**. São Paulo: Editora Herder, 2010.

ROUSSEAU, JEAN-JACQUES. **Emílio ou da educação**. 3.a ed. Rio de Janeiro: Difel – Difusão Editorial S.A., 1979.

SOUSA, Celeste H. M. Ribeiro de. **Literatura e imagologia**. São Paulo: Pandemonium, 2011. P:159-186

TRINDADE, Solano. **O poeta do povo**. São Paulo. Cantos e Prantos Editora, 1999.

_____. **Seis tempos de poesia**. São Paulo: H. Mello, 1958.

VAZ, Sérgio. **Colecionador de pedras**. São Paulo: Editora Global, 2007.

_____. **Pão, poesia e literatura**. São Paulo: Editora Global, 2011.

_____. **Poesia dos deuses inferiores**. São Paulo: independente/sem editora, 2004.

O UNIVERSO AFRO-BRASILEIRO NA LITERATURA INFANTIL

O objetivo desse texto consiste em pensar o diálogo entre o universo afro-brasileiro e a produção literária voltada para a infância. Esse encontro se insere nos debates em torno daquilo que denominamos como literatura negra ou afro-brasileira¹. Para pensar esse diálogo, torna-se necessário percorrer, de forma breve, pela discussão a respeito do conceito de literatura negra ou afro-brasileira. Verificaremos que a produção literária voltada para infância está em constante interlocução com o surgimento, debates e pesquisas em torno dessa vertente literária.

Houve uma profusão de temas ligados à cultura afro-brasileira incorporados na literatura infantil nas últimas décadas. Buscaremos analisar, como a temática das religiões afro-brasileiras foi incorporada na literatura infantil. A partir daí, tentaremos flagrar o contexto histórico e político em que esse tema entra na produção literária voltada para o público infantil.

A literatura afro-brasileira ou negra tem experimentado nos últimos anos, tal como destacou Eduardo Assis Duarte (2014), um período de grande efervescência e descobertas que remodelaram seu *corpus* literário. Ao mesmo tempo, esteve imersa nos debates e disputas pela constituição de um campo de pesquisa acadêmico. Essa produção literária, apesar de reafirmar suas diferenças, faz parte da literatura brasileira.

Mas, como a definimos? Como seus projetos estéticos e temáticos foram incorporados na produção literária infantil? Essas indagações nos levam a pensar na própria história dessa vertente. Há um esforço de intelectuais e escritores/as, nas últimas décadas, em construir uma linha histórica, demarcando as origens, tendências estéticas, obras e escritores/as que formariam a literatura negra ou afro-brasileira. Esse esforço

**JANAÍNA DE
FIGUEIREDO**
Universidade
de São Paulo

janaacubalin@
gmail.com

teórico, também metodológico, faz parte de um processo de constituição de um campo de pesquisa acadêmico.

Nessa linha notam-se dois movimentos a serem considerados: a produção literária afro-brasileira ou negra (sua história e características) e a formação de um campo de pesquisa sobre essa mesma produção. A relação entre essas duas pontas (esses dois movimentos) é caracterizada por diversos encontros e, igualmente, desencontros.

Há lacunas presentes nas pesquisas acadêmicas sobre essa produção ao longo da história. No entanto, Eduardo Duarte (2014) mostrou a existência de estudos já na década de 1940 a respeito da literatura negra ou afro-brasileira. Esses primeiros estudos foram dirigidos, segundo o autor, por pesquisadores estrangeiros brancos. O foco estava voltado, muito mais na temática do que propriamente na voz autoral. O autor cita, ainda, um dos primeiros textos, *A poesia afro-brasileira*, publicado no ano de 1943, pelo sociólogo francês, Roger Bastide. Esse texto, provavelmente fazia parte de pesquisas produzidas dentro do campo de estudos afro-brasileiros, em que Roger Bastide era uma das figuras centrais. Observamos nesse contexto, entrecruzamentos entre pesquisas literárias e o campo de estudos afro-brasileiros.

De qualquer forma, apesar da importância dessa e de outras pesquisas para criar um repertório de análises críticas sobre a produção literária de escritores/as negros ao longo da nossa história, elas não causaram o mesmo impacto e transformação como aquele ocorrido a partir dos anos de 1970². Pode-se dizer que a partir daí será forjado as bases conceituais da literatura negra ou afro-brasileira. Suas definições e propostas estéticas são formadas nesse momento, influenciadas como veremos, tanto pelas pesquisas acadêmicas, como pelos debates e demandas políticas.

1. LITERATURA NEGRA OU AFRO-BRASILEIRA E SUAS RUPTURAS

É possível apontar dois marcos históricos de rupturas importantes nos debates sobre literatura negra ou afro-brasileira, quais sejam, a década de 1970 e 2000. Zin (2018), afirma que a mudança

nos anos 70 estava associada ao fortalecimento do Movimento Negro e as transformações de paradigmas nas ciências sociais, com repercussões na literatura.

Nesse contexto, a literatura afro-brasileira ou negra surge com força no cenário acadêmico. Porém, essa força não aparece sem conflitos. Um dos pontos polêmicos, por exemplo, se encontra em sua própria denominação: Seria “literatura negra”, “literatura afro-brasileira ou afrodescendente”? Para alguns escritores negros, essas nomenclaturas poderiam criar certos rótulos. Já para outros, o título marcaria a especificidade dessa produção literária, bem como, os seus posicionamentos discursivos, considerados importantes e necessários.

Como veremos, ao longo deste texto, trata-se de um conceito provisório ou, como ressaltou Eduarte Duarte (2014), um conceito em construção. O próprio campo semântico revela uma trajetória marcada por muitas tensões. Duarte (2014) buscou sistematizar esse conceito se posicionando a favor da denominação literatura afro-brasileira. Um termo que se torna, segundo esse autor, um grande guarda chuva que abrigaria diversas e diferentes matizes. Ou seja, literatura afro-brasileira para ele marcaria tanto o lugar de enunciação discursiva, como o de pertencimento étnico-racial do escritor ou escritora.

Um dos espaços importantes que marcou, um tipo de produção de discurso literário, como também forjou o conceito de literatura negra foi, sem dúvida, os *Cadernos Negros*. Essa publicação foi lançada nos anos de 1978 e abarcou escritores e escritoras negras de muitas gerações. *Os Cadernos* tinham como proposta publicar produções de autores e autoras negras engajadas na luta contra o racismo³.

Nota-se um vínculo entre essa produção com as demandas políticas do movimento negro. (DUARTE, 2014). Dessa forma, o conceito de literatura negra passa a focar a voz autoral como expressão de uma memória e ação coletiva.

O poeta e ensaísta Cuti tentou definir literatura negra a partir, principalmente, da autoria. Ele destacou a autoria como um dos

marcadores centrais na definição da literatura negra. Assim, a palavra *negro* impresso na literatura fortaleceria, segundo Cuti (2010), a construção de uma identidade coletiva. Daí sua crítica e recusa do termo afro-brasileiro ou afrodescendente que perderia, para esse autor, a orientação política da produção literária. O autor busca um projeto estético que articule questões políticas e ideológicas. Cuti (2010) entende que o prefixo afro – por se remeter a algo muito diverso - poderia diluir a especificidade da questão negra.

Os debates em torno da definição de literatura negra ou afro-brasileira geraram polêmicas e divergências. Muitos escritores ou pesquisadores, ora se aproximaram de uma interpretação mais essencialista, ora buscaram flexibilizá-la ou mesmo subvertê-la. (DAMASCENO, 1988; PROENÇA FILHO, 1988; BERNARD, 1987). Eduardo Duarte (2014) mapeou essas discussões e apontou que a autoria deve ser pensada como um lugar discursivo e não por critérios fenotípicos.

Dessa maneira, Duarte (2014) propôs um conjunto de elementos para definir (ainda que de forma provisória) a literatura negra e/ou afro-brasileira. Tais elementos são: “a voz autoral; as construções linguísticas marcadas por uma afro-brasilidade de tom, ritmo, sintaxe ou sentido; um projeto de transitividade discursiva e um ponto de vista ou lugar de enunciação política e culturalmente identificada à afrodescendência”. (DUARTE, 2014, p. 28 e 29).

Por meio desses elementos definidores, torna-se possível pensar a literatura afro-brasileira a partir de critérios mais plurais. Em outras palavras, compreende-la como uma das múltiplas facetas da literatura brasileira. Essa marcada por fraturas, típicas de países colonizados.

Mas como esse debate entra na chamada literatura infantil? E quais são seus desdobramentos?

2. LITERATURA PARA INFÂNCIA E O UNIVERSO AFRO-BRASILEIRO

Muitos escritores/escritoras negras vêm, ao longo da história rompendo, por meio da linguagem, com as imagens estigmatizadas sobre a população negra produzidas e cristalizadas pelo cânone literário brasileiro.

De acordo com Jovino (2006), a literatura voltada para infância e juventude – apesar de ter surgido no Brasil no final do século XIX -, somente incorporou os personagens negros com mais frequência, a partir da década de 1920 e 1930. Nas décadas anteriores, as imagens de pessoas negras na literatura eram ausentes ou quando apareciam estavam ligadas ao passado escravista. A partir das primeiras décadas do século XX, personagens negros/as surgem na literatura infantil, mas eram representados por imagens que os estigmatizavam.

Assim, a produção literária desse período trazia imagens negativas que associavam personagens negros a lugares subalternizados. Essas representações foram amplamente criticadas pelo movimento negro, trazendo mudanças discursivas importantes para o campo da literatura.

As pesquisas (COELHO, 1991, 2010; SOUZA, 2003, 2005; JOVINO, 2006) indicam um ponto de inflexão nesse debate dos anos de 1970. A literatura dedicada ao público infantil e juvenil, em diálogo com as discussões sobre literatura negra e/ou afro-brasileira, passou a buscar novos parâmetros de produção de discurso.

Nesse contexto, a literatura trouxe temas que, no Brasil, ainda eram tabus na produção literária infantil. Seu conteúdo e forma buscavam pluralizar saberes e perspectivas, assim como ajudar a ressignificar identidades cindidas pelo racismo brasileiro.

Assim, trata-se de um conjunto de questionamentos e rupturas dentro do campo da literatura voltada para infância e juventude, iniciados, sobretudo nos anos de 1970, mas que tomou corpo e forma nas décadas seguintes.

Sem dúvida nenhuma percebemos um divisor de águas na década de 2000 com a criação da Lei 10.639-03. Essa última alterou a Lei de Diretrizes de Bases da Educação, tornando obrigatória a inclusão de História da África e das Culturas Afro-brasileiras no currículo das escolas públicas e privadas no Brasil. A partir daí houve uma mudança significativa na produção de livros para infância e juventude. Nota-se um aumento dos temas ligados à cultura africana e afro-brasileira.

Podemos afirmar que as demandas da Lei n o 10.639/2003 mobilizaram o mercado editorial para os seguintes temas: contos africanos e afro-brasileiros, histórias de heróis e heroínas negras, empoderamento identitário, entre outros. Nos primeiros anos após a promulgação da Lei, as escolas formaram o espaço de maior recepção desses livros e temas.

No entanto, algumas temáticas, como aquelas ligadas ao universo religioso afro-brasileiro, não encontravam guarida no espaço escolar. Esse tema ainda causa impacto na sociedade, revelando o desconhecimento sobre as religiões afro-brasileiras e as tensões que daí resultam.

Nas escolas, as culturas afro-brasileiras são vistas com desconfiança e certo preconceito. Isso tem dificultado, ainda mais, o acesso de crianças e jovens a uma produção literária, cujo recorte esteja voltado para o universo das religiões afro-brasileiras. As escolas ainda tem dificuldade em trazer essa produção como experiência estética ou como uma forma de pluralizar olhares.

3. AS RELIGIÕES AFRO E A LITERATURA INFANTIL

As representações das religiões afro-brasileiras surgem na literatura infantil e juvenil a partir dos mitos dos orixás. Ou ainda, aparece na trama cultural que enaltece valores civilizatórios afro-brasileiros. No livro, a Dona das Folhas, escrito por Geni Guimarães observamos o tema das religiões afro-brasileiras na produção literária da década de 1990, dedicada ao público infantil.

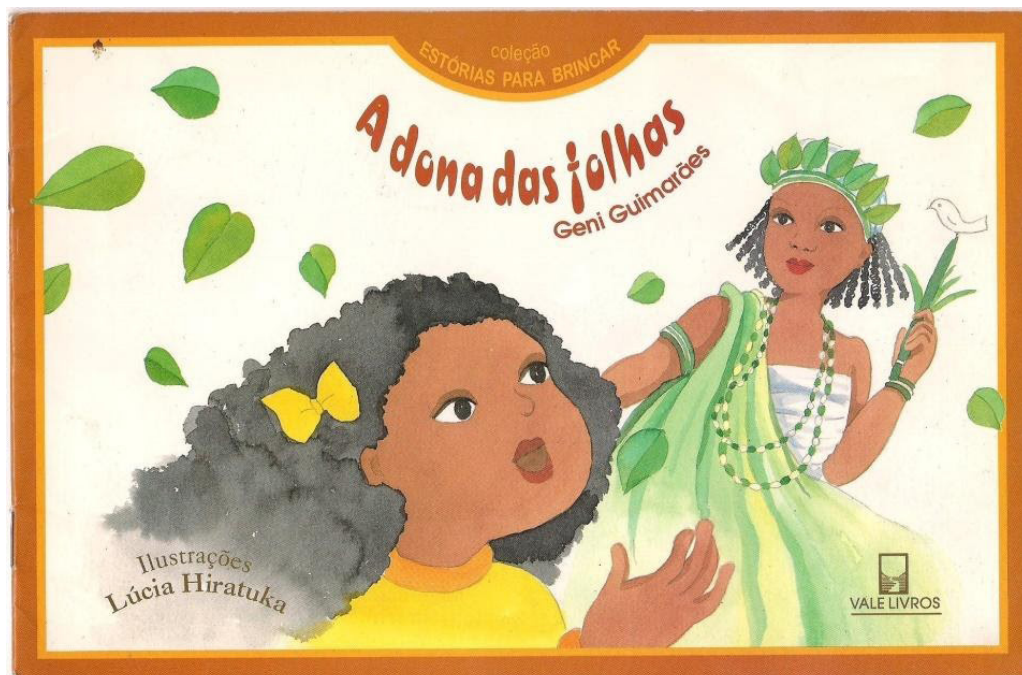


Ilustração de Lúcia Hiratuka e publicado pela Vale Livros, no ano de 1995.

O texto combina a delicadeza da palavra com a ludicidade da imagem. A narrativa navega pelo mito do orixá Ossanha. Esse último é uma divindade que representa, na natureza, o mundo vegetal e seu poder de cura. A autora propõe um encontro do universo infantil com a mitologia afro-brasileira. A história, sutilmente, traz uma contraposição de um discurso advindo da ciência (ocidentalizado) e outro, dos saberes afro-brasileiros. A protagonista do livro (representada por uma menina negra) adoece e depois de ter passado pelos médicos (representados por personagens brancos) a sua cura advém das folhas de Ossanha (representado por uma mulher negra). As imagens seguem a lógica de um discurso narrativo sublinear, ou seja, há uma divisão entre os tons que representam um corte entre discursos. A família negra e a protagonista são ilustradas em tons de amarelo, com detalhes em verde – a cor de Ossanha. Os personagens brancos (os médicos) pintados em cinza e branco. Essa divisão reforça a linha que separa os valores civilizatórios afro-brasileiro dos ocidentais. O livro traz essa oposição de uma forma simples, lúdica e com uma beleza literária típica da escrita de Geni Guimarães. No entanto, esse livro é pouco conhecido pelo público infantil e não circula com tanta frequência no espaço das escolas.

O tema das religiões afro-brasileiras parece entrar com força no cenário aberto da década de 2000, sobretudo na produção de Reginaldo Prandi. O autor, antropólogo especialista em religiões afro-brasileiras, produz livros destinados ao público infantil e juvenil tendo como foco os mitos dos orixás. Nesse caso, os textos revelam uma tentativa de tradução de um conjunto de mitos encontrados no universo da oralidade. Em Xangô, por exemplo, o autor traz um contexto explicativo para inserir o leitor nesse universo cultural. A narrativa traz um tom histórico e pedagógico para abordar o tema. O leitor passa a conhecer mais as características do orixá Xango, o Deus do trovão.

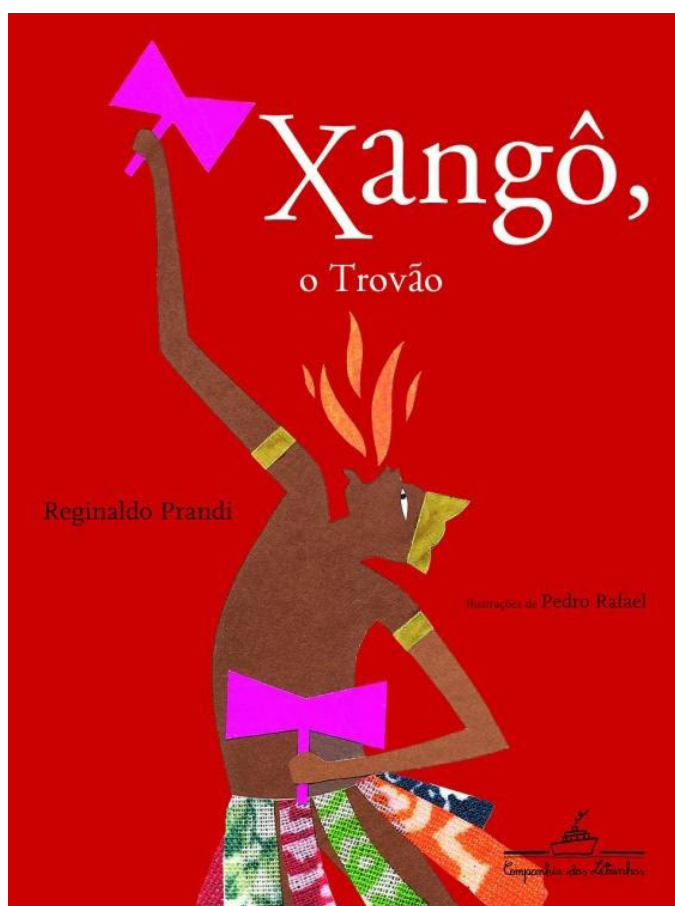


Ilustração de Pedro Rafael e publicado pela Cia das Letras, no ano de 2003.

Nos últimos anos, pode-se arriscar em dizer que os livros que se voltaram para o universo religioso afro-brasileiro, produzem narrativas híbridas, tentando criar diferentes formas de dialogar com os mitos. A ampliação desse diálogo se deve, em grande medida, ao entendimento da existência de uma trama afro-brasileira que circula nas religiões de matrizes africanas e transborda para outros espaços. Esse caminho tem sido uma marca da produção literária negra ou afro-brasileira, seja voltada para o público infantil, juvenil ou adulto.

Assim, observa-se que a relação entre as religiões de matrizes africanas e textos literários pode ser perceptível ao longo da própria constituição da literatura negra ou afro-brasileira. Há um substrato imaginativo que alimenta determinadas representações sobre as religiões afro-brasileiras. Essas transbordam a literatura, ora reivindicando um espaço

no sistema literário brasileiro, denunciando os preconceitos com relação a essas religiões; ora, desenhando os aspectos culturais que conformam essas últimas. O exemplo mais representativo

trata-se da produção de Aloísio Resende, considerado o poeta do Candomblé. A produção desse escritor, localizada no início do século XX, ilustra essa difícil relação entre literatura e as representações do universo afro-brasileiro. Mais recentemente, observamos essa relação na produção de Mestre Didi (década de 1960) e Mãe Beata de Iemanjá (década de 2000), apenas para citar alguns nomes, entre tantos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura brasileira contemporânea tem experimentado muitas mudanças e rupturas nas últimas décadas. Um novo cenário tem apontado a importância em pluralizar os olhares e as vozes narrativas. A partir daí, novas representações são incorporadas na produção literária brasileira. A chamada literatura negra ou afro-brasileira representa algumas rupturas do cânone literário. Essas mudanças se manifestam na produção de livros voltados para infância e juventude.

No entanto, embora essas mudanças sejam significativas, em termos de incorporação de temas e voz autoral negra ou afro-brasileira, verificam-se ainda impasses e resistências em torno do universo religioso afro-brasileiro. Arrisco em dizer que esse conservadorismo presente na sociedade parece ainda mais acentuado nos livros produzidos para crianças e jovens. Isso nos impõe ainda desafios no caminho da abertura para diversas representações e diferentes vozes.

NOTAS

¹ Optei em utilizar, ao longo do texto, os termos, literatura negra ou afro-brasileira, pois considero importante ressaltar a presença do campo de pesquisa na qual cada nomenclatura se insere. O campo das religiões afro-brasileiras foi construído em diálogo com as discussões presentes no campo das relações raciais no Brasil. De modo que, optar por uma ou outra nomenclatura implicaria desconsiderar a importância desses campos de pesquisa e seus diálogos com os debates e definições nos estudos literários.

² Surgem outros pesquisadores, como: Teófilo de Queiroz Júnior (1975), David Brookshaw (1983), Oswaldo de Camargo (1987), Zilá Bernd (1987), Benedita Gouveia Damasceno (1988), Domício Proença Filho (1988), Luiza Lobo (1993), entre outros.

³ A primeira edição dos *Cadernos Negros* trazia poemas de Henrique Cunha, Ingrida Lopes Galvão, Eduardo de Oliveira, Hugo Ferreira da Silva, Célia Aparecida Pereira, Jamu Minka, Oswaldo de Camargo e Cuti. No ano seguinte, a publicação reuniu contos escritos por Abelardo Rodrigues, Aristides Barbosa, Aristide Theodoro, Henrique Cunha Jr, Cuti, Ivanir Augusto Alves dos Santos, José Alberto, Maga, Neusa Maria Pereira, Odacir de Mattos, Paulo Colina e Sônia. O grupo ligado aos Cadernos, adotou em 1982 o nome de Quilombhoje. Participavam deste coletivo: Cuti, Clóvis Maciel, Cunha, Esmeralda Ribeiro, Francisco Mesquita, Jamu Minka, José Alberto, Márcio Barbosa, Mirian Alves, Oubi Inaê Kibuko, Regina Helena e Tietra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBOSA, Lucia Maria de Assunção. O personagem negro na literatura brasileira: uma abordagem crítica. In: **Educação como prática da diferença** (org. A. ABRAMOWICZ, L.M. BARBOSA e V.R. SILVEIRO). Campinas: Armazém do Ipê, 2006.
- BERND, Zilá. **Introdução à literatura negra**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BROOKSHAW, David. **Raça e cor na literatura brasileira**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.
- CAMARGO, Oswaldo de. **O negro escrito**. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura-Imprensa Oficial, 1987.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.
- COELHO, Nely Novais. **Panorama histórico da literatura infantil/juvenil**. 4. ed. rev., São Paulo: Ática, 1991. (Série fundamentos; 88).
- COELHO, Nelly Novaes. **Panorama histórico da literatura infantil/juvenil: das origens indo-europeias ao Brasil contemporâneo**. 5. ed. Ver. Atual. São Paulo: Manole, 2010.
- CUTI (Luiz Silva) Trincheira. **Literatura Negro-Brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010.
- DAMASCENO, Benedita Gouveia. **Poesia negra no modernismo brasileiro**. Campinas: Pontes Editores, 1988.
- DUARTE, Eduardo de Assis. **Literatura Afro-Brasileira: Autores do século XXI**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.
- FONSECA, M.N. Literatura Negra, Literatura afro-brasileira, como responder a essa polêmica? In: SOUZA, F; LIMA, M.N. (ORG) **Literatura afro-brasileira**, Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.
- IANNI, O. Literatura e consciência. In: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. São Paulo, 1988.

JOVINO, Ione da Silva. Literatura infanto-juvenil com personagens negros no Brasil. In: SOUZA, Florentina; LIMA, Maria Nazaré (Orgs.). **Literatura afro-brasileira**. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006. p. 179-217.

LAJOLO, Marisa. Prefácio. In: Fernandes, Célia Regina Delácio. **Leitura, literatura infanto-juvenil e educação**. Londrina: Eduel, 2013. p. xi-xiv.

LOBO, Luiza. **Crítica Sem Juízo**. Rio De Janeiro: Francisco Alves, 1993.

PROENÇA FILHO, Domício. O negro na literatura brasileira. In, **Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade**, 49 (14), Jan./Dez, 1988.

_____. **A trajetória do negro na literatura brasileira**. Estudos Avançados, São Paulo, nº 18, 2004.

SOUSA, Andréia Lisboa de. Personagens Negros na Literatura Infantil e Juvenil. In: CAVALLEIRO (Org.). **Racismo e antirracismo na educação: repensando nossa escola**. São Paulo: Summus, 2001.

SOUSA, Andréia Lisboa de. **Nas tramas das imagens: um olhar sobre o imaginário da personagem negra na Literatura Infantil e Juvenil**. 2003, 301f. Dissertação (Mestrado em Educação). São Paulo: Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo.

SOUSA, Andréia Lisboa de. A representação da personagem feminina negra na literatura infantojuvenil brasileira. In: **Educação antirracista: caminhos abertos pela Lei Federal 10639/03**, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005.

QUEIROZ JR., Teófilo. **Preconceito de Cor e a Mulata na Literatura Brasileira**. São Paulo, Ática, 1975.

ZILBERMAN, Regina. **Literatura Infantil Brasileira. História & Histórias**. São Paulo: Ática, 2007. 6ª ed..

ZIN, Rafael. Literatura e Afrodescendência no Brasil: condições e possibilidades de emergência de um novo campo de estudos. In: **Caderno Seminal Digital**, vol. 29, n. 29, 2018.

CAROLINA MARÍA DE JESÚS O LAS PARADOJAS DE LA LITERATURA SUBALTERNA

Sesenta años después del éxito de *Quarto de despejo. Diário de uma favelada*, la figura de Carolina Maria de Jesus, una escritora eminentemente marginal, adquiere una relevancia inusitada a través de publicaciones, exposiciones y homenajes. Tal reconocimiento no parece sustentarse en un conocimiento cabal de lo que aquella mujer vivió y escribió poco antes del auge de la literatura testimonial en América Latina. Algunas catas en su biografía, y, sobre todo, en lo ocurrido con su producción escrita (autobiográfica y ficcional) pueden esclarecer ciertas paradojas socioliterarias.

Palavras-chave: cultura escrita, diarios, literatura

1. INTRODUCCIÓN

El caso de Carolina Maria de Jesus encarna paradojas interesantes para el estudio de la escritura como práctica en condiciones socioculturales al límite de lo imposible. Millones de lectores se siguen estremeciendo con la lectura de los diarios de esta mujer negra, pobre y sin apenas estudios, aunque ella quería simplemente ser reconocida como autora literaria. Parece llegado ese momento, aunque la recepción de su obra continúe llena de dificultades. Esta aproximación a su escritura desde las fronteras de lo literario propone nuevos horizontes de comparación, y por tanto de interpretación, a partir de la consideración de la obra caroliniana como escritura popular.

**JOSÉ IGNACIO
MONTEAGUDO
ROBLEDO**

Universidade
Federal da
Integração
Latino-
Americana

jose.robledo@unila.
edu.br

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El presente trabajo se incardina en una investigación más amplia sobre escritura memorial femenina. El objetivo de este avance consiste en buscar explicaciones a una situación aparentemente contradictoria como es el reconocimiento del valor literario de una producción escrita tenida por marginal, subalterna o popular. Los fundamentos teóricos provienen de la antropología la cultura escrita, subdisciplina de la antropología lingüística que concibe la producción, circulación y consumo de lo escrito como procesos de interacción social. La metodología contempla el estudio material y textual de los escritos originales y de las obras publicadas, en perspectiva comparada, así como el análisis discursivo de los agentes que intervinieron e intervienen en los procesos de apreciación de tales productos. La secuencia es retrospectiva: en la primera parte del texto se aborda la valoración de Carolina como escritora y la recepción de la obra en el presente inmediato, posteriormente se problematiza esa valoración en virtud de las dificultades para conocerla; en la segunda parte se apuntan someramente las vicistudes que experimentó su valoración literaria. Finalmente, se cuestiona la ubicación de la escritura de Carolina entre las nuevas categorías del canon literario, a la vez que se propone relacionarla con la escritura popular o subalterna.

3. UNA OBRA RECONOCIDA...

En 2021, sesenta años después del fulgurante éxito editorial de *Quarto de despejo. Diário de uma favelada* (Jesus 1960), llega para Carolina Maria de Jesus la hora tardía de los reconocimientos. Reconocimientos no solo (o no tanto) como escritora, sino como personalidad eminente de la cultura nacional brasileña. Así, el 25 de febrero el Conselho Univeristário de la Universidade Federal de Rio de Janeiro (UFRJ) aprobó por unanimidad la concesión del Doctorado Honoris Causa “in memoriam”, no a propuesta de la Faculdade de Letras, como podría esperarse, sino del Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Su directora, Susana Castro, manifestó que la concesión pretendía su aceptación en la esfera intelectual, artística y literaria: “É uma escritora cuja obra é de uma poesia ímpar, que por si só a faz ocupar lugar de destaque entre as escritoras nacionais”, de la cual destacó méritos estilísticos

apuntados por la crítica (uma poética de residuos, fragmentaria, polifónica) con los cuales “superou os entraves sociais, raciais e de gênero”. Uno de los proponentes destacó que se trata de “uma reparação histórica do esquecimento produzido sobre a história dos negros e de personalidades negras marcantes”, justificada por la necesidad de defender el saber popular y construir un futuro antirracista, mientras que otros profesores resaltaron el mérito de la nueva doctora como escritora comprometida y la relacionaron con otras mujeres negras pioneras como Esperança Garcia. Por su parte, la rectora de la UFRJ expresó su satisfacción por protagonizar ese momento histórico y el honor de asociar su nombre al de Carolina de Jesús¹ (Coutinho 2021).

En este mismo año 2021 el Instituto Moreira Salles ha programado la exposición “Carolina Maria de Jesus: Um Brasil para os brasileiros”. Comisariada por un antropólogo y una historiadora, pretende destacar, junto con su producción literaria, las actuaciones como artista multifacética (compositora, cantante y artista circense). En principio, la exposición podrá ser visitada en Río de Janeiro y São Paulo, y según João Fernandes, director artístico del Instituto, estaba prevista su coincidencia, temporal, espacial y de empaque, con otra muestra dedicada a Clarice Lispector, con la cual se pretendía manifestar una simbólica equiparación².

También en el presente año 2021 la prestigiosa editorial Companhia das Letras publicará los primeros volúmenes de la colección dedicada a obras inéditas y revisadas de Carolina, bajo la responsabilidad de un consejo editorial compuesto por jóvenes especialistas del que forman parte la escritora Conceição Evaristo y Vera Eunice de Jesus, hija de Carolina. Las expresiones “obras completas” o “ediciones críticas” no están entre las publicadas por la editorial, pero sí se asegura que se basará en los textos originales esparcidos en los cuadernos de su legado.

A estas tres muestras de reconocimiento por parte de la sociedad brasileña habría que añadir, entre otras, las actuaciones previstas en su ciudad natal, Sacramento (Minas Gerais), la inclusión de textos de Quarto de despejo en las pruebas oficiales de acceso a la universidad en algunos estados, y una considerable cantidad de eventos e investigaciones académicas dedicadas a su figura

y su obra. De este modo, empujada por una revaloración de sus contribuciones culturales y por su condición de mujer negra marginada, la “doctora Carolina” ocupa ya el lugar que hasta el momento le habían negado las élites machistas y racistas dominantes em Brasil.

4. ...PERO DESCONOCIDA

Sin embargo, la producción escrita de Carolina es aún sustancialmente desconocida en su país, al menos en su versión original, pues los materiales que la soportan (cuadernos manuscritos principalmente, aunque también hojas mecanografiadas) circularon por muchas manos en el intento de la autora por ser leída y publicada, y sufrieron avatares diversos tras su fallecimiento. La verdad es que, a día de hoy, esos materiales se encuentran dispersos, insuficientemente descritos y prácticamente inaccesibles (Barcellos 2015, Rafaella 2019). En cuanto a obra publicada, en la actualidad los lectores brasileños solamente pueden adquirir reimpresiones de *Quarto de despejo* (Jesus 1993) y de *Diário de Bitita* (Jesus 1996). El problema es que las nuevas ediciones de estas obras reproducen, en el primer caso, la edición de Audálio Dantas, en la que gran cantidad de texto de los diarios fue suprimida, y el segundo es la traducción del francés de una obra no preparada directamente por la autora (Jesus 1982). Con mucha dificultad pueden hallarse ejemplares usados de *Casa de alvenaria* (Jesus 1961), *Pedaços de fome* (Jesus 1963), *Provérbios* (Jesus 1963b) o *Antologia pessoal* (Jesus 1996b), mientras que *Meu estranho diário* (Jesus 1996), único intento hasta la fecha de edición fiel a los textos originales, es simplemente inencontrable. Ese estado de cosas nos induce a pensar que se está revalorizando la obra caroliniana un tanto a ciegas. Tampoco es una buena noticia que la colección prevista por Companhia das Letras no incluya ni *Quarto de despejo* ni *Diário de Bitita*, posiblemente por pertenecer a otras editoriales los derechos de estos dos importantes títulos, sin duda los que mayores ventas siguen garantizando.

Fuera de Brasil, las posibilidades de acceder a obras de Carolina son mucho menores. El éxito de *Quarto de despejo*, traducido a trece idiomas y publicado en más de cuarenta países, fue ciertamente efímero, excepto en Estados Unidos, donde siguen reeditándose las versiones respectivas de *Quarto de despejo*,

Diário de Bitita e incluso *Meu estranho diário* (Jesus 1999), debido al protagonismo del profesor Robert Levine, del que trataremos más tarde, y de los departamentos universitarios de estudios culturales, en cuyos *syllabi* estos textos siguen teniendo buena acogida. La reciente publicación de los dos volúmenes diarísticos en Colombia (Jesus 2019), por desgracia en la versión de Dantas, ha venido a paliar la carencia de traducciones al español disponibles, pues las dos que se hicieron de *Quarto de despejo* en Cuba y Argentina están agotadas desde hace mucho tiempo, lo mismo que la española del *Diário de Bitita* lanzada por Alfaguara en 1984. Además, son pocos los trabajos académicos sobre su obra que circulan en lengua española.

5. EL VALOR LITERARIO DE SU OBRA

5.1. PROBLEMAS INICIALES: 1940-1962

Contra la extendida opinión de que Carolina fue una autora “improbable”, por las dificultades inmensas que una mujer en sus condiciones tendría en su época para ser reconocida como escritora, prefiero pensar que fueron esas mismas condiciones las que lo hicieron posible. Como algo único, singular, eso sí, pues si bien otras mujeres pobres poco alfabetizadas escribían por esos años en Brasil y en otros países de Latinoamérica, solamente ella consiguió saborear las mieles del éxito, aunque este no le garantizase su permanencia en el campo cultural.

Desde 1940 tenemos noticias de su decidida voluntad de escribir para ser publicada y leída, de ser reconocida como “poetisa”, de ganar dinero como autora, de dedicarse profesionalmente a la escritura. En febrero de ese año, el periodista Willy Aurely publica un breve reportaje en la *Folha da Manhã* sobre una “poetiza preta” que frecuenta las redacciones y a la que nadie hace caso (“os jornalistas têm verdadeiro pavor às mulheres metidas a literatas, poetizas, declamadoras”, reconoce). Aurely hace gala de su condescendencia al escuchar sus versos, “tudo muito simples, muito puro, sincero; fala directa ao coração dos humildes”, reproduce el poema titulado “O colono e o fazendero” y termina el artículo con una premonición: “É possível que ainda se torne célebre”. Ese primer acto de promoción pública (y de objeto

de crítica literaria) debió servirle de estímulo para continuar escribiendo, pero también para buscar lectores. No contamos con registros de su continua búsqueda de mediadores, pero ella misma cuenta en su diario las gestiones que iba haciendo con diferentes periodistas hasta llegar a Audálio Dantas³. Sabemos que en 1950 apareció un poema de elogio a Getúlio Vargas firmado por ella en *O Defensor*, y que esas apariciones en prensa, aunque no le abrían la puerta al Parnaso, la dotaban de una notoria distinción entre sus vecinos de la favela. El Cuaderno 1, de 1955, transcribe un artículo que publicó en el periódico paulistano *A Hora* en 1950 para denunciar los abusos del “tubarão da favela”. También sabemos del envío de textos suyos a Reader’s Digest por el relato de la devolución desde los Estados Unidos (Jesus 1960, p. 147). Pasaron, por tanto, dieciocho años desde su estreno en letra impresa hasta la aparición de Audálio Dantas en la favela de Canindê, un acontecimiento bien conocido por la descripción que hace el periodista en el prólogo a *Quarto de despejo* y que lo consagra como descubridor de la mujer negra capaz de relatar mejor que ningún reportero la dramática vida de los favelados.

Es igualmente bien conocido el fulgurante éxito de la edición de sus primeros diarios, desde la publicidad previa obtenida en cuidados reportajes hasta la sucesión de ediciones tras los primeros meses de su lanzamiento y los rápidos acuerdos de publicación en varios países. Cabe señalar que el resto de producción escrita por Carolina, la ficcional (proverbios, poemas, dramas y narraciones) fue rotundamente despreciada por los gestores de su consagración autoral. Después, presionada por los compromisos editoriales, hubo de continuar escribiendo sus diarios, que para entonces ya no describían la vida en la favela, sino justamente el abandono de esa vida miserable y el contacto con las elites, pues tal es el asunto de *Casa de alvenaria. Diário de uma ex-favelada*.

De este modo, su aceptación entre los letrados estaba condicionada al valor testimonial de sus diarios, cuya capacidad de representación se acercaba más al polo del periodismo que al literario. En los diarios publicados, que recogen ciertamente lo que Carolina escribió, aunque no todo lo que escribió, fue muy apreciado, tal vez por novedoso, su peculiar estilo, con pretensiones estéticas marcadas por una enculturación literaria muy precaria.

Una de sus escasas lecturas influyentes fue el poeta romántico Casimiro de Abreu⁴, por entonces completamente fuera de moda. Esa originalidad retórica, junto con ciertas habilidades narrativas, basadas en parte en los efectos performativos del pacto autobiográfico, consolidaron el aprecio por una obra que sigue impactando a los lectores de hoy.

5.2. PROBLEMAS POSTERIORES: 1963-1990

El encaje de Carolina como figura excéntrica entre los escritores consagrados fue tan complicado como efímero. Los dos libros que publicó por cuenta propia (Jesus 1963 y 1963b) no fueron bien acogidos por el público; la crítica simplemente los ignoró. Por otro lado, el contexto de circulación y recepción de sus obras de éxito cambió a partir de 1964 con la instauración de las dictaduras militares en Brasil. Tardaría en llegar una nueva modalidad de mediadores y de público en torno al género testimonial, del cual ella era considerada precedente significativo (Peris & Palazón 2015, p. 195), sin que se abriesen nuevas vías para su conocimiento y reconocimiento reales. Influyeron, sin duda, problemas más ideológicos que formales para su destaque en el canon del género testimonial, pues no se trataba de una escritora comprometida políticamente. De cualquier forma, su fallecimiento en 1977 culminaría una larga etapa de olvido público, solamente interrumpida con la publicación póstuma de sus escritos autobiográficos en Francia (Jesus 1982), posteriormente retraducidos al portugués y publicados en Brasil (Jesus 1986).

5.3. POSTEROS PROBLEMAS: 1990-2019

En el último decenio del siglo pasado se produjeron los primeros intentos de acceder al mundo de Carolina más allá de las obras publicadas. El proyecto emprendido por José Carlos Sebe Bom Meihy y Robert M. Levine cuyos resultados consituyen la monografía *Cinderela negra. A saga de Carolina Maria de Jesus* (Meihy & Levine 1994) resultó providencial, no solo por la importancia de los testimonios recogidos y por la lucidez de sus análisis, sino también porque llamó la atención sobre los manuscritos de la autora conservados por sus herederos, que corrían peligro de desaparición. Gracias a un convenio con

la Library of Congress, el archivo personal fue microfilmado, clasificado y devuelto a sus propietarios, dejando una copia de los microfilmes en la Biblioteca Nacional de Brasil (Peres 2018, p. 146). Tras los trabajos pioneros de Marisa Lajolo y Elzira Perpétua, investigaciones literarias se fueron sucediendo tímidamente hasta 2014, año en que se celebró el centenario del supuesto nacimiento de la autora. Con tal motivo, un nuevo proyecto propició el depósito de los originales de la escritora en el Archivo Municipal de su ciudad natal, Sacramento (Barcellos 2015) y la creación de un portal biobibliográfico sobre Carolina: <https://www.vidaporescrito.com/>

Podemos apreciar en esos años previos a los reconocimientos actuales una valoración creciente en dos dimensiones. Por un lado, se la reconoce como autora literaria, con una posición destacada en un canon más abierto, en el cual la literatura marginal se va haciendo hueco entre las categorías usadas por la crítica y la academia (y como producto con rentabilidad comercial, por cierto). Por otra parte, en virtud del influjo de los estudios culturales, de género, raciales, subalternos o decoloniales, se potencian valores que sin negar su consideración literaria trascienden la consideración meramente estética, o la dotan de nuevos significados (Fernandez 2019).

6. CONCLUSIONES

Tras el apretado y necesariamente superficial repaso por los contextos de valoración de la producción caroliniana podemos plantearnos las siguientes preguntas: ¿Cómo medir la calidad estética de una obra que continúa oscurecida por las intervenciones de los mediadores y los problemas de acceso a los manuscritos? ¿Basta la legitimación institucionalizada por vía de agentes culturales y académicos? ¿No sería necesaria una confrontación amplia y prolongada con un público lector diversificado, y una valoración crítica basada en estudios más rigurosos desde la teoría literaria y la literatura comparada? Cuarenta y cuatro años después del fallecimiento de la autora, tal vez haya demasiadas personas interesadas en pujar por una cotización al alza en el mercado de los méritos literarios. Intereses de los herederos de la autora, pero también de los

que continúan apostando por la calidad estética de su obra, todos ellos legítimos, sin duda. Los cuestionamientos que contribuyen a minusvalorarla son cada vez más escasos, aunque no hace tanto que el profesor Ivan Cavalcanti Proença, miembro de la Academia Carioca de Letras, se atrevió a negar con criterios formales el carácter literario de *Quarto de despejo*: “Não é literatura. É um documento importante, extraordinário e de significado sócio-econômico e cultural muito sério. Mas não é literatura”⁵. Como era de esperar, esa opinión generó muchas respuestas, apoyadas en las muestras indiscutibles de reconocimiento e influencia meramente estética. Con esos mismos argumentos podemos afirmar que *Quarto de despejo* no solo es literatura, sino que lo es en mayor grado que las novelas, obras teatrales y poemas escritos por Carolina.

La posible recusación para conocer las condiciones de producción de la obra de Carolina podría interpretarse como una suerte de fetichismo que insiste en ver el producto textual (*Quarto de despejo*, para el caso) como una realidad independiente de los procesos que lo constituyeron como obra planificada, como éxito editorial con el máximo apoyo mediático, escrita y editada según esa predeterminación. Los paratextos de las sucesivas ediciones, especialmente el prefacio de Dantas, cumplen la función de mostrar su intervención y al mismo tiempo ocultarla tras la rotundidad de una obra autosuficiente y un discurso en primera persona que se presenta como garante de la autoría de quien firma. Sin duda, el efecto de consagración ha sido eficaz y duradero.

Por otro lado, está pendiente un debate más serio sobre la “autenticidad” de sus textos. Este problema adquiere relevancia cuando se traspasan los criterios estéticos y se privilegian lecturas de su obra en clave social, es decir, testimonial. La sombra de las polémicas que acompañaron la difusión de obras como las de Rigoberta Menchú o Domitila Barrios se proyecta sobre Carolina en el momento mismo de su reconocimiento como representante de una legión de mujeres negras pobres que experimentaron una marginalidad extrema. Casi nadie parece estar interesado en saber hasta qué punto unos diarios escritos por encargo, sometidos a severos recortes en el proceso de edición, garantizan la buena fe fundamental del “pacto

autobiográfico”. En el mencionado cuaderno fechado en 1955 y presuntamente redactado antes del acuerdo con el periodista Dantas pueden encontrarse claves explicativas de los procesos subsiguientes. Cuadernos anteriores, si se localizasen, serían de gran utilidad. Por otro lado, el problema de la autenticidad persiguió a Carolina en cuanto abandonó la favela. Al público dejó de interesarle que hablase de sí misma en circunstancias de movilidad social, y no como representante de los oprimidos. Si no, ¿cómo explicar el fracaso editorial de *Casa de alvenaria* y el relativo éxito póstumo de *Diário de Bitita*?

Por otra parte, parece fuera de toda duda la originalidad de su obra, al menos de *Quarto de despejo*, y más aún la de su figura ejemplar: una *cenicienta* con todos los estigmas de la marginación que tuvo su noche de baile entre la realeza literaria pero hubo de volver a su chamizo. Los estudios que han abordado críticamente su obra no han conseguido ensombrecer la singularidad deslumbrante de su escritura. La pregunta más pertinente en cuanto a su originalidad puede ser: ¿hasta qué punto es excepcional un ejercicio de la escritura en condiciones límites de precariedad? La historia social de la cultura escrita nos ofrece ejemplos de prácticas discursivas sobre sí y sobre su mundo por parte de mujeres y hombres con escasísima formación y en circunstancias de privación que las hacían poco probables, pero no imposibles, y normalmente con necesidad de alguna intervención mediadora. No olvidemos que el cultivo del género diarístico, junto con el epistolar, muy restringido socialmente a lo largo de la historia, se expandió hacia los márgenes de forma gracias a una enculturación escolar y cívica creciente e incesante en Occidente desde el siglo XIX. En la época que nos ocupa, las condiciones de posibilidad de esa práctica no se daban para la mayoría de las mujeres afrodescendientes de zonas rurales, pero Carolina tuvo dos años de aprendizaje escolar, y sus vivencias entre las monjas y como empleada doméstica en una casa con libros abundantes le dieron a conocer el poder que confieren la lecura y la escritura.

Sobre la calidad literaria se deberían plantear su inclusión y permanencia en el canon. Parece haber consenso en que la escritura autobiográfica no solamente tiene cabida entre los géneros literarios, sino que esta ocupa un lugar destacado

en la contemporaneidad, y en el ámbito latinoamericano es consustancial al desarrollo de una tradición literaria que tiene su inicio en los diarios de Colón, continúa en el período colonial con las narraciones cronísticas y se prolonga en la modernidad en distintas modalidades de la autobiografía, entre las que destacan los libros de memorias.

También se revela contradictoria la valoración que se hace de la figura de Carolina como escritora comprometida, representante de los marginados en las favelas o luchadora antirracista. Contradictoria con su propio itinerario vital, por lo que ella contaba y por lo que sabemos a partir de otras informaciones, especialmente los testimonios de quienes la conocieron. La escritura de los diarios rebosa de expresiones despectivas referidas a los habitantes de la favela, de la cual ella lo que pretendía era salir cuanto antes. Sus expresiones de denuncia de la carestía de la vida, la marginación o el hambre adquieren una potente fuerza expresiva por surgir de la experiencia propia, encarnada en sí misma y en sus hijos, pero esa fuerza se diluye como la espuma cuando salta por encima de sus vecinos, tratados como depravados, para generalizarse en una gran categoría de pobres marginados. Carente de concienciación política, “alienada” desde el punto de vista marxista, sus proclamas distan mucho de las que caracterizarán a las enunciatoras del género testimonial, cuando no son claramente reaccionarias. En cuanto a la cuestión racial, los diarios de 1961 revelan un acercamiento al movimiento negro en virtud de su relevancia como escritora reconocida, en tanto que sus anotaciones biográficas testimonian su orgullo por haber tenido como abuelo a un “sócrates africano”; sin embargo, en su vida y en su obra no disimulaba la fascinación por los blancos y su mundo. Para Audálio Dantas, “Carolina representava, de certo modo contraditoriamente –e isso para mim é muito importante dizer–, a visão do colonizador, no sentido amplo do termo, por mais paradoxal que isso pareça. Tinha a visão do branco, dos que detêm o poder”⁶. La asunción de esa identidad ambigua o contradictoria que preside su narrativa contrasta con otras más simplistas de mujeres “de una pieza”, comprometidas en cuerpo y alma con una causa etnosocial, como las mencionadas Rigoberta Menchú o Domitila Barrios, y puede ser vista hoy con mayor interés desde el punto de vista

antropológico, incluso literario. Pero casa mal con quienes quieren hacer de Carolina una precursora de los movimientos raciales, feministas o descolonizadores.

Para entenderlos mejor, mi propuesta consiste en desvincular los escritos de Carolina de corrientes y géneros literarios con una relación filogenética complicada, como la literatura testimonial latinoamericana o la literatura marginal de matriz urbana, entre otros motivos porque la *favela* en que vivió Carolina tiene bastantes diferencias con las actuales, mientras que la autorrepresentación de los favelados sigue vías artísticas y literarias distantes de los géneros de la memoria. La interpretación de sus obras desde esta perspectiva puede pecar de inconsecuente, o en el mejor de los casos, resultar francamente insatisfactoria. Con respecto a la escritura autobiográfica femenina, las características de la obra de Carolina están más alejadas de la vertiente culta (diarios y, sobre todo, memorias de escritoras o mujeres burguesas) que de la popular, aunque en Brasil fuera más escasa, tardía y ajena al ámbito literario.

Es preciso, por tales motivos, considerar estas creaciones como procesos en los que la función autorial se disuelve en la compleja red de intervenciones y mediaciones que rodean los actos de escribir en condiciones de exclusión. Por otra parte, esta escritura de sí misma, en un sentido amplio, supone una práctica poco o nada legitimada, ajena a la institución escolar y, en tanto que femenina, frecuentemente restringida al ámbito doméstico; una práctica descrita por investigadores de distintas disciplinas y que recibe, entre otras denominaciones, la de escritura popular; una práctica que entraña procesos de escritura y reescritura, estableciendo una continuidad entre borrador y copia, y que se materializa en un producto típico: el cuaderno. Misceláneo en cuanto a sus contenidos, soporte de escrituras de varias manos, depósito provisional o definitivo de discursos capturados de toda índole, su presencia ha dejado de ser invisible para los investigadores en muchas partes del mundo. Los cuadernos de Carolina, según he podido comprobar⁷, contienen, además de poemas, narraciones y textos autobiográficos, anotaciones textuales y paratextuales con nombres y direcciones, borradores o copias de cartas, letras de canciones, transcripciones de

artículos periodísticos y diversos materiales encartados. Se trata de características formales observables en una larga tradición de escritura subalterna poco conocida por diversas razones, entre las que destacan las dificultades de conservación de esos papeles y cuadernos así como el poco aprecio dispensado por los estudiosos de la historia, la literatura o las ciencias sociales.

En cuanto al originalísimo estilo de Carolina, caracterizado por el uso de expresiones cultas (lo que ella denomina “português clássico”) engastadas en una estructura formal (morfosintáctica, ortográfica, caligráfica) que evidencia su precaria enculturación escolar, quizá no sea tan extraordinario si nos atenemos al inmenso corpus de producciones escritas por personas con escolarización incompleta durante últimas centurias. Como la lingüista Sonia Branca-Rosoff ha tenido ocasión de demostrar, los nuevos gestores del poder con motivo de la Revolución Francesa, privados hasta entonces de educación formal, eran conscientes de que el ámbito de la escritura requería modales refinados, por lo que intentaban imitar convenciones retóricas que conocían mal, con resultados chocantes (Branca-Rosoff 1989). Parecidos contrastes entre registros cultivados y coloquiales, a menudo caracterizados como interferencias entre la escritura y la oralidad, son muy claramente perceptibles también en las cartas escritas por manos inexpertas, incluso las que no se dirigen a instancias poderosas, en la escritura autobiográfica y en otros géneros discursivos. Contrastes que revelan, en ocasiones, el desfase entre un capital cultural superior al esperable por el estatus social, como ocurre con Carolina. Lo cual no resta un ápice a su mérito expresivo, como bien supieron ver sus promotores y siguen apreciando sus lectores.

Pensar en estos términos ayudaría replantear la primacía de la obra sobre la multiplicidad de *originales* en diferentes contextos de escritura. Hay una diferencia significativa entre los cuadernos de Carolina que no responden a un plan de publicación (el Cuaderno 1, nuevamente, como tipo ejemplar), eminentemente misceláneos, y los que presuponen una obra de encargo, como los diarios editados por Dantas, o bien algunos proyectos de novelas y dramas, todos ellos monográficos. No ocurre lo mismo con los poemas ni con las narraciones biográficas, que aparecen

dispersos en numerosos cuadernos, aunque los dos conservados en el Instituto Moreira Salles recogen únicamente esos dos géneros (Barcellos 2015). Este hecho supone un problema serio de crítica textual para editar póstumamente la escritura caroliniana, como bien sabe la filóloga Raffaella Fernandez, quien identificó siete versiones del texto que dio lugar al *Diário de Bitita* (Fernandez 2019).

Las estrategias de comparación, según mi propuesta, no deberían estar guiadas por coincidencias más o menos favorables a los presupuestos del investigador, sino animadas por una búsqueda de relaciones significativas entre condiciones de posibilidad y realizaciones discursivas, las cuales incluyen no solo aspectos temáticos y estilísticos, sino todo el contexto de producción, circulación y recepción de la escritura, incluyendo su materialidad.

NOTAS

¹ La sesión en la que se otorgó la distinción, unánime y por aclamación, fue transmitida en directo por la UFRJ y puede verse en: <https://www.youtube.com/watch?v=MYukXcnL7II&t=12620s>

² Declaración personal, febrero de 2020.

³ “Quem descobriu-me foi o senhor Willy Aureli, foi êle quem disse-me Carolina, você é poetisa. Eu me revoltei porque no queria ser poetisa... Eu pedi a diversos jornalistas para auxiliar-me, que os lucros seram divididos. –Quaes foram os jornalistas que a senhora pediu auxilio? –Matos pacheco, José Tavares, O finado Castrinho O finado Chico sá, e o Mario de Oliveira. Tive sorte com o Audalio Dantas” (Jesus 1996, p. 134)

⁴ El conocido crítico Antonio Candido decía de él que “alcançou uma espécie de perfeição na banalidade e se tornou predileto das leitoras” (Candido 1999, p. 44).

⁵ Diário O Globo, 22/04/2017.

⁶ (Meihy & Levine, 1994, p. 103).

⁷ Estudio directo del Cuaderno 1 en la Biblioteca Nacional en Rio de Janeiro, si bien las descripciones de la insitución insisten en la composición miscelánea de muchos de los cuadernos posteriores (Perez 2018, pp. 146-148).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Barcellos, Sergio (2015). *Vida por escrito: guia do acervo de Carolina Maria de Jesus*. Sacramento: Bertolucci.

Branca-Rosoff, Sonia (1989). "Vue d'en bas: des écrits malhabiles pendant la période révolutionnaire". *Image e Societé*, 47, pp. 9-27.

Candido, Antonio (1999). *Iniciação à literatura brasileira*. (3.^a ed.) São Paulo: Humanitas - USP.

Coutinho, Sidney (2021). Información de la web del Centro de Filosofía y Ciencias Humanas de la UFRJ: <http://www.cfch.ufrj.br/index.php/27-noticias/1415-consuni-aprova-titulo-de-doutora-honoris-causa-a-carolina-maria-de-jesus>.

Fernandez, Rafaella (2019). *A poética de resíduos de Carolina Maria de Jesus*. São Paulo: Aetia.

Jesus, Carolina Maria de (1960). *Quarto de despejo. Diário de uma favelada*. São Paulo: Francisco Alves.

----- (1961). *Casa de alvenaria*. Diário de uma ex-favelada. São Paulo: Francisco Alves.

----- (1982). *Journal de Bitita*. Régine Valbert, Trad. París: Métailié.

----- (1986). *Diário de Bitita*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

----- (1993). *Quarto de despejo*. São Paulo: Ática.

----- (1996). *Meu estranho diário*. José Carlos Sebe Bom Meihy y Robert M. Levine, Ed. São Paulo: Xamã.

----- (1996b). *Antologia pessoal*. José Carlos Sebe Bom Meihy, Ed. Rio de Janeiro: UFRJ.

----- (1999). *The Unedited Diaries of Carolina Maria de Jesus*. Nancy P. S. Naro e Cristina Mehrrens, Trad. New Brunswick: Rutger University.

----- (2019). *Cuarto de desechos y otras obras*. Laboratorio de Traducción de la Unila, Trad. Bogotá: Universidad de los Andes.

Meihy, José Carlos Sebe Bom & Levine, Robert M. (1994). *Cinderela Negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*. Rio de Janeiro: EdUFRJ.

Perez, Eliane, org. (2018). *Guia de coleções da Divisão de Manuscritos da Biblioteca Nacional* [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: FBN.

Peris Blanes, Jaume & Palazón Sáez, Gema, coord. (2015). *Avatares del testimonio en América Latina: tensiones, contradicciones, relecturas...* Número especial de Kamchatka. Revista de análisis cultural.

A ESCRITA AUTOBIOGRÁFICA DE AUTORIA TRANS NO BRASIL COMO POLÍTICA DE MEMÓRIA: VAGA-LUMES NO ESCURO DE NOSSO TEMPO¹

O objetivo desta comunicação é apresentar, ainda que brevemente, a produção autobiográfica de pessoas transgêneras no Brasil, de 1982 a 2019, a partir da compreensão de que esse narrar-se, sob o regime identitário cis heteronormativo compulsório, se dá como estratégia de resistência. Trata-se de um gesto potentemente revolucionário, pois contrapõe-se aos arquivos historicamente constituídos sobre suas existências: patologizador por compêndios psiquiátricos; estigmatizador, via de regra, pela escrita literária cisgênera; criminalizador, abjetificador, pelos discursos religiosos e midiáticos. Os textos estudados nesta comunicação nascem como um arquivar-se que tanto desnuda as violências sistêmicas sobre a vida de seus autores quanto suas agências neste contexto. Por esse viés, manejam o autobiográfico como elemento para uma política de memória urgente e necessária em nosso país.

Palavras-chave: Autobiografia. Autoria trans. Regime de exceção cis heteronormativo. Política de memória.

Philippe Artières (1998), em “Arquivar a própria vida”, ao discutir o gesto de narrar-se como uma estratégia de resistência por parte de grupos oprimidos em regime de opressão, destaca, de largada, duas funções da autonarrativa: a de permitir que essas pessoas possam “se arrumar”, uma vez que escolhem acontecimentos que entendem como significativos e os ordenam numa narrativa em que a escolha e a classificação das ocorrências determinam o sentido que se deseja dar à sua própria história de vida, e a sua função social. Esta última detém um forte

**LEOCÁDIA
APARECIDA
CHAVES**

Universidade
de Brasília

leocadiachaves@
gmail.com

potencial democratizante, uma vez que permite circular pela autorrepresentação uma pluralidade de vozes, uma pluralidade de existências que, a depender do regime de opressão, não seriam visibilizadas, ouvidas e sequer reconhecidas como sujeitas e sujeitos de agência². Como enfatiza o teórico francês,

Muitas vezes a única ocasião de um indivíduo se fazer ver tal como ele se vê e tal como ele desejaria ser visto. Arquivar a própria vida é simbolicamente preparar o próprio processo: reunir as peças necessárias para a própria defesa, organizá-las para refutar a representação que os outros têm de nós (Artières, 1998, p. 31).

Dessa forma, o narrar-se configura-se com um gesto potentemente revolucionário, pois irrompe contra uma política de esquecimento, de desmemória, que tem sido consolidada pelos Estados ainda na contemporaneidade de modo evidente em relação àquelas e àqueles que colocam em xeque o *status quo*. O que se evidencia de forma contundente para a população transgênera³ (a partir de agora identificada por trans) no Brasil, que desde o período colonial vive sob um regime de exceção identitário compulsório cisheteronormativador⁴ (Jesus, 2013; Vergueiro, 2015, 2018).

Tal regime vem se construindo e se sustentando por discursos essencialistas e biologizantes quanto ao gênero e sexualidade e, por conseguinte, criando um paradigma anulador da potência criativa e subjetiva humana quanto a forma de existir gente. Um regime identitário, portanto, que recai sobre todas as pessoas, numa mecânica que vem determinando quais vidas devem (e não devem) ser reconhecidas como dignas de serem vividas e enlutáveis (Butler, 2015)⁵. O que, ao fim e ao cabo, por séculos tem alimentado uma realidade de extermínio para todas aquelas pessoas que se insurgem como dissidentes deste ordenamento, como as pessoas que ousam romper com o padrão da cisgeneridade.

Para visualizar este panorama, destaco a partir do relatório da Associação Nacional de Travestis e Transexuais – ANTRA – de 2019, que o Brasil é o país que mais mata mulheres travestis no mundo. A expectativa de vida dessa população é de 35 anos de

idade em contraposição, por exemplo, à média de 74 anos para mulheres brancas cisgêneras.

Portanto, quando observamos a produção autobiográfica⁶ de autoria trans na contemporaneidade, deparamo-nos com um “arquivar-se” que vem se constituindo como uma política de memória ao longo de nossa história, uma vez que “Arquivar a própria vida é desafiar a ordem das coisas: a justiça dos homens assim como o trabalho do tempo” (Artières, 1998, p. 31).

Quanto aos textos produzidos por essas pessoas, trata-se de um arquivo em constituição, há cerca de quatro décadas, e que compõe um universo de pelo menos⁷ quinze obras, sendo treze narrativas individuais e duas coletivas: 1) *A queda para o alto*, de Herzer (1ª edição de 1982); 2) *Erro de pessoa: Joana ou João?: O depoimento de um transexual brasileiro que, nascido mulher, finalmente se realizou como homem*, de João W. Nery (1984); 3) *Meu corpo, minha prisão: Autobiografia de um transexual*, de Loris Ádreon (1985); 4) *Liberdade ainda que profana*, de Ruddy (1998); 5) *Nem tão bela, nem tão louca*, de Ruddy Pinho (2007); 6) *Olhares de Claudia Wonder: Crônicas e outras histórias*, de Claudia Wonder (2008); 7) *Viagem solitária: Memórias de um transexual trinta anos depois*, de João W. Nery (2011); 8) *Eu trans – A alça da bolsa: Relatos de um transexual*, de Jô Lessa (2014); 9) *Meu nome é Amanda: #trans#mandycandy#youtube*, de Amanda Guimarães (2016); 10) *E se eu fosse puta*, de Amara Moira (2016); 11) *Vidas trans: A coragem de existir*, de T. Brant, Amara Moira, João W. Nery e Márcia Rocha (2017); 12) *Trinta anos de reclusão e as memórias de Porcina D’Alessandro*, de Porcina D’Alessandro (2017); 13) *Nós, trans: Escrivências de resistência*, organizado por Maria Léo Araruna (2017); 14) *A vida de um transgênero*, de Téhh Queiroz (2018) e 15) *Velhice transviada: Memórias e reflexões*, de João W. Nery (2019).

Os livros acima identificados configuram-se como um arquivamento que nasce em fins da ditadura civil-militar, a partir de 1982 – quando a identidade trans era compreendida e defendida pelo Estado opressor como uma identidade criminosa –, e se intensifica, nestas duas décadas do século XXI, num contexto garantidor de importantes conquistas, como a

inclusão do processo de transexualização como política pública de saúde (Lionço, 2009) em 2008; o direito à autoidentificação quanto ao gênero por decisão do STJ; a revisão pela Organização Mundial da Saúde (OMS) da categoria identidades transgênera e travesti no Manual de Diagnóstico e Estatística dos Transtornos Mentais – DSM-5, quanto à Classificação Estatística Internacional de Doenças e Problemas Relacionados com a Saúde no CID-11 em 2018; e a criminalização da transfobia⁸ em 2019; conquistas vitais, mas que estão longe de lhes garantir plenitude de vida, como tem arquivado essas escritoras e esses escritores, como indicarei adiante.

A partir disso, importa explicitar que todas elas e todos eles têm protagonizado a formação de um arquivo sobre o (re)existir trans no Brasil contemporâneo, e que, ao registrarem seus testemunhos, arquivam tanto suas memórias de luta e de luto como também as de outras pessoas, que sequer tiverem acesso ao narrar-se. Portanto, essa “massa literária”, se por um lado, cria um ambiente de memória “em comum” (Halbwachs, 1990) para uma comunidade em florescimento, por outro, se volta para nós, os Outros, que, em função da subalternização de suas identidades, sequer nos reconhecemos como sujeitos partícipes nesta cena de exceção.

Sob esse viés de compreensão, destaca-se que se os nossos Estados modernos, como discute Michel Foucault (1988), via de regra, têm se preocupado em transformar a sua população em dados para suas políticas de poder, o mesmo evidentemente não ocorre com a população trans no Brasil, uma vez que sequer é informada em seus arquivos e registros institucionais. Nesse sentido, importante destacar, por exemplo, que os relatórios estatísticos sobre as violências sofridas por essa população têm sido produzidos por entidades e organizações civis nacionais e/ou internacionais (ANTRA, 2020). Quanto ao censo populacional, realizado em nosso país pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, sequer incorporou os identificadores cisgênero e transgênero para gênero, como confirmam Marcia Maria Melo Quintslr et al. (2017), em “Visibilidade social de indivíduos transgênero e sistemas de organização do conhecimento”:

Atualmente, no Brasil, no entanto, não é possível quantificar as pessoas que se identificam transgênero. A classificação passível de ser atribuída às pessoas para a produção de informações estatísticas oficiais, através dos censos e das pesquisas por amostragem, especialmente, identifica o sexo. Adota-se, portanto, o padrão binário, em que masculino e feminino acompanham, respectivamente, as categorias homem e mulher (n/p).

Como ainda salientam os pesquisadores, trata-se de dados essenciais para o Estado Democrático de Direito, pois permitiriam dar visibilidade a esse grupo populacional, desenhar planos estatísticos – instrumentos que organizam as informações oficiais – e, conseqüentemente, influenciarem e/ou determinarem políticas públicas. Estratégias que, se por um lado revelam como o Estado pode trabalhar em prol de determinadas vidas, igualmente revelam a sua inexistência como determinante para o extermínio de outras vidas, como a enfocada nesta comunicação.

A política de desmemória de uma sociedade, como podemos constatar, não se dá “somente” pelo extermínio físico dessas vidas, mas pelo modo com são estruturalmente “apagadas” pelo Estado. Como confirmam Paulo Melgaço da Silva Júnior e Ricardo Pinheiro de Almeida (2018), quando se trata da população trans no Brasil se confirma que são “[...] vidas-corpos-sociabilidades [que] causam impacto no mundo social, porque desafiam as lógicas da modernidade, fraturam binarismos de gênero e transgridem fronteiras” (p. 167), motivo pelo qual sequer têm sido toleradas. Essa perspectiva é presentificada na poética de Kika Sena (2017), que, ao denunciar esta “queima” estrutural, grita a potência de seus vestígios pela produção literária, que “contará” essa história:

[...]
 tacaram fogo nim mim
 tacaram fogo no meu cabelo
 tacaram fogo na minha pele
 tacaram fogo nos meus olhos
 tacaram fogo na minha respiração
 tacaram fogo na minha voz

logo

não puderam me conter
poluí seus ares com meu grito

[...]

queimei suas esperanças brancas

tingi tudo de preto [...] (p. 65)

Uma perspectiva poético-conceitual que também nos permite revelar a potência de resistência do “arquivar-se” trans que ao mesmo tempo desnuda como seus corpos têm sido “queimados” histórica e cotidianamente, desde o espaço familiar pessoal ao espaço público anônimo, como a sua potência “fuligem”: tingindo tudo de preto. Um preto capaz de apagar as esperanças supremacistas dos donos de poder, via de regra brancos e cisheteros, e igualmente se impor como um “arquivo” incontornável para todos “nós”.

Assim, as obras, nascidas para o arquivar-se de eus “estranhos à matriz colonial”, aqui se evidenciam como um arquivo bem dito, pois composto de testemunhos a contrapelo das versões produzidas pela cisgeneridade, estigmatizadores⁹ de suas existências, proporcionando-nos tanto o acesso a suas versões sobre si mesmas/ mesmos quanto a nossa corresponsabilidade quanto à letalidade desse sistema¹⁰ perverso: as ruínas de nossa “civilização”.

Sublinha-se que, se podemos recepcionar a própria dissidência de gênero como uma rebelião, desde sempre localizável em nossa história, conforme demonstram Segato (2012) e João Silvério Trevisan (2018), o escrever suas vidas dessa perspectiva, decidir e conseguir publicá-las, permitem, como discute Patricia Hill Collins (2019), que processos de autodefinição e de autovalorização funcionem como quebra do isolamento e do fortalecimento comunitário e, por isso, exponencialmente revolucionários.

Como afirma Philippe Lejeune (2014), quando pessoas vinculadas a grupos subalternizados passam a escrever suas histórias de vida, também passam a elaborar, reproduzir e transformar uma identidade coletiva.

Importante salientar que, se nas obras dos anos de 1980 o “arquivar o eu” serviu estrategicamente para fazer circular conceitos sobre a transexualidade e o desnudamento das violências da compulsoriedade identitária sofridas num contexto de perseguição e tortura; as dos anos de 1990 e 2000 poderiam ser destacadas pelo arquivamento da vida trans pela autovalorização, uma guinada nos modos desse parecer trans no sistema literário. Já nas obras desta última década, é muito relevante a expansão de uma pauta reivindicativa de direitos afirmados para além do direito a existir^m, em sintonia com o pensamento e a agenda transfeminista, como, por exemplo, o direito à infância, ao afeto, à velhice, à estética humana, ao pertencimento comunitário, à despatologização, à intimidade e à parentalidade.

Destaca-se que enquanto as obras dos anos de 1980 nasceram de pessoas ainda territorializadas na identidade trans binária, as da última década, cada vez mais, fazem aparecer uma multidão trans múltipla e diversa. Todas determinadas em fazer desse “arquivamento” também um espaço de partilhas e afetos, que é uma outra força do gesto do “arquivar-se”.

Trata-se, assim, de escritas caleidoscópicas, tanto pela diversidade estética com que seus autores e autoras vêm compondo esse “arquivamento do eu”, quanto pela diversidade da experiência de existir trans, também determinada pelas muitas intersecções que condicionam suas vidas no contexto que (re)existem (Lugones, 2014).

Um conjunto narrativo revelador da potência do arquivo individual, obra a obra, também agenciador de um coletivo (Deleuze & Guattari, 1977). Mas também revelador de um movimento pela composição de obras-arquivo coletivas como se manifesta em *Vidas Trans: A coragem de existir* (2017) e, de forma mais expressiva, no livro *Nós, trans: Escrivências de resistência* (2017), em que 47 pessoas se enunciam.

Desse modo, em contraposição às políticas de morte destinadas às suas vidas – apagamento de suas existências em estatísticas e relatórios governamentais, abjetificação de seus corpos por meio de múltiplos discursos de poder (religioso, jurídico e científico)

apesar das conquistas de 2018 e 2019, políticas de extermínio para suas vozes-corpos-conhecimento (do íntimo doméstico ao público institucional), apagamento de suas memórias de (re) existências –, esse arquivo vem se construindo e se consolidando simultaneamente, como um arquivo de existências dignas de vida e de luto, ainda que sob o paradigma da dor.

Tal arquivo é capaz de se instalar como luto pelo passado, luta no presente e uma preocupação com o futuro transgeracional, ou seja, com as pessoas que ainda não estão presentes para reivindicar seus direitos, como me ajuda a pensar Christophe Bouton (2016), o que me parece incontornável para que possamos repensar nossos processos de interdependência e inter-relação humana (Butler, 2018), essenciais para a (re)construção de um novo pacto civilizacional, de fato, humanizado e humanizador. Por tudo isso, vaga-lumes na escuridão de nosso tempo.

NOTAS

¹ Essa comunicação deriva da minha tese de doutorado, intitulada “A escrita autobiográfica de autoria trans como estratégia de resistência e organização: Vaga-lumes na escuridão de nosso tempo” (Chaves, 2021).

² De acordo com Norman Long e Jan Douwe van der Ploeg (2011), “Em termos gerais, a noção de agência atribui ao ator individual a capacidade de processar a experiência social e de delinear formas de enfrentar a vida, mesmo sob as mais extremas formas de coerção. Dentro dos limites da informação, da incerteza e de outras restrições (físicas, normativas ou político-econômicas) existentes, os atores sociais são ‘detentores de conhecimento’ e ‘capazes.’” (p. 21).

³ Manejo o conceito transgênera/transgênero (abreviatura trans) como guarda-chuva para identificar identidades de gênero que cruzam a fronteira do padrão estabelecido historicamente pelos poderes colonizadores para identidade e/ou expressões de gênero. Saliento ainda que há pessoas que se reconhecem como trans não-binárias, uma vez que seus processos de autorreconhecimento rompem com o binarismo de gênero, ou seja, como não masculinas e não femininas, considerando os padrões estabelecidos pela cisheteronormatividade. (Jesus, 2012).

⁴ O conceito de identidade cisgênera ou cisgênero advém do conceito de cisgeneridade, cunhado em fins dos anos de 1990, para identificar a identidade de gênero de pessoas que se reconhecem no gênero atribuído de forma compulsória ao nascimento, ou seja, uma identidade de gênero fundada na fisiologia: se nascido com genitália peniana, homem; se nascida com genitália vaginiana, mulher (Vergueiro, 2018). Importante destacar que o uso desse termo na identificação de pessoas não-transgêneras é de suma importância para o debate sobre o direito à subjetividade identitária, uma vez que coloca em questão a identidade de gênero estabelecida como padrão – a cisgênera – também como fruto de uma construção. Como discute Amara Moira Rodovalho (2017) no ensaio “O cis pelo trans”: “A nomeação daquilo que seria não-trans, não-nós, surge duma necessidade muito nossa, de percebermos com cada vez mais clareza que a insuficiência daquilo que dizem que somos tem que ver, sobretudo, com a recusa em se situarem, em dizerem quem são, ao falarem de nós, dado que são essas as pessoas majoritariamente que falam de nós, por nós: se lhes damos um nome, ‘cis’, é para entender melhor do olhar que primeiro nos concedeu existência, do olhar que, hoje, começa a nos deixar existir” (n/p). Uma construção de gênero essencializada, biologizada, vinculada ao binarismo sexual heterossexista.

⁵ A filósofa Judith Butler (2015), na obra *Quadros de guerra: Quando a vida é passível de luto*, analisa a relação estabelecida pelos Estados Unidos com os países árabes em contexto de guerra. A partir dessa relação de dominação desumanizadora, discutem-se os processos sócio-políticos que estabelecem uma vida como digna de vida, digna de luto e o seu contrário. Propondo “enquadramentos epistemológicos” que permitem questionar a ordem do poder em diferentes sociedades, a autora nos faz refletir sobre a vulnerabilidade da condição humana de minorias identitárias em nosso país, como, por exemplo, a de pessoas trans e, assim, possibilitar leituras críticas quanto à precarização da vida das minorias identitárias.

⁶ Como critério para a definição de autobiografia manejei tanto as reflexões de Lejeune (2014) quanto as de Marcuschi (2005), considerando, assim, como quesitos fundamentais: confluência da autoria com o papel da narradora/do narrador e protagonista; explicitação de “verdade” na narrativa e escrita derivada de um processo pessoal.

⁷ Se dilatássemos o conceito de autobiografia para obras escritas a quatro mãos, poderíamos incluir os livros *A Princesa: Depoimento de um travesti brasileiro a um líder das Brigadas Vermelhas*, de Fernanda Farias de Albuquerque e Maurizio Jannelli (1995), e *Eu, travesti: Memórias de Luísa Marilac*, por Luísa Marilac e Naná Queiroz (2019).

⁸ Em 2018, o Supremo Tribunal Federal, por meio de uma Ação Direta de Inconstitucionalidade (ADI) 4275, reconheceu o direito de alteração do prenome e gênero no registro civil via procedimento cartorial, sem a necessidade de realização de cirurgia de mudança de sexo, ato ou laudos médicos e psicológicos. Reconhecendo, portanto, a partir do princípio constitucional da garantia da dignidade humana, o direito ao autorreconhecimento identitário. Disponível em: <http://www.stf.jus.br/portal/cms/verNoticiaDetalhe.asp?idConteudo=371085>. Acesso em: 10 abr. 2018.

Em 2018, por força do ativismo de intelectuais e da organização dos movimentos sociais, a Organização Mundial da Saúde (OMS) garantiu a revisão da categoria identidades transgênera e travesti no Manual de Diagnóstico e Estatística dos Transtornos Mentais – DSM-5, quanto à Classificação Estatística Internacional de Doenças e Problemas Relacionados com a Saúde no CID-11. Nessa revisão, a categoria identidades transgênera e travesti serão retiradas do capítulo “transtorno mental” e incluídas no capítulo “condição relativa à saúde sexual”, um pequeno passo rumo a despatologização. Disponível em: <https://nacoesunidas.org/oms-retira-a-transexualidade-da-lista-de-doencas-mentais/>. Acesso em: jul. 2019.

Em 2019, o Supremo Tribunal Federal, por meio da Ação Direta de Inconstitucionalidade por Omissão (ADO) 26 e pelo Mandato de Injunção (MI) 4733, determinou que a conduta da homofobia e da transfobia fossem punidas pela Lei de Racismo (7716/89), que prevê crimes de discriminação ou preconceito por “raça, cor, etnia, religião e procedência nacional”. Disponível em: <http://www.stf.jus.br/portal/cms/verNoticiaDetalhe.asp?idConteudo=414010>. Acesso em: jul. 2019.

⁹ Erving Goffman (1988), ao discutir as normas de identidade social na sociedade contemporânea, apresenta um quadro relacional e hierárquico. Uma análise que nos permite visualizar que, se há identidades reconhecidas pelo *status quo* como “normais”, em contraposição, há as reconhecidas como desviantes. Quanto às classificadas como desviantes, são encapsuladas em qualificativos, tributos depreciativos; portanto, deterioradas, desacreditáveis: estigmatizadas.

¹⁰ Viviane Vergueiro (2015), ao discutir o *modus operandi* de dominação do colonizador europeu na América, desnuda como o sexismo – estereótipos e atribuição de valor, poder ao gênero masculino e feminino – fundou o patriarcado. A partir dessa discussão, traz ao debate o conceito de cissexismo, operador potente para que possamos desnudar os mecanismos de opressão da cisgeneridade sexista sobre aqueles reconhecidos como divergentes da norma. A partir dessa compreensão, refere-se às estruturas de poder, usando em corruptela a denominação “cistema” na grafia com c, que tomo como referência nesta comunicação. Um sistema que têm produzido e (re)criado múltiplas práticas e discursos de aversão e minorização dessas pessoas, o que explica o quadro de extrema vulnerabilidade a que estão submetidas.

¹¹ Aspectos discutidos de forma verticalizada na tese de minha autoria (Chaves, 2021), mencionada na abertura desta comunicação.

REFERÊNCIAS LITERÁRIAS

- Ádreon, L. (1985). *Meu corpo, minha prisão: Autobiografia de um transexual*. Rio de Janeiro: Marco Zero.
- Araruna, M. L. (Org.). (2017). *Nós, trans: Escrivências de resistência*. São Paulo: LiteraTrans.
- Brant, T., Moira, A., Nery, J. W., & Rocha M. (2017). *Vidas Trans: A coragem de existir*. São Paulo: Astral Cultural.
- D'Alessandro, P. (2017). *Trinta anos de reclusão e as memórias de Porcina D'Alessandro*. São Paulo: LiteraTrans.
- Guimarães, A. (2016). *Meu nome é Amanda: #trans#mandycandy#youtube*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Herzer, A. (2007). *A queda para o alto*. 25. ed. São Paulo: Vozes.
- Lessa, J. (2014). *Eu trans – A alça da bolsa: Relatos de um transexual*. Rio de Janeiro: Metanóia.
- Moira, A. (2016). *E se eu fosse puta*. São Paulo: Hoo editora.
- Nery, J. W. (1984). *Erro de pessoa: Joana ou João?: O depoimento de um transexual brasileiro que, nascido mulher, finalmente se realizou como homem*. Rio de Janeiro: Record.
- Nery, J. W. (2019). *Velhice transviada: Memórias e reflexões*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- Nery, J. W. (2011). *Viagem solitária: Memórias de um transexual trinta anos depois*. São Paulo: Leya.
- Queiroz, T. (2018). *A vida de um transgênero*. Paraná: Viseu.
- Ruddy. (1998). *Liberdade ainda que profana*. Rio de Janeiro: Razão Cultural.
- Ruddy. (2007). *Nem tão bela, nem tão louca*. Rio de Janeiro: Razão Cultural.
- Wonder, C. (2008). *Olhares de Claudia Wonder: Crônicas e outras histórias*. São Paulo: GLS, 2008.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Albuquerque, F. F. & Jannelli, M. (1995). *A Princesa: Depoimentos de um travesti brasileiro a um líder das Brigadas Vermelhas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- ANTRA – Associação Nacional de Travestis e Transexuais (2020). *Mapa dos assassinatos de travestis e transexuais no Brasil em 2019*. Disponível em: <https://antrabrazil.files.wordpress.com/2020/01/dossic3aa-dos-assassinatos-e-da-violc3aancia-contra-pessoas-trans-em-2019.pdf>.
- Artières, P. (1998). Arquivar a própria vida. *Revista Estudos Históricos*, 11 (21), 9-34.
- Bouton, C. (2016). Responsabilidade pelo passado: Lançando luz no debate sobre o “dever de memória” na França. *Revista Expedições: Teoria da História & Historiografia*, 7 (1), 271-283.
- Butler, J. (2018) *Corpos em aliança e a política das ruas: Notas para uma teoria performativa de assembleia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Butler, J. (2015). *Quadros de guerra: Quando a vida é passível de luto*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Chaves, L. A. (2021). *A escrita autobiográfica de autoria trans como estratégia de resistência e organização: Vaga-lumes na escuridão de nosso tempo* (Tese de Doutorado). Universidade de Brasília, Brasília.

-
- Collins, P. H. (2019). *Pensamento feminista negro*. Trad. Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1977). A literatura menor. In G. Deleuze & F. Guattari, *Kafka: por uma literatura menor* (pp. 25-42). Trad. Júlio Castanõn Guimarães. Rio de Janeiro: Imago.
- Foucault, M. (1988). *A história da sexualidade: A vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa. Rio de Janeiro: Edições Graal.
- Goffman, E. (1988). *Estigma: Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Halbwachs, M. (1990). Memória coletiva e memória individual. In M. Halbwachs, *A memória coletiva* (pp. 25-52). São Paulo: Vértice.
- Jesus, J. G. (2012). *Orientações sobre Identidade de Gênero: conceitos e termos* [PDF]. Disponível em: <http://www.diversidadesesexual.com.br/wp-content/uploads/2013/04/C%C3%84BANERO-CONCEITOS-E-TERMOS.pdf>.
- Jesus, J. G. (2013). Transfobia e crimes de ódio: Assassinatos de pessoas transgênero como genocídio. *História Agora*, 16 (2), 101-123.
- Lejeune, P. (2014). *O pacto autobiográfico: De Rousseau a internet*. Belo Horizonte: Humanitas.
- Lionço, T. (2009). Atenção integral à saúde e diversidade sexual no Processo Transexualizador do SUS: avanços, impasses, desafios. *Physis*, 19 (1), 43-63. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010373312009000100004&lng=e&nrm=iso
- Long, N. & Ploeg, J. D. (2011). Heterogeneidade, ator e estrutura: para a reconstituição do conceito de estrutura. In S. Schneider (Org.), *Os atores do desenvolvimento rural, perspectivas teóricas e práticas sócias* (pp. 21-48). Porto Alegre: UFRGS.
- Lugones, M. (2014). Rumo a um feminismo descolonial. *Revista Estudos Feministas*, 22 (3), 935-952. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755/28577>.
- Marcuschi, L. A. (2005). Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In A. P. Dionísio, A. R. Machado, & M. A. Bezerra (Orgs.), *Gêneros textuais e ensino* (pp. 19-36). Rio de Janeiro: Lucerna.
- Marilac, L. & Queiroz, N. (2019). *Eu, travesti: Memórias de Luísa Marilac*. Rio de Janeiro; São Paulo: Editora Record.
- Quintslr, M., Lopes, B., Valle, F., & Silva, M. (2017). Visibilidade social de indivíduos transgênero e sistemas de organização do conhecimento. *Inf. Inf.*, 22 (2), 235-264.
- Rodvalho, A. M. (2017). O cis pelo trans. *Revista de Estudos Feministas*, 25 (1), 365-373.
- Segato, R. L. (2012). Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial. *e-cadernos CES*, 18. Disponível em: <http://journals.openedition.org/eces/1533>.
- Sena, K. (2017). *Periférica*. Brasília: Padê.
- Silva Júnior, P. M. & Almeida, R. P. (2018). Quando os corpos trans ocupam as escolas: um olhar (transgressivo) sob o cotidiano escolar. In D. Jesus, G. Melo, V. Tchalian, & S. Gonçalves Junior (Orgs.), *Corpos transgressores: políticas de resistências* (pp. 151-171). Campinas: Pontes Editores.
- Trevisan, J. S. (2018). *Devassos no paraíso: A homossexualidade no Brasil da colônia à atualidade*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- Vergueiro, V. S. (2015). *Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade* (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- Vergueiro, V. (2018). *Sou travestis: estudando a cisgeneridade como possibilidade decolonial*. Brasília: Padê Editorial.

UM OLHAR SOBRE A OPRESSÃO POLÍTICA E SOCIAL NOS CONTOS “AS FACES DO INIMIGO” E “PONTO DE VISTA” DE MODESTO CARONE

O objetivo deste artigo é a investigação e análise do tema da opressão política e social nos contos “As faces do inimigo” e “Ponto de vista” de Modesto Carone. A opressão é um tema comum em vários trabalhos literários produzidos por diferentes autores na América Latina, devido ao histórico de ditaduras militares na região. Os dois contos de Carone foram escritos durante o período do regime militar brasileiro. A análise realizada neste artigo é a reflexão sobre o ocultamento da opressão nos dois contos e a situação de inadequação social causada por ela, em que o indivíduo vive uma experiência entre anseio e realidade, na qual o controle externo subjuga sua individualidade e transforma a sua visão da realidade.

Palavras-chave: Modesto Carone; opressão; literatura brasileira; contos; regime militar.

1. INTRODUÇÃO

Nesta seção será realizada uma breve introdução sobre o autor Modesto Carone e sua obra e sobre o contexto histórico e político no Brasil durante o período em que seus contos foram escritos.

1.1. O AUTOR E SUA OBRA

Paulista de Sorocaba, Modesto Carone nasceu em 1937 e faleceu em 2019 em sua cidade natal. Jornalista, professor, escritor, tradutor, ensaísta, editor e crítico literário, ensinou literatura nas universidades de Viena, de Praga, na USP e na Unicamp.

**MARIO
MARQUES**
Universidade
de São Paulo

mario_marques@
usp.br

Publicou artigos de jornal, ensaios, contos e uma novela e traduziu quase toda a obra de Kafka diretamente da língua alemã para o português.

Como ficcionista, Modesto publicou os livros de contos *As marcas do real* (1979), pelo qual recebeu o Prêmio Jabuti; *Aos pés de Matilda* (1980); *Dias melhores* (1984) e *Por trás dos vidros* (2007) e a novela *Resumo de Ana* (1998), pela qual recebeu um segundo Prêmio Jabuti. Formado em Direito e em Letras pela USP, Carone foi convidado em 1965, logo após a sua formatura, para lecionar Literatura Brasileira na Universidade de Viena, na Áustria.

Na Universidade de Viena, Carone lecionou Literatura Brasileira pelo período de três anos de 1965 a 1968 e durante este tempo aproveitou para aperfeiçoar o conhecimento que tinha da gramática e da literatura alemã, ficando apaixonado, entre outros autores, por Kafka, escritor que apesar de ser de origem tcheca escreveu toda a sua obra em língua alemã, isto devido ao domínio econômico e cultural exercido pela língua alemã, idioma oficial naquela época na República Tcheca que fazia parte do Império Austro-Hungaro.

Mas foi sobretudo como tradutor da obra de Franz Kafka que Modesto se tornou conhecido de um público mais amplo. Suas traduções da obra de Kafka foram as primeiras no Brasil a serem feitas diretamente do original alemão, e os debates que suscitaram em torno dos problemas dessa arte difícil foram uma contribuição decisiva, juntamente com o trabalho desenvolvido no campo da literatura russa pelo Prof. Boris Schnaiderman e no da poesia pelos irmãos Haroldo e Augusto de Campos, para estabelecer um alto padrão de exigência no que se refere à tradução literária no Brasil.

Embora tenha também se dedicado a estudar outros autores, foi com a obra de Kafka que se ocupou mais extensamente. Em 2011 organizou e comentou para a Penguin Companhia o livro “*Franz Kafka Essencial*”, que representa uma síntese de sua longa dedicação ao autor tcheco de expressão alemã.

1.2. CONTEXTO HISTÓRICO

O Brasil esteve sob o regime militar durante o período de 1964 até 1985. Em 1964 ocorreu o golpe militar, que teve como principal objetivo evitar a ascensão de políticas de governo de cunho socializante. Este período da história brasileira foi muito marcante, pois foram aplicadas medidas muito severas a liberdade de expressão, que culminou com a prisão, tortura e morte de várias pessoas de diferentes segmentos sociais, conforme Gaspari (2002).

Um dos mecanismos de repressão e expressão social utilizada no período do regime militar foi o instrumento da censura a todos os tipos de manifestação, incluindo as artes, a literatura, o teatro, jornais, televisão, cinema, música, entre outras. Dessa maneira, os artistas e profissionais de comunicação tiveram que usar subterfúgios para continuar os seus trabalhos, conforme relata Ana Maria Machado:

Y teníamos suficiente dominio del lenguaje para hacer de él un instrumento dócil en nuestras manos por medio del humor, del recurso para la poesía, del buceo en las matrices populares. O sea, teníamos condiciones de crear textos ambiguos y multívocos, con múltiples significados, cuajados de alusiones culturales, moviéndonos sobre la cuerda floja de las semánticas y acostumbrando al lector a buscar siempre más en los juegos verbales de que nos valíamos (Machado, 2014, p.18).

2. OBJETIVO

O objetivo deste artigo é o de realizar o estudo e a apresentação da análise de dois contos de Modesto Carone, publicados durante o período do regime militar brasileiro e que foram fortemente influenciados em sua escrita pela situação política e social vivida no Brasil durante este período. O autor utilizou técnicas de caracterização e de ocultamento do que se passava no país neste período, por meio de uma escrita extremamente criativa e subjetiva, que faz com que o leitor precise realizar um exercício de mergulho interpretativo em seus contos.

3 METODOLOGIA

Neste item do artigo serão analisados os dois contos de Carone, considerando o contexto histórico em que foram escritos e que se insere no período do regime militar brasileiro, que foi de 1964 a 1985.

3.1. AS MARCAS DO REAL

Em seu livro de estreia, “As marcas do real” de 1979, pode-se considerar como uma primeira abordagem, a possibilidade de considerar a leitura da obra de Carone com um olhar na ideia de que a realidade é construída pela experiência de cada indivíduo com os objetos do mundo, pois cada pessoa, a partir de suas experiências individuais, significa os objetos, as relações e as coisas ao seu redor. Por este motivo, podemos ter visões de mundo tão diferentes entre, por exemplo, povos distantes.

Outro elemento de entendimento e de percepção da realidade é a linguagem, pois é através dela que as pessoas expressam o que compreendem sobre o mundo e ao mesmo tempo a linguagem é instrumento de expressão e de aprisionamento, pois limita o que é possível de ser expresso em uma língua, sendo um elemento definidor do consciente das pessoas, pois limita e conforma o seu entendimento do mundo, e dessa forma, pode-se inferir que as marcas que a realidade imprime no sujeito no processo de conhecimento da experiência do mundo é que formam os significados subjetivos da sua experiência.

Para dar início aos dois contos de Carone, lê-se na orelha do livro e na quarta capa, texto introdutório de Antônio Cândido, que faz uma breve avaliação do autor e de sua obra:

Aqui, repito, o crítico e o poeta se fundiram, numa espécie de ficcionista ideal que abole e instaura o mundo, bordando figuras verbais de uma gratuidade que é própria da palavra voltada sobre si, mas ao mesmo tempo inventando uma realidade convincente do ser e das coisas, onde o sonho funciona como realidade porque a realidade também é percebida como uma espécie de sonho, - lúcido em sua magia (Carone, 1979).

No conto “As faces do inimigo” pensa-se logo de início sobre quem será o inimigo abordado neste conto, talvez um inimigo forte e poderoso como o deus romano Jano, o homem de duas faces, ou talvez um inimigo enigmático, do qual não conheçamos a sua face ou as suas faces, pois pode ser um inimigo de múltiplas faces, que aparente ser uma coisa que não é, ou mesmo que o inimigo se comporte em determinado contexto de uma forma e em outro contexto de outra maneira. Será que o opressor de uma determinada pessoa, age da mesma forma e tem a mesma face quando está exercendo o seu ofício de opressor, por exemplo quando está torturando alguém para obter informações e se comporta da mesma forma, com os seus familiares em casa? Quantas faces sociais uma pessoa utiliza durante um mesmo dia em situações diversas. Neste conto o personagem principal é um vigilante do crescimento dos pelos de seu corpo, começando esta tarefa no período da tarde e continuando com esta tarefa até o amanhecer do dia seguinte. Neste processo de acompanhamento do crescimento de seus pelos corporais ele utiliza instrumentos técnicos para essa tarefa, como uma lupa, que guarda em uma escrivadinha de aço, refletores de luz para facilitar a visualização dos pelos e pinças, que ele utiliza para arrancar os pelos de seu próprio corpo.

O conto “As faces do inimigo” começa assim:

É a tarde que vejo os pelos crescerem no meu corpo. Instalo-me no meu quarto, sento-me no meio da cama e, munido de uma lupa que guardo à chave numa escrivadinha de aço, fico observando essas explosões silenciosas da minha pele. Nem preciso dizer que nesses momentos o tempo deixa de progredir à minha volta: ele fica encravado nas dobras do meu corpo como uma sujeira adormecida (Carone, 1979, p. 13).

Neste trecho do início do conto pode-se ler uma descrição do ponto de vista do personagem-narrador sobre a sua situação de acompanhar todas as tardes o crescimento dos pelos de seu corpo e, logo após esta introdução do tema do conto, começa uma nova frase com o advérbio de negação “nem”, que tem a função aqui de aparentemente criar um momento de cumplicidade com o leitor, e esclarecer mais alguns estranhos detalhes desse

momento de contemplação diário em que o tempo para em volta do narrador-personagem para pura contemplação e atenção total nesta atividade de retirada dos pelos.

Uma referência ao lugar fora do tempo, em que nada existe, pois tudo está paralizado e o tempo é considerado uma sujeira grudada, pois o narrador-personagem não quer que esse momento acabe e o objetivo é perpetuar o momento presente na contemplação da atividade de extração dos pelos. A mesma sensação atemporal que deve sentir uma pessoa sujeita a uma situação de confinamento, como ocorreu no período da ditadura, em que os presos políticos ficavam encarcerados e sem noção alguma de tempo ou do que estava acontecendo fora do local de confinamento, ou mesmo quando seriam libertados.

Neste ponto do texto, identifica-se uma necessidade do narrador-personagem de controlar algo que seria incontrolável, pois o nascimento dos pelos é espontâneo e parte da fisiologia humana. Considerando que este conto foi escrito durante o período de repressão do regime militar brasileiro, pode-se começar a fazer um paralelo entre este narrador e o regime autoritário, em que comumente se requer o controle de seus opositores por algum método efetivo de vigilância, que controle a aparição de qualquer pessoa ou grupo de pessoas que queiram de alguma forma se opor ao regime dominante. Partindo-se deste pressuposto, o processo de controlar o nascimento de pelos e extirpá-los assim que descobertos, se assemelha à prática corrente nos regimes autoritários, em que sempre existe um organismo de controle e repressão das pessoas que se opõem ao regime.

Na sequência o narrador-personagem relata que os pelos são como uma vida estranha que evolui em seu corpo e a sua revelia, completando o entendimento de que um regime autoritário sempre tem e terá opositores, que mesmo sendo vigiados, controlados e até mesmo eliminados, aparecerão em algum lugar e criarão focos de oposição ao padrão estabelecido pelo regime dominante. A existência de oposição em regimes democráticos é sadia e natural, no entanto, em regimes autoritários, a oposição não é aceita e pelo contrário, é vigiada, perseguida e em casos extremos eliminada.

Em Theodor Adorno temos uma ideia de que algumas vezes devemos ampliar a nossa capacidade interpretativa em busca de significados diversos:

O juízo segundo o qual algo é de tal modo rejeita potencialmente que a relação de seu sujeito e de seu predicado seja diversa da que é expressa no juízo. As formas de pensamento querem ir além daquilo que está meramente presente e daquilo que é “dado” (Adorno, 2009, pág. 18).

A princípio, para o leitor mais desatento, a narrativa de Carone pode parecer fantástica ou absurda, mas, a partir de uma análise mais detida, percebe-se que existem características comuns e motivos que se repetem e que conduzem a linha narrativa do autor e que se mantêm mesmo durante a narrativa comparativa entre vários de seus escritos.

Deve-se lembrar que o conto foi escrito no início do regime militar e como já exposto por Carone em uma entrevista a Daisy Perelmuter:

Eu escrevi muito, influenciado pelo regime. Eu tenho vários contos que vão ser publicados agora e que já foram publicados antes pela Paz e Terra, que me deu um Jabuti até, por isso, que de uma forma velada, metafórica, à la Chico Buarque, fala do horror aqui. Eu continuei assim até o fim e depois enfim eu comecei a falar sobre outras coisas (Perelmuter, 2007, p. 17).

Uma observação a ser feita e que perpassa boa parte da obra de Carone é o uso do estilo protocolar da linguagem e com descrição analítica dos fatos, citada por alguns críticos e pelo próprio Modesto Carone como sendo uma característica herdada de influência recebida do escritor Franz Kafka, do qual Modesto foi o principal tradutor em língua portuguesa. Em um trecho de entrevista a revista Rodapé em 2001 lê-se:

Na minha opinião o tom protocolar, é claro, vem de Kafka. O que Kafka fez? A língua alemã estava mais ou menos exaurida na antiga Tchecoslováquia, hoje República Tcheca. Na casa dele, no entanto, era tcheco para fora, alemão para dentro (Schiller e Goethe eram os autores preferidos de Kafka, que diz que Goethe

tem tudo aquilo de que você precisa). A língua alemã já era a língua da administração austro-húngara porque a maioria do povo não falava alemão (Carone, 2001, p. 189).

No segundo parágrafo do conto tem-se a continuação do processo de vigilância de seus pelos, em que são utilizadas expressões que indicam que quando o narrador-personagem perde o controle de seus pelos ele fica enfurecido e, por este motivo, exerce uma vigilância implacável, para compensar o desconforto de saber que mesmo apesar de exercer a sua vigilância feroz, os pelos continuam crescendo de forma independente de sua vontade. Sabe-se pelos relatos históricos, que apesar do governo militar brasileiro ter perseguido de forma incessante e implacável os grupos de esquerda, opositores ao regime proliferaram por várias localidades do Brasil durante aquele período, apesar da forte repressão sofrida por aqueles grupos de opositores.

Na sequência o narrador-personagem informa que exerce a sua opressão sobre os pelos sem o menor constrangimento, e os arranca com a pinça sem a menor preocupação e mesmo com um golpe seco, caso eles não sigam o padrão estabelecido por ele, de retidão e força e o objetivo é a eliminação total, para evitar que sejam deixadas raízes e séquelas. Da mesma forma como foi feita a eliminação de grupos opositores pelos regimes militares, com o uso de tortura para descobrir todos os nomes e endereços dos simpatizantes participantes da oposição, com o objetivo de captura e em muitos casos para exterminar as pessoas envolvidas nestes grupos opositores.

O narrador-personagem utiliza-se da expressão “os espécimes rebeldes proliferam”, uma referência clara aos opositores e é relatado que o trabalho para controlar e eliminar os rebeldes é de alto custo e necessita de trabalho constante, mas que existem instrumentos cada vez mais adequados para a realização do trabalho, o que tem facilitado a tarefa de controle dos pelos.

No quinto e último parágrafo já amanheceu o dia e o narrador-personagem relata o final do seu dia de trabalho de vigilância, o qual foi árduo e de muita atividade e ele se coloca uma questão final: o que será que os pelos acham da perseguição

sofrida? E o narrador conclui que pouco se pode fazer contra as manifestações espontâneas.

3.2. PONTO DE VISTA

O conto “Ponto de vista” do livro “Aos pés de Matilda” é dividido em 7 partes. Neste conto o narrador-personagem trabalha em uma repartição, agachado por anos embaixo de uma mesa de escritório. Por causa desta posição de trabalho, ele sente dores agudas nas costas, mas apesar disso ele se adaptou ao desconforto e até mesmo sente que após um processo inicial de adaptação a esta posição, sente cada vez mais suas energias renovadas para continuar seu trabalho e mesmo quando não se dedica tanto ao trabalho sente fortes dores e quando retoma de forma intensa o seu trabalho, as dores passam, demonstrando uma relação de culpa, por não ser tão dedicado.

Em uma verificação do narrador nos contos de Carone identifica-se que ele é insciente, e que adota como expressão uma visão subjetiva da realidade do seu ponto de vista de narrador, não sendo possível captar intenções dos demais personagens de cada conto. Também se percebe que a voz não é dada aos demais personagens, nem mesmo é apresentada alguma informação sobre os seus pensamentos. O foco principal é o de expressar como o mundo é visto pelo narrador e nesse processo o caminho escolhido é o da construção de imagens que tentam representar e expressar a sua forma de construir ou de captar a sua realidade, do seu ponto de vista, gerando imagens que a princípio parecem uma distorção da realidade, mas que na verdade correspondem a construção interna elaborada pelo personagem.

Neste processo, o leitor acaba entrando pelo mesmo caminho e também não sabe o que pode encontrar na própria narrativa e segundo o próprio Carone:

Porque a fachada é o falso. Se você reproduz a fachada, você duplica o falso. O realismo mudou de jeito, de orientação, mas continua sendo realismo. No Kafka, por exemplo, a invenção de um narrador que deixa de ser onisciente, como o de Flaubert, e baixa ao nível do ombro do personagem não sabe nada, o

leitor entra no rolo e também fica sem saber nada. Por isso o horizonte da narrativa fica obscuro. Ocorre uma espécie de mapeamento da alienação por dentro e você sai da leitura com a experiência da alienação. Não existe nenhum narrador iluminista que diga o que é a alienação porque, como diz Adorno, esta já foi muito longe. Ninguém escapa dela. (...) O personagem vai tateando por aquele mundo todo regulamentado, cheio de poderes desconhecidos, mas não metafísicos. São poderes desconhecidos, mas não metafísicos. São poderes reais, embora desconhecidos.(...) Isso é alienação. Você passa a ser rigidamente determinado (Carone, 2001, p. 204).

Na sequência o narrador-personagem cita que a melhor forma de trabalhar, e se manter atento ao trabalho, é evitar qualquer distração que leve o trabalhador ao afastamento de suas atribuições, sendo que a realidade é o trabalho e portanto o sonho leva a digressões que afastam o trabalhador de sua função e o colocam em uma situação proibida, em que ele pode considerar que se distrair é permitido no trabalho e que isso pode levar o trabalhador a uma falsa ilusão de realidade. Por isso, o trabalho embaixo da mesa é mais eficiente, pois o trabalhador não pode sequer olhar para o lado, por causa da posição abaixada e também não consegue se distrair com nada que aconteça no escritório, pois não tem acesso visual ao que acontece em seu entorno. Sonhar é considerado como um protesto, uma tentativa de quebra do contínuo social, uma forma subversiva de repensar o modelo vigente, com o objetivo de modificá-lo e uma referência direta a proibição tácita existente no período político e social, em que não havia a possibilidade de pensamento diferente do imposto pelo regime.

Nesta parte do conto temos uma referência quase que direta ao mito da caverna de Platão, em que os moradores da caverna acreditam que a realidade é apenas o que acontece dentro da caverna e que as imagens que eles conseguem vislumbrar, por sombras que chegam de fora da caverna, são ilusões ou sonhos e que sempre é melhor ficar na caverna e evitar se distrair com elementos externos que possam prejudicar o seu entendimento do mundo, uma limitação a forma de pensar.

Em seguida o narrador-personagem tenta justificar a sua situação de submissão embaixo da mesa como sendo uma compensação, oferecida pelo empregador, pois ele percebe que apesar das dores no pescoço e na coluna, que sente devido a posição de trabalho, por outro lado esta situação tem suas compensações, pois permite manter foco total no trabalho. Neste sentido, Machado descreve que os regimes autoritários possuem este comportamento de associar a repressão a pequenos atos de permissões especiais, que acabam agradando a determinados tipos de pessoas:

Poco a poco iba enterándome de que las prohibiciones y actos de represión suelen acompañarse de permisos especiales. Señal de la “magnanimidad” del poderoso que está practicando la violencia. Además de ser un acto de fuerza y cobardía, del más fuerte contra el más débil, el otro rasgo fundamental que las caracteriza es justo ese –el arbitrio, la desigualdad ante la ley (Machado, 2014, p.15).

Na parte 4 do conto, o narrador-personagem se fascina pelas abas das calças de um inspetor, que ele observa muito bem a partir da sua posição embaixo da mesa. Pode-se perceber na descrição da barra da calça a opção pela descrição detalhada de partes de objetos e a atribuição de características a estes objetos, pois é atribuída às dobras da barra da calça a encarnação da percepção das dobras do poder, recurso irônico que Carone utiliza com frequência para, a partir de partes de objetos, atribuir características subjetivas de seus personagens, como se essas pequenas características verificadas nos objetos expressassem a natureza do seu possuidor.

Logo em seguida, a observação de partes recai agora sobre os sapatos do supervisor, que são vistos de forma mais completa do que as barras da calça, devido a posição embaixo da mesa e então são descritos os adornos do sapatos que possuem fivelas de uma moda antiga, mas que brilham muito e que causam no narrador-personagem calafrios premonitórios. Mas qual seriam as premonições sentidas pelo narrador-personagem, que logo em seguida são relacionadas a fatos acontecidos há quinze dias atrás, em que após a conclusão de um relatório sobre

gastos orçamentários, e devido a sua antiguidade na função, ele considera que provavelmente será agraciado com uma promoção, devido a sua constante dedicação. Ele se sente parte do sistema e quer obedecer, produzir e ser reconhecido por sua produção em favor do regime estabelecido. Neste ínterim o desprezo aos colegas de trabalho é evidente e reina um clima de concorrência para fazer o melhor serviço e ter direito a promoção. A subserviência cega é a regra e a competição está estabelecida, com o fito de agradar aos superiores invisíveis.

No entanto, após o supervisor verificar o seu relatório e constatar que ele havia feito correções importantes em itens que estavam errados, ele recebe um pontapé vindo de cima da mesa e que acerta a base do seu tronco e o faz cair prostrado no chão do escritório. O narrador-personagem olha em volta e é a primeira vez que percebe quanto espaço há disponível no escritório, apesar da dor que sente em suas costas por conta do pontapé.

Depois de recolher-se novamente para debaixo da mesa, ele nunca mais recebe nenhum novo trabalho e muito menos a sua pretensiosa promoção, que provavelmente viria com uma medalha de reconhecimento, que ele tanto desejava. Agora ele fica embaixo da mesa sem fazer nada e a princípio pensa que poderia ser uma retaliação pelo relatório, mas depois se conforma e considera que talvez seja uma deferência pelo trabalho bem feito, de forma que ele possa usufruir de um período de merecido descanso.

4. CONCLUSÃO

Os dois contos de Carone abordados neste artigo tratam de situações em que os personagens são narradores de sua própria existência e que estão executando tarefas em condições atípicas e que beiram ao exagero e ao absurdo, mas no entanto, esta seria provavelmente a intenção do autor, a de causar estranhamento no leitor e um certo desconforto e a partir dessa ação, provocar a reflexão do que está sendo lido. A literalidade na interpretação dos contos leva a incompreensão do discurso utilizado, dessa forma, o leitor tem que entrar na estrutura e no motivo do conto, para, a partir de dentro, extrair significados, que invariavelmente levarão os leitores a interpretações e pontos de vista diferentes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Adorno, T. (2009). *Dialética Negativa*. São Paulo: Editora Zahar, 1ª edição.

Carone, M. (1979). *As marcas do real*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1ª edição.

----- (1980). *Aos pés de Matilda*. São Paulo: Summus Editorial, 1ª edição.

----- (2001). *Mimese e Contradição*. Entrevista com Modesto Carone. In: Rodapé. Crítica de literatura brasileira contemporânea. São Paulo: Ed. Nankin, n. 1.

Gaspari, E. (2002). *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras.

Machado, A. M. (2014). *En las alas de la libertad*. Salamanca: REB. Revista de Estudios Brasileños, segundo semestre 2014, volumen 1 – número 1.

Perelmutter, D. (2007). *Projeto Memória Oral*. São Paulo: Biblioteca Mário de Andrade. Disponível em https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/Depoimento_Modesto_Carone_1254953118.pdf. Acesso em 17/08/2020.

O ESCRITOR DO LUGAR-COMUM: A POESIA DE RESISTÊNCIA E O DESMAZELO SOCIAL À FLOR DA PELE EM CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

O presente artigo busca fazer uma análise literária e suscitar reflexões sobre os bastidores de algumas poesias selecionadas e contidas nas obras *Alguma Poesia* (1930) e *A rosa do povo* (1945), ambas do poeta brasileiro Carlos Drummond de Andrade. Para essa finalidade, será realizada uma breve contextualização histórica e social da bibliografia do escritor, analisados os pontos de partida para o desenvolvimento do tema nas poesias, considerando as mesmas como de resistência à luz da concepção do crítico literário Alfredo Bosi. Compreender a realidade do cotidiano, banal para muitos, pode ser visto na produção poética de Drummond que busca compreender a si mesmo e a sua função diante do mundo.

Palavras-chave: Resistência. Carlos Drummond de Andrade. Poesia.

1. INTRODUÇÃO

A experiência é indestrutível, mesmo que se encontre reduzida às sobrevivências e às clandestinidades de simples lampejos na noite.
Georges Didi-Huberman

Ao lermos as obras de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), é possível ver os dois Carlos de quem o crítico literário Antônio Candido comentou em *Vários inscritos*. Os poemas do jovem e do velho Drummond evidenciam uma luta interna, uma insatisfação diante do mundo e uma alternância do posicionamento do eu diante da sociedade. A partir de 1930, ou seja, desde o lançamento do seu primeiro livro, *Alguma poesia*, Drummond trouxe à tona

**MONIQUE
BIONE SILVA**
Universidade
Federal de
Santa Catarina

nickbione@gmail.
com

a sua poesia com, notadamente, traços modernistas, e ganhou notoriedade desde então no cenário literário brasileiro.

Drummond presenciou períodos de extremas modificações sociais no século XX, considerado o século dos maiores massacres e intitulado a Era dos Extremos pelo historiador marxista britânico Eric Hobsbawm. Ainda segundo o historiador, o século XX abrigou eras distintas como a Era da Catástrofe, que seguiu de 1914 até depois da Segunda Guerra Mundial e, em seguida, surgiram anos de intenso crescimento econômico e transformações sociais, período esse em que mudanças tão marcantes sofreu a população mundial, e que não podem ser vistas em nenhum outro período. De acordo com Hobsbawm, esse tempo foi chamado posteriormente (em 1970) de a Era de Ouro. O século XX “foi abalado por duas guerras mundiais, seguidas por duas ondas de rebelião e revolução globais” (HOBBSAWM, 1994, p.10) que acarretaram profundas transformações nos mais diversos campos da arte e da literatura.

Não queremos aqui nos alongar sistematicamente sobre esse “breve” século, termo usado por Hobsbawm, mas entender o que seria o poeta sem suas memórias e experiências? Como diz o filósofo e crítico literário Giorgio Agamben: “o que foi e o que não foi acabam restituídos” (2009, p.263), o ato de descrição é o que compõe o todo de uma obra, a sua essência e vida. Então, seguindo o raciocínio de Agamben, falar sobre o século que foi o pano de fundo da vida de um poeta é estudar parte da essência desse poeta e perceber uma camada integrante do seu todo poético, resgatar o seu tempo e entender de qual maneira Drummond dialogou com a época em que viveu. A produção literária dele vem das circunstâncias da vida itabirana, das vivências trazidas da infância, permeada pela cultura brasileira, identificando-se com a essência do povo.

A cidade interiorana de Minas Gerais, Itabira, serviu de pano de fundo na poética de Drummond para representar os valores tradicionais que estavam inseridos nas características dos conterrâneos, seu povo. Ele era, acima de tudo, captador da realidade simples do cotidiano e tradutor do homem comum. Tal característica era uma entre várias outras qualidades que

faziam o poeta itabirano se aproximar dos conterrâneos. De acordo com o crítico Antonio Candido, entre 1935 e 1959, Drummond deixa transparecer em suas obras um profundo questionamento sobre a própria produção literária, o que o levaria a pensar na possibilidade de colocar a impessoalidade em primeiro plano: “este distanciamento em relação ao objeto de criação agrava a dúvida e conduz outra vez o poeta a abordar o ser e o mundo no estado pré-poético de material bruto, que talvez pudesse ter mantido em primeiro plano” (CANDIDO, 2011, p.69) e, com esse distanciamento, manteria o ato criador apenas na categoria de registro. Ainda segundo Candido, esta particularidade pode ser percebida a partir de *Sentimento do mundo* (1940), com maior nitidez, e em *José* (1942). Este último, com somente doze poemas, ressalta o indivíduo e dá a ele o troféu de representante de um povo sem esperança e com a dor crônica da solidão.

Para Candido, Drummond tinha verdadeira compaixão à dor humana e ao desmazelo social. Demonstrava, através das poesias, atenção ao sofrimento coletivo e à miséria do mundo, no qual o materialismo e a falta de humanidade imperavam. O autor buscou nos antepassados entender melhor a “máquina do mundo”, a angústia que assolava o seu tempo e a cólera que atingira os homens contemporâneos.

Seria o mundo de vidro, que expurga a vida e se esvai com o tempo. As poesias de Drummond, o *Gauche*, que foge das amarras do eu apenas para se fincar ainda mais nele, são gritos sufocados dentro de uma tumba qualquer. De acordo com Candido, pensamos ser possível chamá-lo de modernista às avessas porque “procede a uma fecundação e a uma extensão do fato, para chegar a uma espécie de discreta epopeia da vida contemporânea” (CANDIDO, 2011, p.83), enquanto modernistas como Mario de Andrade buscavam extrair do cotidiano um momento poético. A desconstrução das rimas, a valorização das palavras e a imaginação por si só da linguagem é ressaltada por Drummond, além de um estranhamento do comum, sempre presente nos seus poemas. Com uma estruturação particular das palavras, o autor leva o leitor a uma nova significação do contexto:

A indeterminação e a parcimônia dos traços descritivos contribuem para dissolver os ambientes no seu significado social. A casa não é uma realidade física marcante e impositiva, como em tantos romances de Zola ou n’*O Cortiço*, de Aluísio Azevedo: é expressão da família, transfigurando-se metaforicamente nos ditos reveladores. (CANDIDO, 2011, p. 97)

Assim, a utilização da palavra como lugar-comum é marcada pelo poeta. Para ele, a palavra surge como revelação, ou seja, “a ideia só existe como palavra, porque só recebe vida, isto é, significado, graças à escolha de uma palavra que a designa e à posição desta na estrutura do poema” (CANDIDO, 2011, p.97). No poema de Drummond, o lugar-comum se torna revelação e ponto de um contínuo retorno para, dessa maneira, nos mostrar o que nos é familiar e, ao mesmo tempo, nos é novo. O autor lança mão do mesmo artifício ao se utilizar de palavras que poderiam ser proferidas por um homem inculto e, noutros momentos, nos mostra palavras rebuscadas usadas por homens cultos: “Assim, tanto o torneio popular quanto a frase-feita e o lugar-comum se incorporam à estrutura do discurso, dando-lhe um lastro que o alicerça na camada da tradição, da monotonia, da imobilidade” (CANDIDO, 2011, p.97).

2. OBJETIVO E METODOLOGIA

Gostaríamos aqui de dar nome às palavras poesia e resistência e delas extrair a mais pura seiva de sua essência extrapolada de significações. O tempo faz mudar o cenário e a plateia, mas será que faz mudar também o poeta? Precisamos saber se a poesia e o tempo caminham em sincronia e daí retirar a resposta para tal indagação, que surge óbvia e parece já ter sido dada no início deste texto, no entanto, continua carregada de infinitos “poréns”. No presente trabalho buscamos, no poeta aqui estudado, a angústia do desejo por um outro mundo, remodelado pelos parâmetros da sua vontade mais íntima. Isto é, a esperança de uma sociedade distante da ruína causada por guerras e pela política pública geradoras da inquietação íntima, portanto, da poesia de resistência.

Os poemas de Drummond a serem analisados aqui serão os de resistência, mas como tais poemas podem ser definidos? Para

responder, seguimos na esteira do crítico literário Alfredo Bosi, quando diz que os mesmos são possuidores de várias faces, em alguns momentos trazem a

recuperação do sentido comunitário perdido (poesia mítica, poesia da natureza); ora a melodia dos afetos em plena defensiva (lirismo de confissão, que data, pelo menos, da prosa ardente de Rousseau); ora a crítica direta ou velada da desordem estabelecida (vertente da sátira, da paródia, do e pós revolucionário, da utopia). (1977, p.143-4)

A poesia de resistência fica sempre em suspenso, num véu entre os tempos, do passado viajando para o futuro e do presente observando o futuro num constante anacronismo, transformando o poeta que a utiliza quase como um contemporâneo do seu tempo; “resistir é subsistir no eixo negativo que corre do passado para o presente; e é persistir no eixo instável que do presente se abre para o futuro” (BOSI, 1977, p. 190).

O poema é feito de tensões e contradições como diz Theodor Adorno, e estão esses antagonismos presentes nos escritos de Drummond, muitas vezes, vestidos com a roupagem da inquietação, do mal-estar diante da realidade, tão atuantes na essência desse poeta frente ao seu tempo. Ele se utiliza de um diversificado e intenso conjunto de formas discursivas como forma de resistência diante de uma realidade autoritária.

Nos poemas de Carlos Drummond, os grandes acontecimentos públicos do século são expressos através duma atormentada, galhofeira ou benévola auto-análise. A esta se acopla uma reflexão poética de ordem pessoal e transferível sobre a vivência do cidadão brasileiro e do intelectual cosmopolita em tempos que podem ser trágicos, dramáticos, nostálgicos, pessimistas ou alegres. Experiência privada e de fatos públicos nacionais e estrangeiros, em correlação e sistema de troca estranháveis, compõem a textura das sucessivas coletâneas de poemas publicadas entre 1930 e 1996. (SANTIAGO, 2006, p.10-1)

Uma ferramenta para ser mais resistente ao sofrimento e um caminho para demonstrar revolta frente à realidade dura e frustrante, isso é a poesia ou, pelo menos, dois dos adjetivos

usados por Drummond. Adorno, no discurso intitulado *Lírica e sociedade* (1975), diz que os antagonismos mal resolvidos na vida real surgem nas obras de arte como problemas imanentes de sua forma. Ou seja, podemos ver nas obras tanto de arte como literárias os conflitos internos de seus criadores. Antônio Candido concorda com essa premissa ao dizer que os fragmentos elaborados pela memória são responsáveis pela possibilidade de construir uma “visão coesa”, a mesma gera uma razão de ser interligada desfazendo limitações e gerando uma “realidade plena”. Isso nos leva a refletir que a obra de arte seria, portanto, essa razão de ser, justificando os descontentamentos, sofrimentos e decepções do artista. Assim, a obra de arte seria como a plenitude da memória, como o meio para a realização – única realização – individual.

A poesia de resistência, como falamos anteriormente através de Bosi, pode ser definida como a busca pelo resgate da voz do povo. Essa voz ressoa em todos os âmbitos, inclusive na política. Drummond atuou na política e *A rosa do povo* (1945) é o resultado de um período em que o poeta teve contato com Luís Carlos Prestes¹. É o livro no qual se pode perceber uma abordagem política mais evidente; “é um depoimento lírico de altíssima voltagem sobre a Segunda Guerra” (SANTIAGO, 2006, p. 10) em que o poeta fala sobre a morte tanto social como física. Observamos nessa obra tensões originárias em relação ao momento em que foi escrita, e que podem ser percebidas nos recursos usados na estrutura dos poemas. Vejamos um trecho de “Consideração do poema”, de *A rosa do povo*:

Estes poemas são meus. É minha terra
e é ainda mais do que ela. É qualquer homem
ao meio-dia em qualquer praça. É a lanterna
em qualquer estalagem, se ainda as há.
- Há mortos? há mercados? há doenças?
É tudo meu. Ser explosivo, sem fronteiras,
por que falsa mesquinhez me rasgaria?
Que se depositem os beijos na face branca, nas principais rugas.
O beijo ainda é um sinal, perdido embora,
da ausência do comércio,
boiando em tempos sujos.
(ANDRADE, 2012, p. 9)

Assim como a tensão política estava presente na poesia, como se percebe no exemplo acima citado, o cenário brasileiro das décadas de 30 e 40 era de relações políticas e sociais difíceis entre o poder governamental e os artistas. O objetivo era fazer uma aproximação dos letrados com o Estado brasileiro e colocar em prática, dessa maneira, o projeto nacionalista do Estado Novo (1937-1945), de Getúlio Vargas². Foi justamente nesse período que Drummond iniciou a sua carreira literária tendo *Alguma poesia* como ponto de partida. Ele foi chefe de gabinete do ministro da educação, Gustavo Capanema³, de 1934 até 1945, sendo este último ano curiosamente o da publicação de *A rosa do povo*; uma vez que a referida obra é a mais explicitamente política de Drummond. Deste período se estende até 1959 sua “inquietação” diante do mundo. A legitimidade da sua criação é intensificada nas suas produções surgindo uma “desconfiança aguda em relação ao que diz e faz” (2011, p.69), conforme lê Candido em “Inquietudes na poesia de Drummond”.

Algumas pesquisas sociológicas apontam os períodos de 30 e 40, do Estado Novo, e, desses intelectuais, como uma relação de favores e jogo de trocas no qual Drummond estaria incluído, uma vez que esse ocupou um cargo público como já citado. Tal ponto seria plausível se não fosse por uma questão: diante das situações de autoritarismo, tais intelectuais pareciam não ter outras possibilidades para as suas atuações. Tais pesquisas também parecem não observar as diversas produções literárias de resistência produzidas na época “escritas sob condições bastante complexas – enquanto caminhos discursivos de oposição ao *status quo*, em cujo interior textual se encontram diversas estratégias de resistência” (CANDIDO, 2011, p. 176), em uma sociedade onde não se tinha muita opção de contestação.

Há uma flutuação entre o eu diante do mundo e o mundo diante do eu, isto é, Drummond aborda o ser e quando assim o faz pensa na importância de tratar do mundo, “a condição individual e a condição social pesam sobre a personalidade e fazem-na sentir-se responsável pelo mundo mal feito, enquanto ligada a uma classe opressora” (CANDIDO, 2011, p. 78). Como bem pontua Antônio Carlos Secchin, no posfácio da edição de 2012 de *A rosa do povo*, Drummond aprofunda a relação do homem no pós-guerra “prenunciando o vazio de valores que

se seguiria à extirpação do horror nazifascista” (2012, p.176). Essa obra demonstraria o sentimento entre a guerra pública e a guerra íntima quando percebemos um redimensionamento variável e constante do eu, por vezes se distanciando, por vezes se aproximando demasiadamente, dos indivíduos que viveram o horror e se misturavam aos indivíduos que os leem.

Guardadas as devidas diferenças de sociedade, a criação dantesca de outro mundo distante do real se assemelha à tentativa drummondiana por uma outra realidade diante da opressão social. Assim, retomando as reflexões sobre a poesia de resistência que, no presente trabalho, é pensada a partir da concepção de Alfredo Bosi em *O ser e o tempo da poesia* (1977). Para Bosi, deve-se entender a poesia como um meio de resistência simbólica à opressão, transformando o conjunto de discursos existentes e atuantes e sugerindo novas formas de organização social. A poesia vai ao encontro da falsa ordem social que nada mais é que o caos, ou seja, resiste a uma constante harmoniosa pelo descontínuo que grita. Ela refaz o passado e imagina um futuro utópico com uma nova ordem.

Ainda para Bosi, a poesia é o ser que carrega as ferramentas estéticas, delas tirando a sua existência enquanto tal, que são os elementos sonoros, figurativos e imagéticos. A poesia toma para si ademais um papel social ao interagir com o seu leitor, ao transformar cada poesia em uma autobiografia de quem as lê. Dessa maneira, gera reflexões e inquietações sobre as suas condições de vida diante da opressão e da resistência às mesmas.

A árvore que, na falta de luz e calor, se esgueira por entre as sombras dos espinheiros que a oprimem e, magra, torta, aponta ao ar livre onde poderá receber algum raio de sol, não trouxe na raiz a fatalidade daquele perfil esquivo e revoltoso. A poesia moderna foi compelida à estranheza e ao silêncio. Pior, foi condenada a tirar só de si a substância vital. Ó indignação extrema, canto ao avesso, metalinguagem! (BOSI, 1977, p. 142)

Assim como o poeta florentino Dante Alighieri busca a luz entre as sombras para conseguir a salvação, Drummond busca a construção de outra vida entre as sombras do tempo moderno.

Nas poesias que compõem as obras *Sentimento do mundo* e *A rosa do povo*, temos o uso de versos livres e versos brancos⁴ nas suas composições características. Tal particularidade é própria da poesia de Drummond, assim como da poesia de resistência e, de forma geral, da poesia modernista. Esta tendência, fortificada no modernismo brasileiro, teve o uso corrente de “dessoronização” da poesia e passou a usar uma linguagem mais próxima da cotidiana. Tal tendência, por mais simples que possa parecer, se une às características que nos permitem distinguir o período que foi escrito o texto. No poema “Cidade prevista”⁵, se vê uma estrofe longa em que não existe rima, ou seja, são versos brancos: “Guardei-me para a epopeia / que jamais escreverei”. E, em “Telegrama de Moscou” , podemos ver os versos livres: “Mas o assombro, a fábula / gravam no ar o fantasma da antiga cidade / que penetrará o corpo da nova”.

Pensando, então, no verso e sua forma, percebemos que Drummond passeia entre o clássico e o moderno no mesmo compasso: viaja para o passado e, com um tom por vezes profético, sobre o futuro. E, justamente sobre esse passeio pelo tempo, Bosi afirma:

Como, porém, um poeta não vive em uma outra História, distante ou alheia à história da formação social em que escreve, a sua obra poderá conter (e muitas vezes contém, de fato), em equilíbrio instável, o “positivo” da ideologia corrente e o “negativo” da contra-ideologia, que acaba recuperando a relação viva com a natureza e os homens. Não é preciso insistir em que “positivo” e “negativo” são termos puramente relativos, devendo inverter-se em nosso espírito no momento do juízo crítico. Outros termos, mais estáveis, seriam: “abstrato”, para o conhecimento ideologizado, e “concreto”, para o conhecimento poético. (BOSI, 1977, p.118-9)

Para Candido, em *Vários inscritos* (2011, p.70), as inquietudes íntimas de Drummond podem ser percebidas em *A rosa do povo* e as perspectivas sociais surgem intensas em *Sentimento do mundo*. Pode-se observar nessas obras (e em José) a angústia diante da vida:

Sentimos então um problema angustioso: se o alvo da poesia é o próprio eu, pode esta impura matéria privada tornar-se, na

sua contingência, objeto de interesse ou contemplação, válido para os outros? A pergunta reaparece periodicamente na obra de Drummond. Aqui, desenvolve-se do modo seguinte: o eu que poderia ter sido e não foi. O passado, trazido pela memória afetiva, oferece farrapos de seres contidos virtualmente no eu inicial, que se tornou, dentre tantos outros possíveis, apenas o eu insatisfatório que é. (2011, p.71)

Seria a obra como plenitude da memória, como o meio para a realização – única forma de realização – individual. Para Bosi, o plano histórico do poeta é amplo e definido pelos valores do mesmo diante de temas como a família, o partido, a educação, a classe, o *status*. A consciência do poeta perdura em várias temporalidades atuando, conseqüentemente, na “rede de conotações do seu discurso” (BOSI, 1977, p.119). Vejamos como exemplo o primeiro trecho do poema de Drummond intitulado “Mas viveremos”, de *A rosa do povo*:

Já não há mãos dadas no mundo.
Elas agora viajarão sozinhas.
Sem o fogo dos velhos contatos,
que ardia por dentro e dava coragem.

Desfeito o abraço que me permitia,
homem da roça, percorrer a estepe,
sentir o negro, dormir a teu lado,
irmão chinês, mexicano ou báltico.

Já não olharei sobre o oceano
para decifrar no céu noturno
uma estrela vermelha, pura e trágica,
e seus raios de glória e de esperança.

Já não distinguirei na voz do vento
(Trabalhadores, uni-vos...) a mensagem
que ensinava a esperar, a combater,
a calar, desprezar e ter amor.

Há mais de vinte anos caminhávamos
sem nos vermos, de longe, disfarçados

mas a um grito, no escuro, respondia
outro grito, outro homem, outra certeza.

Muitas vezes julgamos ver a aurora
e sua rosa de fogo à nossa frente.
Era apenas, na noite, uma fogueira.
Voltava a noite, mais noite, mais completa.

E que dificuldade de falar!
Nem palavras nem códigos: apenas
montanhas e montanhas e montanhas,
oceanos e oceanos e oceanos.
(2012, p.182-3)

No poema acima citado, a resistência aparece no conflito – entre a individualidade da sociedade e questões ideológicas do período marcado pela Segunda Guerra Mundial – e se intensifica a partir do sentimento de Drummond e do povo de quem fala. Pode-se perceber uma falta, um espaço em branco deixado por algo que deveria preencher àquele espaço, mas tal presença ficou no passado. A composição das estrofes indica a organização do poema através de tensões, elaboradas por meio de referências a imagens ou ideias. Nas estrofes, há uma variação entre essas imagens e a realidade de fato vivida pelo sujeito. Tal oposição insere a tensão, une os pontos significativos.

Ele caminhará nas avenidas,
entrará nas casas, abolirá os mortos.
Ele viaja sempre, esse navio,
essa rosa, esse canto, essa palavra.
(2015, p.183)

Em *A rosa do povo* várias estratégias discursivas aumentam os percursos e dialogam entre os temas expressivos do eu lírico diante do autoritarismo. De maneira geral, esses poemas são constituídos de um mesmo ponto de partida, ou seja, do sentimento diante de um mundo arruinado. Em 1945, ano da publicação do livro citado, a população era testemunha de uma ruína, resultado do impacto da Segunda Guerra. As relações que Drummond supõe de sentimento utópico, nos

seus poemas, são atitudes de resistência. Para Bosi, em *O ser e o tempo na poesia*, a poesia tem a habilidade de fazer cair as máscaras da opressão que, por sua vez, são latentes historicamente. A poesia faz surgir novas percepções de vida e sociedade, e, ao poeta, pode-se atribuir o poder criativo que ele constrói através das palavras e imagens. Ainda segundo Bosi, a poesia é a própria resistência em meio ao caos e à barbárie: “Resiste ao contínuo “harmonioso” pelo descontínuo gritante; resiste ao descontínuo pelo contínuo harmonioso. Resiste aferrando-se à memória viva do passado” (BOSI, 1977, p. 169), e com esta tenta recriar uma nova realidade onde os seus desejos possam prevalecer.

3. CONCLUSÃO

Diante dessa perspectiva, podemos dizer que a poesia pode ser utilizada para pensar o enigma da vida e o poeta é o mecanismo que a cria, como diz Silviano Santiago⁷. O crítico comenta ainda que Drummond utiliza a poesia constantemente para a decifração do enigma da vida: “Drummond investiga as palavras e se utiliza delas para investigar o ser e a sua existência no mundo. É nesse mesmo mundo que ele insere uma camada de esperança de melhoria” (SANTIAGO, 2006, p.48). Através da poesia, Drummond traz sua interpretação da vida e dos fatos históricos.

Existe em Drummond a ironia exprimida através da distorção da realidade e um sentimento melancólico para se distanciar do próprio eu diante do mundo. Os antagonismos apresentados pelo poeta expressam a profunda insatisfação diante da distância do mundo idealizado por ele e do mundo real. Para Viviane Vasconcellos, “Em muitos metapoemas drummondianos, o conflito recorrente instituído entre a consciência objetivante e a necessidade de expressão reformula-se pela incorporação da convivência tensa entre o estado depressivo e um viés irônico” (2009, p.78) que, neste sentido, configura o humor melancólico trasvestido pela ironia. O traço irônico pode ser visto em vários poemas de Drummond como “Cidadezinha qualquer”, “Sesta”, “Iniciação amorosa”, “Balada do amor”, “Política”, “Cabaré Mineiro”, “Papai Noel às avessas”.

O poeta carioca Eucanaã Ferraz, no posfácio contido em *Alguma poesia* e intitulado “Alguma cambalhota”, diz que, antes de buscar razões para o humor de Drummond, é preciso considerá-lo “como sua irrupção a fim de conter a expansão emotiva, ou ainda, sua fusão com certo travo melancólico” (2013, p.91). Para Ferraz, os vários rostos apresentados por Drummond no “Poema de sete faces” resultam num único rosto deformado. Eles se debatem em meio ao tédio, à contradição, à fraqueza, à impostura, num desejo de trazer à tona todas essas imperfeições de um caráter duvidoso e sombrio.

O caráter duvidoso, mencionado por Ferraz, que carrega o dito e o não dito, o compreensível substituído pelo incompreensível, são elementos postos em um cenário de paradoxos habitado pela poesia de Drummond. Com esse traço de produção poética, ele opta, por vezes, pela negatividade para evidenciar um novo sentido poético como uma recusa diante do que foi imposto. Com isto, busca mostrar o caos instaurado na realidade do mundo. Sobre isto afirma Ferraz: “Se os versos não fazem um canto de louvor à demolição da torre de marfim, também não deploram o seu fim. Definitivamente moderno, o poeta afasta-se de qualquer idealização e põe-se em posição crítica” (2013, p.86). O crítico afirma ainda que cabe a Drummond o deslocar-se desconfortável entre os lugares, numa contínua suspensão, como se a sua consciência não tivesse repouso e dá como exemplo o trecho do poema “Explicação”, de *Alguma poesia*: “No elevador penso na roça,/ na roça penso no elevador” (ANDRADE, 2013, p.86). Ferraz vai mais além, e adentra no traço melancólico do mineiro:

Assim, “Nota social” sugere uma reflexão: a modernidade pôs fim à sacralidade da arte e fez com que ela descesse ao chão das experiências do homem comum, mas esse mesmo destino empurrou a expressão artística, e, conseqüentemente, o artista – por isso “o poeta está melancólico” – para a torrente das coisas sem valor ou dotadas apenas de valor utilitário, lógico e, por fim, pecuniário. No espetáculo ruidoso da festa, quem perceberia a presença de um poeta? Seu canto é como o da cigarra “que ninguém ouve”, que canta “um hino que ninguém aplaude”. Essa consciência, a um só tempo áspera e magoada, manifestou-se em outros poemas, como “Também já fui brasileiro”, “Europa,

França e Bahia”, “Lanterna mágica”, “A rua diferente”, “Cota zero”, “Coração numeroso”, “fuga”, “Sinal de apito” e “O sobrevivente”. (ANDRADE, 2013, p.86)

Em “Poema da Purificação”, também de *Alguma Poesia*, o anjo mau dá lugar ao anjo bom, que “depois de tantos combates / o anjo bom matou o anjo mau / e jogou o seu corpo no rio”. Drummond faz um paralelo com o “Poema de sete faces” ao abordar novamente um caminho a ser percorrido por ele e mostrar a possibilidade da luz em meio às águas tintas de sangue: “Mas uma luz que ninguém soube / dizer de onde tinha vindo / apareceu para clarear o mundo”. E, como antes, Drummond traz à tona a preocupação em pensar sobre as qualidades distorcidas ao dizer “e o outro anjo pensou a ferida / do anjo batalhador”. Nesse sentido, “A convergência tensa entre o sentimento melancólico de impotência e a consciência da poesia como fato de linguagem subscreve o paradoxo na poética de Drummond” (VASCONCELLOS, 2009, p.84). Os anjos antagônicos permeiam a obra *Alguma poesia* de Drummond, pois o autor inicia o percurso com o anjo torto com as suas sete faces e finaliza com o anjo iluminado trazendo a esperança da salvação, uma comédia à moda dantesca. O poeta pesa as virtudes dos bons e as distorções dos maus num descompasso em meio ao caos.

NOTAS

- ¹ Natural de Porto Alegre, foi militar e político comunista. Exerceu o cargo de senador de 1946 até 1948 no Distrito Federal. Nos anos 20, insuflou a caminhada revolucionária que ficou conhecida como Coluna Prestes.
- ² Governou o Brasil em dois períodos: o primeiro de 1930 até 1945 e no segundo período, como presidente da república e sendo eleito por voto direto, de 1951 até 1954, quando se suicidou. Era chamado de “o pai dos pobres” pelos seus simpatizantes.
- ³ Amigo íntimo de Drummond e natural de Belo Horizonte, foi Ministro da Educação de 1934 até 1945.
- ⁴ Versos brancos são aqueles que possuem métrica, mas não rimas. Versos livres são também chamados de irregulares – não obedecem a uma regra métrica ou de rima.
- ⁵ Contido em *A rosa do povo* (1945).
- ⁶ Idem.
- ⁷ SANTIAGO, Silviano. *Ora (direis) puxar conversa!*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor. Discurso sobre lírica e sociedade. In.: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da literatura e suas fontes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos 2009.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **A rosa do povo**. 1 ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _____. **Alguma poesia**. 1 ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix Ed. Da Universidade de São Paulo, 1977.
- CANDIDO, Antônio. **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. Trad.: Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- FERRAZ, Eucanãa. Prefácio. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Alguma poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX**. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das letras, 1994.
- SANTIAGO, Silviano. **Ora (direis) puxar conversa!: ensaios literários**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- _____. **Convite à leitura dos poemas de Carlos Drummond de Andrade. In: Ensaios Antológicos de Silviano Santiago**. Seleção e Introdução: Renato Cordeiro. São Paulo: Nova Alexandria, 2013.
- SECCHIN, Carlos. Prefácio. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. **A rosa do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- VASCONCELLOS, Viviane M. Z. **Melancolia e crítica em Carlos Drummond de Andrade**, 2009. Tese (doutorado). Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

SLAM DAS MINAS. LITERATURA FEMINISTA PERIFÉRICA

A artigo tem como objetivo apresentar um recorte dentro da literatura feminina e feminista periférica. Uma literatura escrita por mulheres que moram em periferias, negras em sua grande maioria, como militância na luta por respeito, igualdade e reconhecimento. Uma literatura moderna, ativa, visual e falada, composta por slam poetry, material multimídia e muito talento. As áreas periféricas das grandes cidades são marcadas por um estado de segregação urbana que ajuda a promover a desigualdade social no Brasil, estas áreas sempre foram marcadas pela ausência de equipamentos de mercado cultural como cinema, teatro, casa de concertos e etc. Há pouco mais de duas décadas, surge uma grande proliferação de arte e literatura periférica. Essa expressão cultural no Brasil é um exemplo de resistência e produções de novos sentidos artísticos e políticos.

Palavras-chave: Slam Poetry, Literatura Periférica, Literatura Brasileira Contemporânea, Literatura Feminista, Vozes Femininas.

INTRODUÇÃO

O slam poetry nasceu nos meados dos anos 1980, em Chicago, seguindo uma vasta tradição de poesia falada que já existia nos Estados Unidos. Consiste em uma batalha de poesia falada, cujas cinco regras principais originárias, apesar de variarem atualmente um pouco de lugar para lugar, permanecem semelhantes: os competidores têm três minutos para apresentar sua poesia autoral inédita naquele slam. As poesias são julgadas pelo júri, que é constituído por pessoas escolhidas aleatoriamente na plateia imediatamente após sua recitação em uma escala de zero a dez. O poeta geralmente passa por três rodadas, tendo que apresentar três poesias vencedoras antes de se tornar o campeão da noite (Freitas 2008, p. 2). Mas definir o que é slam

**PRISCILLA
LOPES
D' EL REI**
Universidade
Autônoma de
Barcelona

priscilladelrei@
gmail.com

poetry não é mais algo tão simples, “ao longo dos anos, ele cruzou as fronteiras da literatura e se tornou muito mais que um acontecimento poético: é também um movimento social, cultural e artístico celebrado hoje no mundo inteiro” (D’Alva 2014 como citado em Jesus e Souza 2020, pp. 334 - 335). O caráter transgressor desta arte encontra-se no fato de popularizar o fazer poético no sentido que a poesia deixa o ambiente acadêmico e abandona os circuitos tradicionais de curadoria e produção, opondo-se ao cânone literário e criando novos protagonismos culturais. O slam poetry é uma prática coletiva, cuja performance é um elemento central e por isso encontra-se entre o âmbito oral, escrito e visual. As temáticas são diversas, mas geralmente giram em torno da vivência cotidiana de cada indivíduo, o que cria uma tensão sobre o limite da literatura e da vida e transforma a arte em ativismo. Dessa forma “os slams se tornaram um espaço importante para a expressão de mulheres, homens, garotos e garotas da periferia, sobretudo negras e negros, ligados à literatura marginal contemporânea” (Jesus e Souza 2020, p. 337).

Os campeonatos de slam poetry no Brasil foram introduzidos por Roberta Estrela D’Alva em 2008, através do ZAP, Zona Autônoma da Palavra, em São Paulo e hoje pode ser encontrado em todo o território nacional, é um espaço importante onde os jovens da periferia podem expressar sua visão de mundo, do cotidiano, ao mesmo tempo que é um grito de resistência e de denúncia.

1. A MARGINALIDADE E A (SUB)MARGEM

O slam poetry faz parte da literatura marginal ou periférica e já ganhou um vasto território e fixou-se como parte efetiva deste movimento que ganhou força no Brasil na última década do século XX. A literatura marginal trouxe o olhar interno dentro das produções artísticas e literárias que provocou uma alteração na identidade desta produção e da cultura marginal. Embora essa literatura já existisse com alguns casos pontuais na literatura brasileira como Plínio Marcos, Carolina Maria de Jesus, entre outros, o movimento se consolidou e ganhou força através de criações periféricas de Saraus e coletivos literários e artísticos como a Cooperifa em São Paulo, cofundada pelo Poeta Sérgio Vaz que explica:

Antes eram os intelectuais que escreviam sobre a periferia. Hoje, alguns dizem que não sabemos escrever. Estamos chegando agora pra aprender, depois de 500 anos, ... A arte sempre foi o pão do privilégio. Agora é servida no café-da-manhã da periferia (Vaz como citado em Brum 2009).

Um marco importante de consolidação da literatura surgiu com a publicação de três números especiais da revista “Carta Capital” voltada a literatura marginal em 2001, 2002 e 2004, um manifesto literário marginal. O editor responsável foi o escritor Ferréz, cujo o livro “Capão Pecado” (2000) é considerado por alguns estudiosos como o marco inicial da literatura marginal atual, sendo também reconhecido como um dos articuladores iniciais desta literatura por coordenar inúmeras coletâneas literárias que ajudou no surgimento e consolidação de dezenas de autores.

Mas a questão a ser ressaltada neste artigo é algo que podemos chamar de “sub-marginalidade”, o marginal dentro da marginalidade, já que a representatividade dentro desse movimento também não se mostra igualitária. Sem desmerecer no entanto esse movimento importantíssimo da atualidade e o trabalho de seus escritores, o artigo visa chamar a atenção para essa questão crucial de representatividade que já vem despertando o interesse de outros pesquisadores da área. Essa exclusão foi o impulso gerador responsável pela formação de outros braços do movimento marginal, como por exemplo o Slam das Minas, que surge com o intuito de preencher essas lacunas deixadas pelo movimento inicial.

A mestrande Priscila Linhares Velloni em seu artigo “O Manifesto Marginal e as suas Margens: Uma Questão de Representatividade Feminina”, faz uma análise quantitativa dos 48 perfis biográficos publicados nestas três edições da Carta Capital, cujos resultados são:

- Revista Caros Amigos/Literatura marginal. Ato I, 2001: 10 autores, todos homens.

- Revista Caros Amigos/Literatura marginal. Ato II, 2002: 28 autores. 5 mulheres, das quais duas são de etnia indígena.

•Revista Caros Amigos/Literatura marginal. Ato III, 2004: 19 autores, 4 mulheres. Nenhum indígena.

Na primeira edição não houve a presença de nenhuma escritora mulher, na segunda edição há uma representatividade maior, mas ainda bastante desigual, na terceira edição a desigualdade permanece. A conclusão estatística aponta para uma grande maioria de escritores homens do estado de São Paulo, sendo apenas 23% de outros estados, 2% de escritores de origem indígena e 17% de representatividade feminina (Velloni 2020, p. 203). Neste caso a margem estaria reproduzindo os moldes e mantendo os padrões circunstanciais apresentado pela sociedade conservadora e patriarcal brasileira ao deixar de contemplar outras margens.

Indo de encontro com Velloni a doutoranda Renata Dorneles Lima em seu artigo “‘Já Fizemos Muitos Minutos de Silêncio, Agora Serão Gerações e Gerações de Barulho’: As Poesias das Mulheres Negras das Periferias de São Paulo”, ressalta que, no manifesto “Terrorismo Literário” de Ferréz na Caros Amigos, há uma predominância de vozes masculinas e dessa forma seu discurso “não pensou a voz da mulher negra periférica, mostrando uma diferenciação no que diz respeito ao gênero e não percebendo a relevância dessa voz” (Lima 2020, p. 5605). E acrescenta ainda que, embora a grande contribuição feita pelos autores com Ferréz, Sérgio Vaz, Rodrigo Ciríaco, entre outros, para a visibilidade do sujeito periférico e sua arte, “as vozes das mulheres não ecoam” (Lima 2020, p. 5606) em suas produções. Em sua análise Renata conclui que, em grande parte das obras desses autores periféricos, a figura da mulher é superficial e estereotipada passando quase sempre pelas figuras de mãe, sagrada, ou de amante, sexualizada, incluindo, em muitos casos, cenas de violência sexual e subjugação da mulher sem levantar um questionamento crítico a respeito. Incluindo uma narrativa “em que a violência sexual ocorre como algo normativo e a resignação da ‘fêmea’ fica latente” (Lima 2020, p. 5607).

Desta forma se faz importante discutir a figura do feminino e problematizar as questões da mulher no âmbito social a partir do olhar feminino para opor-se e desconstruir essa centralidade do discurso masculino estereotipado.

2. O SILÊNCIO DAS MULHERES E A LIBERTAÇÃO ATRAVÉS DO SLAM.

Além da estereotipação das mulheres através das vozes masculinas, outro problema pungente que as análises acima demonstram é a continuidade do silenciamento das mulheres. Esse também não é um tema novo, o silenciamento das mulheres e principalmente das mulheres negras, assim como o de grupos marginalizados de modo geral, é “uma prática sistemática de violência conhecida (SPIVAK, 2010), uma tentativa de subjugação e apagamento de conhecimento que opera a favor da manutenção dos poderes estabelecidos” (Jesus e Souza 2020, p. 336). Por décadas a crítica brasileira ignorou e invisibilizou mulheres e ainda mais as mulheres negras no âmbito literário brasileiro, como por exemplo a Maria Firmina dos Reis, a primeira mulher a publicar um romance no Brasil em 1859, mulher negra, ignorada pelos manuais de literatura até pouco tempo. De acordo com Joice Berth (2018), citada por Jesus e Souza (2020, p. 336),

“a combinação entre o silenciamento de grupos oprimidos e o desinteresse dos grupos dominantes em discutir as matrizes de opressão resultou em enorme atraso na produção de conhecimento, dificultando a instrumentalização necessária para a erradicação de problemas sociais históricos”.

A questão do silêncio e do lugar de fala, tão debatido nos últimos tempos, se tornam pungentes “o silêncio dos marginalizados é coberto por vozes que se sobrepõem a eles, vozes que buscam falar em nome deles” (Dalcastagnè 2012, p. 26).

A vulnerabilidade social vivenciada por mulheres, negros e LGBTQs é ditada por um grupo dominante que possui legitimidade de fala, detenção do conhecimento e criação de discursos que são amplamente divulgados e entendidos como universais, o que acaba por discriminar indivíduos que não são contemplados por esses enunciados (Ribeiro 2017 como citado em Cruz 2019, p. 09).

De uma forma geral, e não apenas na literatura, ainda há uma imensa dificuldade das mulheres em se comunicarem e serem ouvidas. Principalmente mulheres negras e periféricas. O silêncio

que afeta as mulheres é estrutural e tem origens variadas e multidimensionais. Sendo assim, a dificuldade das mulheres em se comunicar e serem ouvidas é um ponto crucial para entendermos a origem da problemática do tema em questão. As mulheres estão sujeitas há um sistema estrutural de opressão que se manifesta e opera em vários níveis como; opressões de gênero, de classe e de raça. Todas as mulheres devido a sociabilização dentro de estruturas patriarcais milenares estão sujeitas a diversas formas de opressão de gênero, mulheres periféricas, além da opressão de gênero também são atingidas pelas formas de opressão de classe, essas mulheres periféricas, que em sua grande maioria são negras, enfrentam também as opressões de raça.

Desta forma, atingidas estruturalmente tanto pelo racismo, como pelo machismo e o seu entorno social, são as mulheres negras e periféricas as mais invisibilizadas no âmbito literário brasileiro, seja enquanto escritoras ou com personagens estereotipadas. Essas mulheres precisam enfrentar uma luta frente as opressões externas, mas também vencer os medos internos causados pelas opressões sofridas e ganhar confiança para impor sua voz contra as amarras impostas pela sociedade.

2.1. SLAM DAS MINAS

O Slam das Minas é a primeira batalha de poesia de participação exclusiva de mulheres no Brasil, foi idealizado pela poeta Tatiana Nascimento, em 2015, no Distrito Federal e, atualmente, há versões em diversas localidades do Brasil. Em São Paulo o Slam das Minas já criou vozes em 2016.

O objetivo era criar “um espaço de visibilidade e fortalecimento das artistas da cena local, visando superar em nível pessoal e coletivo a discriminação e o preconceito”, além de “buscar alternativas que proporcionem o protagonismo das mulheres negras e periféricas no meio cultural” (SLAM DAS MINAS BA 2019 como citado em Jesus e Souza 2020, p. 339).

Nos slams competem apenas mulheres, denominadas slammers. O encontro nesse formato possibilita uma contraposição diante do protagonismo masculino presente em muitos espaços. Desta

forma, o Slam das Minas passa a ser um lugar de insurreição, no qual as poetas falam sobre si e o outro em um espaço de celebração e entretenimento e, através de sua poesia e da representatividade de seu corpo, questionam os poderes hegemônicos estabelecidos ao longo da história.

As temáticas são variadas englobam o feminino e o feminismo, o racismo, a sexualidade, o amor, entre outras. “A figura marginalizada da mulher negra lança mão de uma voz feminina e feminista na cena literária, apoiando-se em discurso político para apresentação desses sujeitos silenciados triplamente” (Lima 2020, p. 5608).

Há uma busca pela autodefinição como sujeito social que busca a passagem de objeto para sujeito do discurso e cria desta forma uma prática político-discursiva que visa o empoderamento dos grupos marginalizados, assim como a compreensão do discurso de cada indivíduo, moldado por diferentes formas de opressões vividas, em busca da sororidade e da construção de saberes fora do centro.

No momento da apresentação de um poema, o corpo performa e cria sentido para além do texto, não só através da voz e suas diferentes entonações, mas também do silêncio, das expressões, dos gestos. E a plateia reage também através do corpo: silencia, grita, aplaude, tensiona, ri, recita os versos mais envolventes junto com a poeta (Jesus e Souza 2020, p. 340).

Por isso o sentido se realiza não apenas na palavra, mas também na performance da poeta e na reação do público como interação coletiva. O Slam das Minas criou um espaço seguro de luta e autoconhecimento onde as mulheres podem desenvolver sua arte sem medo de repressões e com isso criaram também um lugar de insurgência fora do centro hegemônico masculino, no qual se discute a figura do feminino no âmbito social e problematiza todas as questões primordiais que envolvem o universo feminino “opondo-se e desafiando a centralidade masculina do discurso” (Lima 2020, p. 5608).

3. A VOZ QUE ECOA

O movimento o Slam das Minas de São Paulo é organizado por 4 poetas e slammers;

Mel Duarte é poeta, *slammer* e produtora cultural. Ela começou sua carreira em 2006 se apresentado em saraus da periferia. Publicou os livros, “Fragmentos Dispersos” (2013) “Negra, nua, crua” (2016) que foi relançado em 2017 com audiobook e publicado em espanhol na Espanha em 2018 sob o título “Negra Desnuda Cruda”, e a coletânea de poesia intitulada “Colmeia” (2020). É produtora de inúmeros materiais audiovisuais disponíveis em vários canais de mídia na internet. Integrou durante seis anos o coletivo Poetas Ambulantes, que distribui e declama poesias dentro dos transportes públicos. Foi a primeira mulher a vencer o campeonato internacional de poesia Rio Poetry Slam em 2016 e em 2017 representou a literatura brasileira no Festival de Literatura Luso-Afro-Brasileira (Festilab Taag) em Luanda, Angola. Foi convidada algumas vezes para falar no Tedxtalks, em 2019, lançou “Mormaço – Entre Outras Formas de Calor”, um álbum de poemas declamados no estilo *spoken word* (<https://melduartepoesia.com.br/> recuperado em 29 de maio, 2021).

Luz Ribeiro, “Mãe, Escritora, Atriz, Narradora e Slammer” assim se autodescreve em seu website. Ela participa de saraus e slams desde 2012 e ganhou torneios importantes de poesia como o FLUP Slam Nacional (2015), Slam Br (2016), foi semifinalista na *Coupe du Monde de Poesie* em Paris (2017), Todo Mundo Slam Lisboa (2020). Também integrou o coletivo Poetas Ambulantes por seis anos junto com Mel Duarte. Publicou os livros “eterno contínuo” (2013), “espanca/estanca” (2017) e “novembro [pequeno manual de como fazer suturas]” (2020), além de organizar várias antologias poéticas (<https://luzribeiro.com.br/> recuperado em 29 de maio, 2021).

Pam Araújo conheceu os saraus em 2012 e começou a publicar seus poemas em fanzines “servielas” (2013) e “fotossinta-se” (2014) participou de algumas antologias poéticas e lançou seu primeiro livro “buraco” (2017) e o livro “hídrica, palavra em estado de mergulho” (2020) (Pereira 2020).

Carolina Peixoto, “Artista, arteira, produtora, agitadora, amiga e faladeira”, foi uma das idealizadoras do coletivo Poetas Ambulantes, promove e participa de vários projetos solos como escritora, articuladora e produtora cultural. Trabalhou quase 10 anos na educação infantil e por isso busca projetos literários onde possa dialogar com as crianças. Seu primeiro livro foi “Bola, Lápis e Papel” (2013), “DEZluas” (2017) e “Mexe a Mão” (2018) (benfeitoria.com/mexeamao recuperado em 29 de maio, 2021).

Elas promovem eventos e também apresentações para divulgação do evento e, por serem já bem conhecidas na literatura periférica, levam a voz da mulher e o Slam das Minas em apresentações por todo o estado. Durante as apresentações, estão presentes “minas” de todos os lugares para recitar suas poesias e rimas.

Dentre seus inúmeros poemas, as 4 slammers escreveram juntas o poema “Manifesta”, que é uma convocatória que reúne algumas das reivindicações do movimento, como mulheres, negras, periféricas elas incitam:

Abra essa boca mulher!
 Fala mesmo!
 Tudo que nos foi privado será cobrado
 Que todas as bocas falem!
 Que todos os olhos voem!
 Que todos os corpos libertem-se!
 Que todas existam!

Convocam e incitam as mulheres a erguerem a voz, a cobrarem seu lugar, seus direitos, o direito à liberdade de seus corpos frente às opressões sociais e o direito de simplesmente existir. Direito esse negado a muitas mulheres, tanto simbolicamente pela opressão do patriarcado, quando literalmente, considerando o alto índice de feminicídio no Brasil. Outro tema muito articulado nos Slams das Minas é o amor homoafetivo: “Eu nunca tinha ouvido tanta poesia de amor lésbico quanto aqui no Slam, porque as meninas não se sentem seguras para se expressar em outros espaços. É não usar tanto a poesia só como uma ferramenta de discussão, mas também pra falar de sentimentos

com liberdade”, diz Carol Peixoto (OLIVEIRA 2018). A liberdade de amor entre as mulheres, sem a sexualização pelos homens também é uma reivindicação do manifesto:

Duas mulheres que constituem família são duas mães mulheres
 Não nos insulte perguntando quem é o pai
 Não sexualize nossos beijos, não ofereça seu falo

O manifesto reivindica também o direito de ir e vir sem sermos vítimas de assédio ou agressão, tocando num tema muito delicado e fortemente presente em nossa sociedade, a cultura do estupro, que segue culpabilizando a vítima e seus atos como forma de justificar a agressão.

Que de hoje e em todos os outros amanhã
 Possamos andar sozinhas
 De roupas curtas
 Saias justas
 Dar a buceta ou a bunda
 Pra ele ou ela
 Quando quisermos

Que nunca mais um
 Ou trinta e três pênis
 Invadam os nossos sexos
 Sem consentimento
 Todo não, é não
 E ponto

O poema faz referência a um horrendo e brutal caso de estupro coletivo ocorrido em maio de 2016, no Rio de Janeiro, no qual 33 homens estupraram uma garota de 16 anos e ainda postaram várias imagens e vídeos do ato na internet. Um caso chocante, mas, apesar do ato ser execrável, sendo o estupro um ato indefensável, muitos comentários questionavam a presença da vítima no local tentando justificar o injustificável pelos comportamentos da adolescente. Na FLIP - Festa Literária de Paraty, em 2016, a poetisa Mel Duarte recitou a poesia “Verdade seja dita”, que versa sobre esse assunto que percorria todas as redes sociais: o estupro coletivo, e desde então, esse e muitos outros casos são lembrados em seus

poemas e de muitas slammers para que o ocorrido nunca seja esquecido, como forma de luta pela libertação do corpo feminino e o fim da cultura de estupro.

Que nossos gritos sejam apenas
De luta, liberdade e gozo
E não duvide da nossa força
Andamos de mãos dadas em meio a tanta ordem imposta

A conclusão deste poema-manifesto é composta com a mensagem que tornam o sarau e o slam tão importantes, a união e a sororidade entre as mulheres, esse apoio e cumplicidade que por séculos vêm sendo desencorajado pelo patriarcado através do isolamento e silenciamento das mulheres.

Uma outra poeta que já participou algumas vezes do Slam das Minas, sendo uma das finalistas em 2018 é a slammer Tawane Theodoro, nasceu e cresceu no bairro do Capão Redondo, zona sul de São Paulo. Encontrou-se na poesia no ano de 2016 por meio do Cursinho Popular Carolina de Jesus. Atualmente ela é uma das organizadoras do Sarau do Capão e do Slam do Bronx. Foi campeã do Slam SP em 2018 e ficou em 3º lugar no ano de 2019. Lançou seu primeiro livro “Afrofênix: a fúria negra ressurgue” em 2019. Ela, que já ganhou várias competições de slams, começou ainda quase menina a se apresentar e hoje é bem conhecida no meio por sua língua afiada e suas críticas certeiras, mostrando a importância de projetos coletivos de educação popular como os cursinhos realizados pelos coletivos periféricos do qual ela também faz parte atualmente como “poeta formadora do Slam Interescolar, projeto do Slam da Guilhermina contemplado pelo Fomento à Cultura da Periferia, da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo” (camasantacasa.com.br/tawane-theodoro recuperado em 27 de maio, 2021). Um dos seus poemas declamados em 2018, somos todos iguais, é composto por blocos discursivos que discutem vários temas relevantes para o discurso periférico, cujo tema principal é a meritocracia: “Somos todos iguais pra lá, somos todos iguais pra cá, / meritocracia em todo o seu blábláblá”. Assim se inicia o poema que destrincha a falácia pregada por uma elite conservadora que nega por séculos as mazelas sociais derivadas de múltiplos problemas de origem histórico-social.

A segunda estrofe do poema toca na questão da mulher, de sua opressão diária e do medo constante a agressão física e do assédio sexual, criticando a sociedade machista que culpabiliza a vítima e “passa pano”, para o agressor.

Somos todos iguais,
 mas se você nasceu mulher o medo já está contigo.
 Você nunca se sente segura, só em perigo,
 mas estamos nos transformando no nosso próprio abrigo
 e se unindo cada vez mais,
 lutando e buscando as histórias de nossas ancestrais
 que mesmo no passado já lutavam contra essa sociedade machista,
 que acha normal viver nessa sociedade patriarcal.

Em seguida ressalta a diferença social, a segregação urbana que promove a desigualdade social e também o racismo, não apenas da sociedade, mas também do corpo policial:

Somos todos iguais,
 mas se você não é rico sabe como é diferente,
 o quanto essa ideologia de igualdade mente,
 tudo o que você precisa fazer está da ponte pra lá,
 e é tanta hora pra chegar no centro
 que é até difícil de calcular.
 E não esquece o rg, por que se os pms encostá
 tu é favelado e não dá tempo de se explicá,
 e se for preto ainda, vixe! Fudeu!
 Por que o racismo não acabou, ele só se escondeu

Critica o racismo explícito e o racismo velado, institucional e histórico: “uma história regada de sofrimento, / nosso país tem mais tempo de escravidão do nosso povo do que de liberdade (...)”. Uma linguagem direta, dura, acessível, que carrega tanto o conhecimento histórico formal, quanto o conhecimento de vivência dentro deste sistema estrutural periférico.

Na quarta estrofe do poema Tawane fala sobre a homofobia, critica os religiosos conservadores que pregam contra a homossexualidade como pecado e cita a Bíblia: “ (...) porque Deus disse: Não sugueis para que não sejais julgados! / É lá em Matheus

7. 1. (...) mas você quer sair falando que não é comum, / que é errado, falando de pecado, / mas me fala aí, quem tá pecando, / quem tá amando ou quem nem da própria vida tá cuidando?”. Seus versos são diretos, com argumentos contundentes e cheios de energia, a jovem slammer ataca todas as formas de opressão e poderes verticais incitando a reflexão em tom de revolução, sem medo e conhecida como afroênix, a poeta segue estimulando, encorajando e educando outras mulheres negras periféricas como ela a erguerem a voz e a se manifestarem contra o machismo, o racismo e a segregação social.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Slam das Minas é um espaço fundamental de abertura dos espaços dominantes dando visibilidades para essas vozes “de fora”, excluídas, estigmatizadas e desestimuladas até dentro de sua margem. É um espaço de acolhimento, reflexão e luta sendo as slammers negras um elemento fundamental do ativismo intelectual contemporâneo no Brasil.

É um slam feito por mulheres, criado para mulheres que

“propõe uma discussão política sobre a mulher, a mulher que fala e a mulher que ouve, e também o homem que ouve, fazendo com que essa relação dialógica seja mais dororida (ou empática), protagonizando o lugar de fala da mulher negra, mulher essa que em muitas situações é condicionada a uma posição de subalternidade” (Klein e Silva 2020, p.263).

Através das reações do público durante e depois dos eventos é possível perceber efetivamente o empoderamento das mulheres que retornam a casa com um outro sentido de existência e resistência, muitas dessas mulheres voltam outras vezes para deixar de ser plateia e tomam o protagonismo da palavra num momento de resignificância do seu lugar e de descobrimento de sua voz e, desta forma, o Slam cumpre seu objetivo de espaço de visibilidade e fortalecimento tanto das artistas locais como também da população em geral que buscam superar a nível pessoal a discriminação o preconceito e proporcionando também o protagonismo destas mulheres no meio cultural.

“Quando acabou, não acaba. As mulheres seguiram subindo nos bancos da praça, declamando seus poemas vivos, sangue correndo, despertos. Eu quero falar. Eu quero falar. A praça ainda cheia de poesia e dessa energia transformadora de gente que descobriu a própria voz.

A revolução já está sendo...” (Bléia e Tai 2017)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Araujo, Pam, Duarte, Mel, Peixoto Carolina e Ribeiro, Luz. (2018,03,08) Slam das Minas – Manifesta. [Arquivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=xLJWFiGYNwo>
- Bléia, Campos e Tai Lian (2017). *Slam das Minas: a revolução feminina através da poesia*. Recuperado de: <https://ihateflash.net/zine/primeiro-slam-das-minas-rio-de-janeiro>
- Brum, Eliane. (2007), Os novos antropófagos, *Revista Época*. Recuperado de <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,ERT58218-15228-58218-3934,00.html>
- Cruz, Brenda Evangelho da (2019). *A Voz Empodera: Um Estudo de Campo Sobre o Slam das Minas – POA*. (Trabalho de Conclusão de Curso) Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, PR, Brasil. Recuperado de <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/200426/001101683.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Dalcastagnè, Regina (2012). Literatura brasileira contemporânea: um território contestado. Rio de Janeiro: Editora Horizonte. Recuperado de <https://iberical.sorbonne-universite.fr/wp-content/uploads/2012/03/002-02.pdf>
- Klein, Geane Valesca da Cunha e Silva, Patrícia Pereira da (2020). “Da Palavra à Estética, a Periferia é Poética!”: A Poesia Marginal de Mel Duarte Enquanto uma Prática de Resistência e Reexistência. In: *Travessias*. v. 14, n. 2, pp. 251-266. Recuperado de <http://www.unioeste.br/travessias>.
- Freitas, Daniela Silva de (2020). Slam Resistência: poesia, cidadania e insurgência. In: Estudos de literatura brasileira contemporânea, n. 59, e5915, Brasília. Recuperado de <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/29317/25083>
- Jesus, Amanda Julieta Souza de e Souza, Florentina da Silva (2020). Nossa Arma-Palavra: O ativismo intelectual das mulheres negras no Slam Poetry. In: *REVELL*, Revista de Estudos Literários da UEMS, v.1, nº.24. Recuperado de <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/4995>
- Lima, Renata Dorneles (2020). “Já Fizemos Muitos Minutos de Silêncio, Agora Serão Gerações e Gerações de Barulho”: As Poesias das Mulheres Negras das Periferias de São Paulo. In: Anais, XV Congresso Internacional ABRALIC. Recuperado de <https://abralic.org.br/anais-artigos/?id=2467#>
- Oliveira, Amanda (2018). Slam das Minas: ‘é um espaço seguro para falar sem ser julgada’. Em Capricho. Recuperado de <https://capricho.abril.com.br/comportamento/slam-das-minas-e-um-espaco-seguro-para-falar-sem-ser-julgada/>
- Pereira, Jorge. Um poema de Pam Araújo. In: *Philos. A Revista das latinidades*. ISSN 2527-113X. Recuperado de <https://revistaphilos.com/2020/11/02/um-poema-de-pam-araujo/>
- Ramos, Gabriel Teixeira (2017). Narrações de experiências urbanas por meio de slams de poesia de São Paulo. In: XVII ENANPUR. *Sessão Temática 6: Espaço, Identidade E Práticas Sócio-Culturais*. São Paulo. Recuperado de http://anpur.org.br/xviienanpur/principal/publicacoes/XVII.ENANPUR_Anais/ST_Sessoes_Tematicas/ST%206/ST%206.2/ST%206.2-03.pdf
- Theodoro, Tawane. (2018, 02, 28). Somos todos iguais. [Arquivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.facebook.com/SlamdasMinasSP/videos/997033357122437>
- Velloni, Priscila Linhares (2020). O Manifesto Marginal e as Suas Margens: Uma Questão de Representatividade Feminina. In: Sousa, Ivan Vale de (Org.). *Linguística, letras e artes [recurso eletrônico]: cânones, ideias lugares 2*. Ponta Grossa: Atena. Recuperado de <https://www.atenaeditora.com.br/post-artigo/34510>

SIMULACROS Y SIMULACIONES DEL PEOR CANDIDATO DE LA HISTORIA DE LA REPÚBLICA BRASILEÑA: O UN ANÁLISIS DEL *DIÁRIO DA CATÁSTROFE BRASILEIRA - ANO I: O INIMAGINÁVEL FOI ELEITO*

El objetivo de este artículo es analizar el libro “*Diário da catástrofe brasileira - Ano I: o inimaginável foi eleito*”, de Ricardo Lísias (2020), con los cimientos teóricos de los conceptos simulacro y simulación del filósofo francés Jean Baudrillard (1991). Con ello, demostramos cómo la elección del peor candidato de la historia de la república brasileña se apoyó en la construcción de realidades ficticias o ficciones realistas transmitidas a lo largo de su campaña electoral. Además, discutimos cómo la estética del libro – y de otras obras de Ricardo Lísias – está también circunscrita en los límites de la realidad, de la ficción y propone una historiografía del tiempo presente como un diario.

Palabras clave: Ricardo Lísias. Diario. Literatura Brasileña Contemporánea. História Brasileña Contemporánea. Simulacros y simulación.

INTRODUCCIÓN, OBJETIVO Y METODOLOGÍA

El desafío de analizar el “*Diário da catástrofe brasileira –Ano I: o inimaginável foi eleito*” (Diário), de Ricardo Lísias (2020), es enumerar y ordenar los varios absurdos políticos, sociales y económicos ocurridos en Brasil los últimos años desde la campaña y elección del peor candidato de la historia de la república. Es decir, para cumplir con el objetivo de analizarlo, es necesaria una metodología que lo explore como un texto historiográfico metido en las líneas del diario personal del escritor para señalar como los episodios del país son descritos como escritura performativa. En

RENAN
AUGUSTO
FERREIRA
BOLOGNIN
Instituto
Federal de
Educação,
Ciência e
Tecnologia

renanbolognin@
hotmail.com

mi opinión, es a través de la presencia constante de la primera persona que el escritor construye un texto historiográfico sobre una aparente ficción. De otro modo, es como si los últimos años brasileños hayan sido tan absurdos como una ficción distópica.

Para deshacer los hilos del periodo anterior, parece importante señalar que se puede conferir en todas las obras de Lísias personajes mezclando su nombre propio, incluido el del escritor y de otros personajes históricos, con ficciones. Es decir, la marca estética de la obra de Lísias parece precisamente el anclaje de la realidad en las líneas de la ficción para que el lector se dé cuenta de que ambos términos no están separados.

Eses personajes simulados basan el Diario y toda la obra literaria de Ricardo Lísias, como la novela *O céu dos suicidas* (Lísias, 2012) o la aparente obra del autor – que es anunciada como suya en redes sociales, aunque no tengamos la seguridad que sea (solamente) suya – *Minha Luta: Messias Botnaro* (2020)¹. Para discutirlos, sugiero que el libro central de este artículo – el Diario – sea leído allá de los términos política, gobierno y se desplace como un material de arte y literatura contemporáneos interviniendo social, histórico, político y económicamente.

En dicha obra de Lísias, la narrativa y la política se relacionan como interconectados, inseparables y apuntan para una intervención social. Eso es demostrado incluso en una de sus publicaciones en su perfil personal del *facebook* el 3 de septiembre de 2013: “El arte no reproduce la realidad en ningún grado. Interviene sobre la realidad a través de la creación de un objeto estético” (Lísias, 2020, sin página). Creo que podría afirmar que los lectores del filósofo Jacques Rancière disfrutarían sobremanera la composición estético-política de las obras de Lísias, así como el intelectual francés en su libro *A partilha do sensível* (2009). El común de Lísias y de la obra mencionada de Rancière es considerar el lugar de nacimiento de toda obra artística y estética como político. Es decir, todos y cada uno de los artistas se ocupan de las formas de hacer lo visible convertirse en realidad (o representarla) desde puntos de vista que demuestran ciertos rincones y eliden otros. De otra manera, la fuente política de toda obra de arte corresponde a cómo los procedimientos miméticos pueden ser

manejados por el artista para representar, o no, algunas capas de la sociedad en una producción artística.

Un hecho curioso y alusivo a esta visibilidad puede verificarse en el Diario de Lísias como objeto estético y político en sus líneas e impresión: no importa si se trata de un problema gráfico de mi libro, de edición o de una elección del editor: las páginas 29 y 30 de mi libro poseen un gran relieve en el borde inferior derecho de la página como si apuntara una salida del libro al mundo real, quizá “nuestro” mundo. En este interior-exteriorizado del Diario, que también es un exterior-interiorizado, el protagonismo parece sentar bases en la intervención de la realidad. Diciéndolo de otro modo, aunque olvidemos algo de los libros que amamos: ellos cambian la realidad porque la tocan, sea por la forma física del libro puesto en nuestra estantería, sea por las ideas vertidas en nuestros pensamientos.

2. EL ARGUMENTO

El sitio web de *Amazon* contiene una presentación breve de los capítulos de la obra de Lísias mediante una autoría “inexistente”. La traducción (como todas de este artículo) es mía:

Poco más de un año después, la policía se ha vuelto aún más violenta, los casos de censura han vuelto a las artes, Brasil se ha convertido en el hazmerreír del mundo, la deforestación ha alcanzado índices más que alarmantes, se han liberado cientos de pesticidas, se pretende hacer la población no creer en datos científicos, la agresión a la prensa por parte del gobierno es habitual, y la economía, como se ve, todavía sigue en crisis.

El lector encontrará un análisis revelador del material de campaña que circuló incluso antes de 2018 que hasta ahora no ha sido bien evaluado. Asimismo, la “Operação Lava Jato” como principal hilo conductor y el exministro Sérgio Moro son vistos de forma original y sorprendente. El texto alterna momentos de asombro y de indignación, sin perder en ningún momento la coherencia y la necesidad (que parece entender como una obligación) de encontrar sentido en el éxito del que fue, según Lísias, “el peor candidato de la historia electoral brasileña”.

No hay condescendencia: si hay mucha crítica a la prensa, por ejemplo, Lísias evalúa su propio comportamiento, el de su entorno y desarrolla hipótesis sobre el arte, la sociedad y la cultura. Las páginas de “Diário da catástrofe brasileira” se desarrollan sin las principales conjunciones adversativas. Para el autor, ya ha pasado definitivamente la hora del pero y del sin embargo. Y esto es sólo un ejemplo de la originalidad de este libro, a veces asustador, a veces divertido, “pero” siempre atrevido y esclarecedor (Anónimo, 2020, sin página)².

En esta lectura introductoria, el interesado por el libro de Lísias se da cuenta de tratarse de una obra conectada a hechos políticos que impulsaron la candidatura y elección del presidente más nefasto de la historia de Brasil. Así, se entiende cómo toda la manipulación mediática del juicio sobre el supuesto “*triplex*” del entonces expresidente Lula utilizó mecanismos comunes a los medios tecnológicos y de comunicación que simulaban una lucha jurídica en contra la corrupción. Para ello, también sirvió la “Operação lava-jato”, que, además de crear una simulación fructífera para seducir al público brasileño – sobre todo el votante – con otra lucha contra la corrupción, también fue transmitida por el periodismo impreso, la televisión, series televisivas (con ambos barajados e indistintos) y representó el motor para la agudización de las polarizaciones entre izquierda/derecha desde el fatídico junio de 2014 cuando miles de manifestantes brasileños salieron a las calles contra el aumento de las tasas de los autobuses en la capital paulista y posteriormente formó varios grupos heterogéneos que ayudaron a consolidar el golpe de Estado sufrido por la presidenta Dilma Rousseff, refrendado por el Senado el 31 de agosto de 2016, quince días después de una inescrupulosa votación en la cámara de diputados el 16 de abril del mismo año.

Todo el absurdo del gobierno de Botnaro se apoderó de la vida brasileña no sólo como representación teatral de lo absurdo al aire libre en el “Palácio do Planalto”, sino como vulgarización de la locura de (algunos) miembros del gobierno del peor candidato de la historia de Brasil que alucinó de todos modos la salud mental colectiva de su pueblo. De este modo, el Diario de Lísias parece demostrar la construcción de un gobierno mortífero apoyado

en farsas, como si la vida política brasileña fuera un programa de televisión que no debe nada a las ficciones de las películas y de las telenovelas. Los niveles de esta construcción serían tan profundos que extenderían sus garras a la economía brasileña, que, si no pasó por sus mejores momentos en el gobierno de Dilma, en el de Botnaro llegaría al auge de la escasez, de la desesperanza y al genocidio.

3. SIMULACIONES Y SIMULACROS

Toda simulación que no sirva a los parámetros del gobierno de Botnaro será extremadamente atacada. No es casualidad que después de darse cuenta de las mentiras de Botnaro, muchos mecanismos de prensa expresaron repudio a su gobierno. Sin embargo, como esta realidad (o la simulación de la misma) ya había sido creada, pocos fueron los que consiguieron escapar de la trampa tendida por Botnaro y su banda de lunáticos. Eso incluye todo el material creado por apoyadores del presidente que circuló durante las elecciones presidenciales de 2018 como falsas y teniendo como puntapié la alucinación colectiva por *fakenews* como la de un biberón en forma de pene que sería distribuido a estudiantes de la enseñanza fundamental por la izquierda brasileña³.

Asimismo, las actas del juez Sérgio Moro y un *PowerPoint* acusatorio al expresidente Lula proyectado por el jurista Deltan Dallagnol son otros ejemplos de documentos oficiales que se convirtieron en procesos de escritura en formato ficcional cinematográfico y performativo que se han acercado los medios públicos brasileños. Es decir, la obra de Lísias se relaciona a los términos simulacros y simulaciones, de Jean Baudrillard (1991), se desenrollan en la complicada vida social como creaciones de realidades otras e internas a una realidad. En otras palabras, los documentos de los dos miembros del poder judicial son tan ficticios como la voz creada mientras me lees.

La crueldad del gobierno posterior al de Dilma – del parásito Temer – volvería a usar estrategias de simulación en la televisión e internet mediante imágenes de la ocupación militar en Río de Janeiro para establecer el orden y la seguridad en la ciudad maravillosa. Numerosos museos y obras de arte, destacándose

el *Queermuseum* en la capital de Rio Grande do Sul, sufrirían los impactos de las horrendas y prejuiciosas historias en torno a la orientación sexual como un bien público que, al ser exocéntrico, necesita (según la actitud de estos canallas) exorcizarse.

Los líos brasileños en el campo jurídico, político, social, económico, sanitario, etc. que llevaron a la elección del peor presidente de la historia de la República de Brasil parecen muy bien designados, delimitados y presentados en el Diario. A este respecto, Ricardo Lísias argumenta sobre la inaptitud de numerosos historiadores, citando específicamente a Enzo Traverso, y la ineficacia de la academia en admitir que el fascismo se haya apoderado del mundo político contemporáneo. Para el escritor y profesor brasileño:

Sí, existe y hay varios. Como veremos, se ponen a sí mismos como fascistas, estudian a sus antepasados fascistas y asumen actuar como fascistas. Hay muchos científicos sociales e historiadores que rechazan con vehemencia la presencia del fascismo en la política contemporánea. La situación acaba siendo absurda: "Somos fascistas", gritan los grupos de extrema derecha; "no sois fascistas, no", responden estos historiadores (Lísias, 2020, p. 98).

La integridad en la toma de posición no parece suficiente para intelectuales que rechazan la actitud de los grupos masacrados debido, posiblemente, a posiciones teóricas centradas única y exclusivamente en el pensamiento crítico-teórico desvinculado de la vida pragmática. Diciéndolo de otro modo, gran parte de la vida intelectual brasileña parece denunciada por Lísias como más cercana a la vida teórica que a una esencia práctica. Para Lísias, los intelectuales no hacen más que despreciar el fascismo de mediados del siglo XX no traducido totalmente en el XXI^o.

Gustavo Bebianno, exministro de Botnaro, sirvió de ejemplo para que Lísias confirmara el entonces neofascismo contemporáneo con una pregunta del exfuncionario presidencial al jefe del ejecutivo: "¿Por qué tanto odio, capitán?". En la página siguiente, Lísias recuerda que Bebianno se disculpó por ayudar la elección del candidato más oscuro de la historia política brasileña y que nunca idealizara que todo el odio, diseminado por el presidente a lo largo de las elecciones, volvería contra él mismo. Además, si

un gobierno neofascista, cuyo ministro de economía y el jefe del ejecutivo llevan a cabo un gran esquema de chantaje para aprobar una reforma de jubilaciones similar al modelo del Chile de Pinochet – que llevó a miles de ancianos y ancianas a un suicidio colectivo – no es prueba suficiente de que millones de brasileños eligieron un gobierno (neofascista) enredado en los hilos de una necropolítica, entonces quizás sea necesario dirigir nuestra atención intelectual a la comprensión del desarrollo de las relaciones sociales desde un punto de vista más pragmático que teórico.

En esta y en otras obras de Lísias, los simulacros entre la ficción y más allá es una imagen recurrente. Por ejemplo, en su aparente y más reciente libro, “*Mi lucha: Messias Botnaro*”, Ricardo Lísias (o Messias Botnaro, o Márcio Vaccari u otro(s) o todos) expone algunas de las innumerables opiniones absurdas publicadas en vida por este fallecido-autor. Curiosamente, algunos hechos narrados en el libro parecen coherentes al actual jefe del Ejecutivo neofascista ya que algunos de ellos son absurdos como sus discursos publicados en el *Twitter*.

En este libro – y en otros de Ricardo Lísias – el filósofo brasileño Orvalho de Farfalho (o Do Carvalho, parodia del más grande apoyador del gobierno de Botnaro) afirma que: “[...] el mundo textual no debe concebirse como la realidad, sino como un mundo escenificado, como si fuera la realidad” (Botnaro, Lísias, Vaccari, 2020, p. 67). En otras palabras, los *tuits* – que constituyen el último libro citado como una curiosa novela – se mezclan a la realidad del Brasil contemporáneo en la forma de un compuesto de publicaciones del actual presidente. En este caso, lo más interesante es el hecho de que algunos de los posts pueden formar parte de los discursos de odio con los que Botnaro alimentó sus también odiosos seguidores años antes de elegirse presidente.

También podríamos decir que toda la campaña electoral de Botnaro condujo a la inserción de lo absurdo, de lo distópico, de lo anticientífico, de lo necropolítico, etc. en la vida cotidiana. Aunque no sepamos a ciencia cierta si todos los *tuits* pertenecen al personaje público, espanta como las obscenidades dichas por el personaje combinan con las opiniones proferidas por el hombre de carne y hueso:

¡¡¡Fuera PT!!! Es una tontería tratar de ocultar la verdad. El grito que une a los brasileños es la condena de la bancarrota moral, ética y política del lulopetismo. Los patriotas ya no se dejan engañar por esta obra maestra de la canalla ingenua, que entrega sin disimulo el juego de la apropiación comunista-globalista de la pandemia para subvertir completamente la democracia liberal y la economía de mercado, esclavizar al ser humano y transformarlo en un autómatas desprovisto de dimensión espiritual, fácilmente controlable (Botnaro, Lísias, Vaccari, 2020, p. 97).

Eses *tuits* pueden haber sido dichos o escritos por el Botnaro real. Sin embargo, ¿quién podrá garantizar que esos discursos le pertenecen si no los conocemos profundamente y completamente? Aun así, ¿cómo no relacionar el absurdo dicho por el bot al hombre? Es precisamente en este nivel máximo de insensatez en que desliza el verdadero tema del Diario y de Minha luta: entrelazando realidad y ficción. La portada diseñada por Márcio Vaccari para el segundo libro retrata magistralmente la figura del personaje histórico presente y, a la vez, ausente en la narración. La elección estética de un hombre invisible (y por lo tanto sin rostro) que simula un personaje anclado en los valores ideológicos – actualizados en la vida actual – del libro homónimo (y) de Adolf Hitler.

Indudablemente, sabemos qué personalidad histórica cubre el personaje sin rostro de Ricardo Lísias. La sutileza en cuestión es utilizar los métodos de la derecha brasileña, que construyó realidades y/o simulaciones, contra los neofascistas. Sin embargo, hay una diferencia fundamental en Mi lucha y

Minha Luta

MESSIAS BOTNARO



ILUSTRAÇÕES DE MARCIO VACCARI

Cousa

Fuente: Márcio Vaccari, *Minha luta*: Messias Botnaro, 2020.

Diario: por muy kafkianos que parezcan los acontecimientos y los cargos políticos de los libros, todos “sin excepción” se ordenan en la lúgubre línea histórica de la actualidad para ganar el estatus de verosimilitud ante la repugnante realidad, políticamente hablando, vivida en la actualidad.

En otras palabras, esos libros interponen la realidad con disparates aparentemente disfrazados con los colores de la ficción. En este caso, Diario parece poseer una construcción con raíz en las tribulaciones brasileñas hasta el punto de que podamos afirmar que las innumerables trampas narradas e historiadadas, que se desplegaron en la elección del peor candidato presidencial brasileño de la historia, también pueden ser leídas como una ficción distópica que, miserablemente, se convirtió en realidad y en la cual vivimos.

La necropolítica brasileña es aclarada a lo largo de los capítulos del Diario con una presentación escalonada de los efectos del fascismo en la vida pública brasileña. Para ello, Lísias (2020, p. 102-109), en el capítulo que va del 10 de febrero al 11 de marzo, explora con el libro *O fascismo eterno*, de Umberto Eco – aunque subraye que la obra esté incompleta en cuanto al trato analítico dado a lo que sería el fascismo y sus desastrosos daños a la vida humana. Entre los argumentos centrales del libro de Eco, Lísias atenta a algunas estrategias particulares que perforan microscópicamente la cáscara de la democracia y la minan como actividad de la cosa pública.

Como ejemplo del intelectual italiano, el brasileño cita la aparición de numerosos políticos en los años 90 que consideran la guerra ideológica una actividad central para arruinar a sus adversarios en elecciones, aunque se basen en acusaciones insostenibles. Es decir, la creación de simulacros de candidatos rivales, que actúan de forma contraria a lo que gran parte del electorado tiene como valores comunes para votar y elegir a un candidato, es indispensable para los (políticos) neofascistas.

Ronald Dump y Messias Botnaro hicieron muy bien ese deber para ser elegidos a base de insultos y de una palabra extranjera que ha circulado tanto entre nosotros y que hemos incorporado a

nuestro vocabulario luso-brasileño: *fakenews*. Desgraciadamente, esta palabra extranjera remonta a algunas de las páginas más oscuras de la historia brasileña y de nuestra literatura de resistencia: *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos, recuerda en sus líneas la falta de motivaciones y pruebas que llevaron al escritor a cárcel por un posible posicionamiento ideológico de izquierda. Por sí mismo, este hecho antidemocrático a comienzos del siglo XX brasileño representaría la inminencia de uno entre tantos los despropósitos que se desarrollarían con la elección del presidente más siniestro de la historia de Brasil. Parece que la historia se repite con la restricción de derechos en el país. Eso se desarrollaría incluso en la extinción del ministerio de cultura, sustituido por una secretaria que apoyaba a los gobiernos militares brasileños; seguida por un insensato director de teatro despedido posteriormente por grabar un discurso con frases del antiguo ministro de propaganda del gobierno nazi, Joseph Goebbels⁴.

Todas las heterogeneidades de la vida y de las minorías que componen la nación y que no se alinean con la extrema derecha, según el propio presidente durante la campaña electoral – y con una cita indirecta nuestra – deben obedecer a la mayoría. Esta afirmación de Botnaro, como sabemos, es ignominiosa para la dignidad humana y por eso creo que sea válida la afirmación de Lísias respecto al jefe funerario del ejecutivo y todos sus representantes, secretarios, ministros, votantes: “Lo que importa es la política de restricción de los derechos de una gran parte de la población y el establecimiento de un ambiente ideológico a favor de la muerte, especialmente de los grupos vulnerables” (Lísias, 2020, p. 109).

4. CONCLUSIÓN

La lectura del Diario no es necesariamente panfletaria: ésta y otras obras del escritor pueden (y creo que deben) provocar tensiones en el compromiso con las causas progresistas. De este modo, la intervención en la realidad de una obra de arte para Lísias se apoya precisamente en una multiplicidad de significados insolentes al *statu quo*. Por lo tanto, Lísias también sugiere que si una obra de arte es demasíadamente apetecible desde el punto de vista político o es demasíadamente politizada

su intervención poco aportará en la realidad ya que se relaciona a la coyuntura socio-histórica.

Según Lísias, la “verdadera” obra de arte es la que interviene en la realidad con innumerables desestabilizaciones de los significados conservadores de la sociedad. No importa que haya sido idealizada por un artista conservador, siempre que haya una inestabilidad de significados como centro neurálgico, “Toda obra de arte que se precie es, por lo tanto, antifascista y nunca comprometida” (Lísias, 2020, p. 155). De este modo, Lísias expone la diferencia de las simulaciones y simulacros de su obra en cuanto a los mensajes transmitidos por los seguidores de Botnaro en las redes sociales: las actividades del artista – también inmersas en simulacros y simulaciones – sugieren apuestas del lector sobre la realidad representada en diversos medios (no sólo los literarios) para alarmar cómo esos procedimientos pueden ser utilizados con motivaciones perversas.

El uso maligno de procedimientos simulados asusta el escritor y sirve como explicación de lo que es la catástrofe brasileña narrada en su libro:

Como el lector se habrá dado cuenta, sólo lo voy a repetir porque creo que es importante (creo que es importante repetirlo, aclaro), no quiero hacer predicciones. Por otro lado, revelaré un temor: no creo que los militares apoyen un golpe de Estado. Mi temor es que el presidente o uno de sus adjuntos se meta en las redes sociales y ordene una revuelta en su milicia. No se puede derrocar al Congreso y al Tribunal Supremo [...] La pregunta sigue siendo la misma: ¿cómo casi 60 millones de personas aceptaron votar por un candidato con un historial nulo, con propuestas exclusivamente abyectas, avalando así el neofascismo y trayendo movimientos radicales a Brasil? Eso es lo que yo llamo una catástrofe (Lísias, 2020, p. 161).

Una catástrofe derivada precisamente del uso de los simulacros por parte de Botnaro y sus seguidores. Incluso, una campaña política basada en una propuesta fake de ofrecimiento de una nueva política a través de calumnias a sus adversarios políticos, además de un anclaje en el control de gran parte de la población

inculta e identificación con numerosos neoliberales reaccionarios. De cierto modo, casi sesenta millones de brasileños votaron en un sinfín de simulacros y simulaciones de los sentimientos más abyectos de parte de la sociedad brasileña sinónima a la figura del peor candidato de la historia. El temor, sin embargo, es muy real: los procedimientos estéticos del gobierno presidencial pueden implicar aún más violencia. Además del temor a la violencia, el autor (Lísias, 2020, p. 228) también explora cómo, después del trabajo realizado por el periodístico *The Intercept Brazil*, la operación policíaco-jurídica “Lava Jato” se evidenció como una performance entre medios, en la frontera de la ficción, de la realidad y adoptó elementos de la realidad como parte del mejor arte contemporáneo.

Lísias también compara la “Lava Jato” con el *Big Brother Brasil*; sin embargo, para él, la aproximación más coherente sería con la película *O show de Truman*. El protagonista de la película también está entre la realidad y la ficción por haber sido creado desde niño en un reality show de la televisión. Al final del largometraje, Truman ansia saber cómo sería la vida por detrás de las cámaras. Por eso, el director del reality-show intenta convencer al personaje para que permanezca el resto de su vida como un personaje de programa de televisión de acuerdo con una frase conocidísima en el cine contemporáneo: “Aceptamos la realidad del mundo que nos presentan”. Por lo tanto, la comparación de Lísias es acertada al referirse a los votantes de nuestro gobierno catastrófico que aceptaron las realidades que se les mostraron y no las cuestionaron.

En *Diario*, Lísias reutiliza esos procedimientos performativos para chocar a los poderosos. O (¿por qué no?) demostrar nuevas verdades a través del lenguaje performativo para que salgamos de la prisión inmaterial, incorpórea, invisible, impalpable – aunque efectiva en la vida cotidiana – creada por la “Lava-Jato”, por la propaganda electoral *fake*, por los asustadores posts en *Twitter* y otros espectáculos artificiales simulados por los neofascistas.

El repertorio presentado en el *Diario* de Lísias es realmente asombroso. Para terminar este texto y comprender la importancia del libro en la lectura socio-histórica de la actualidad, de las artes

y de la literatura, inserto un extracto final del libro a continuación y con un propósito: sugerir que los análisis literarios (al menos de las obras de Lísias) que realicemos en un futuro próximo se apoyen en su contigüidad con la realidad: “Una obra de arte (y sus interpretaciones) no predice, ni anticipa, ni mucho menos remeda la realidad, sino forma parte de la realidad” (Lísias, 2020, p. 286).

NOTAS

¹ Utilizo el subtítulo de este libro para referirme al presidente electo más nefasto de la historia de Brasil y, de este modo, no asociar mi nombre al presidente brasileño sinónimo de horror.

² Todas las traducciones son mías. Available at: <https://www.amazon.com.br/Di%C3%A1rio-cat%C3%A1strofe-brasileira-inimagin%C3%A1vel-eleito/dp/8501119199/ref=sr_1_1?__mk_pt_BR=%C3%85M%C3%85C5%BD%C3%95%C3%91&dchild=1&keywords=di%C3%A1rio+da+cat%C3%A1strofe+brasileira&qid=1609189785&sr=8-1> [Accessed 30 May 2021].

³ Estas fakenews, o simulaciones y simulacros según nuestro punto de vista teórico, se pueden recordar en el siguiente enlace: <<https://www.brasildefato.com.br/2019/04/01/neste-lo-de-abril-relembre-nove-fake-news-que-marcaram-o-cenario-politico-do-brasil>> [Accessed 30 May 2021].

⁴ El discurso de este canalla puede ser leído en la siguiente página: <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-01-17/secretario-da-cultura-de-bolsonaro-imita-discurso-de-nazista-goebbels-e-revolta-presidentes-da-camara-e-do-stf.html>.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Baudrillard, J. and Pereira, M., 1991. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água.

Botnaro, M, Vaccari, M., Lísias, R., 2020. *Minha luta: Messias Botnaro*. 1st ed. São Paulo: Cousa.

Facebook.com. 2013. *Perfil de Ricardo Lísias no Facebook*. [online] Available at: <<https://www.facebook.com/ricardo.lisias>> [Accessed 30 May 2021].

Lísias, R., 2020. *Diário da catástrofe brasileira: ano I. O inimaginável foi eleito*. Rio de Janeiro: Record.

Lísias, R., 2012. *O céu dos suicidas*. Rio de Janeiro: Alfaguara.

The Truman Show. 1998. [DVD] Directed by P. Weir. Estados Unidos: Paramount Pictures.

Rancière, J., 2009. *A partilha do sensível*. 2nd ed. São Paulo: Editora 34.

LINEAS TEMÁTICAS

Linhas temáticas

1 ANA MARIA MACHADO
Ana Maria Machado

2 LITERATURA BRASILEÑA EN
PERSPECTIVA HISTÓRICA
*Literatura Brasileira em
perspectiva histórica*

3 LITERATURA BRASILEÑA:
POLÍTICA, GÉNERO Y
MOVIMIENTOS SOCIALES
*Literatura brasileira: política,
gênero e movimentos sociais*

4 LA LITERATURA BRASILEÑA
Y EL MUNDO LUSÓFONO
*A literatura brasileira
e o mundo lusófono*

5 MISCELÁNEA
Miscelânea



ÁRCADES ULTRAMARINOS NA GUERRA DOS POETAS: AS SÁTIRAS DE AMOR E ÓDIO POR ANNA ZAMPERINI (1772-1774)

O termo “Guerra dos Poetas” nomeia os conflitos literários ocorridos em Portugal a partir da década de 1760, tradicionalmente relacionados à oposição firmada entre a Arcádia Lusitana e o chamado Grupo da Ribeira das Naus. Tais embates teriam se expandido também para outros pequenos grupos, que entre o Tejo e o Mondego se articulavam. Este trabalho objetiva estudar mais atentamente a participação dos árcades brasileiros, ou ultramarinos, nesta guerra literária, notadamente em relação aos episódios envolvendo a presença da atriz italiana Anna Zamperini nos palcos de Lisboa, entre 1772 e 1774, através da análise de vários poemas satíricos

Nos idos da década de 1760, na ressurreta Lisboa, foi declarada uma guerra, em que o combate entre as hostes inimigas se fazia pela pena dos poetas, que alinhados em diferentes frentes da Arcádia, usavam do gume afiado dos seus versos para tentar aniquilar os adversários. Os combates teriam se estendido por quase quatro décadas, pois enquanto predominou o império do gosto arcádico, as batalhas satíricas se fizeram. Nelas também figuravam, formando fileiras em pelotão reforçado, os soldados ultramarinos, árcades brasileiros que viviam ou se encontravam em passagem pelo Reino. As ruas, tavernas e academias de Portugal se tornaram, então, palcos de incessantes batalhas, das quais vencedores e vencidos recolheriam os louros e as inglórias, dessa famigerada e inolvidável “Guerra dos Poetas”.

O tom jocoso do parágrafo introdutório busca assemelhar-se ao “espírito” que movia os poetas árcades nessa “guerra” literária. Na verdade, como afirmam os estudos pioneiros de Braga (1984), o termo “Guerra dos Poetas” alcunhou o aparecimento

**CARLOS
VERSIANI
DOS ANJOS**

carlos.versiani@
gmail.com

em Lisboa de uma série de poemas satíricos, anônimos ou com reconhecida autoria, compostos por diferentes grupos nos quais se arregimentavam os poetas; sátiras que quase sempre originavam réplicas e trélicas adversárias, e não raro resvalavam para ofensas pessoais e para a linguagem chula, ou vulgar.

O marco inicial desta “guerra” estaria relacionado à criação, em 1756, da Arcádia Lusitana ou Ulissiponense; e da oposição que se firmou, a partir de então, entre alguns dos seus sócios, como Pedro Correia Garção e Diniz da Cruz e Silva, e o chamado grupo da Ribeira das Naus, assim denominado por se reunir nesta região da área baixa de Lisboa. Mas os embates satíricos se expandiram também para outros pequenos grupos, que entre o Tejo e o Mondego se articulavam. Em uma frente de batalha se agrupavam os árcades brasileiros José Basílio da Gama e Manuel Inácio da Silva Alvarenga, Inácio José de Alvarenga Peixoto e Joaquim Inácio de Seixas Brandão, aos quais se juntavam, mais raramente, os compatriotas Inácio José de Alvarenga Peixoto e Joaquim Inácio de Seixas Brandão

O episódio da chegada, em 1770, nos palcos e nos espaços públicos de Lisboa, da bela cantora e atriz italiana Anna Zamperini, reacenderia o entusiasmo e o furor dos poetas, que por sua causa encetaram novas batalhas através dos poemas satíricos. A performance da italiana atizou os olhares não apenas dos poetas, mas também de ilustres representantes da aristocracia, dentre eles o Conde Henrique José de Carvalho e Melo, filho do Marquês de Pombal. Toda essa história foi documentada em manuscritos de sátiras escritas entre 1772 e 1774, publicadas por Alberto Pimentel (1907) na obra intitulada *Zamperineida*. Tratamos aqui, portanto, deste episódio da chamada Guerra dos Poetas, impulsionada não apenas em razão de rúsgas literárias, mas pelos embates amorosos entre os poetas, rastreando a participação dos árcades brasileiros nesse confronto satírico.

O poema que inaugurou toda a contenda foi escrito pelo padre lusitano Manuel de Macedo, que cometeria a “heresia”, dada a sua função clerical, de conceder “divindade” à sedutora Anna Zamperini:

Formosa Zamperini,
 Não disse bem, formosa não te basta;
 O nome de Divina
 É só que te compete. Pisa, arrasta,
 As vaidosas belezas,
 Do teu triunfo ao veloz carro presas.

Um gesto, um movimento
 De teus olhos gentis, quem não inflama?
 Transporta o pensamento!
 Que suave prazer n'alma derrama!
 Com doce atividade,
 Rouba o sossego, rouba a liberdade!

.....

Ó encanto! Ó ternura!
 Oh soberana voz! Não há sereia,
 Que encha de mais doçura
 O insaciável ânimo! Recreia,
 Excita um novo espanto:
 Não, da terra não é aquele canto! (Pimentel, 1907, p. 50-51)

A ode, de que transcrevemos estes trechos, desencadeou uma série infindável de sátiras, que ora combatendo o padre Manuel de Macedo e outros admiradores da atriz italiana; ora defendendo o poeta e manifestando a mesma admiração por Anna Zamperini; ora criticando à distância a qualidade dos furores poéticos movidos pelo Cupido; forneceram a principal pauta para o debate e o recreio de todos os círculos literários de Portugal. Os poemas foram reunidos em dois manuscritos da época, e mais de um século depois, como se disse, publicados pelo pesquisador Alberto Pimentel¹. Dos embates satíricos participariam igualmente os considerados grandes e já renomados poetas, como também os novatos, que pululavam em sonora concorrência pelos círculos da “baixa literatura”: Segundo Pimentel,

Enquanto os luminares da Arcádia e da Ribeira das Naus discutiam, a pretexto de Zamperini, os méritos da escola clássica ou da escola francesa, outros poetas, menos laureados e acadêmicos,

desopilavam o público atirando sobre Zamperini, o Macedo, e demais enzamparinados, mancheias dessa alegre moral chamada Troça, feita de ironia e riso, universalmente derramada entre as sociedades cultas, mas essencialmente congênere com o gênio e a índole do povo português. (Pimentel, 1907, p. 41)

Embora constitua um cardápio bastante atrativo, sendo inclusive da preferência do ilustre cronista, as composições do “baixo clero” da poesia lusitana, focamos neste ensaio as contendas envolvendo os poetas ditos acadêmicos, justamente por estas refletirem também disputas teóricas sobre o Arcadismo. A presença de Anna Zamperini em Lisboa acabou reaquecendo a velha disputa entre a Arcádia Lusitana e o Grupo da Ribeira das Naus. Na verdade, constituiria o último desfecho da guerra que envolveu a Academia Ulissiponense e seus adversários. O primeiro a se levantar contra o padre Manuel de Macedo, antigo integrante da Arcádia, foi o poeta Domingos Monteiro de Albuquerque Amaral, aguerrido combatente do grupo dissidente da Ribeira das Naus, que se indignara com a divinização das virtudes de Anna Zamperini:

Assaz tem Pluto em Espanha fulminado
 Maus versos; e más prosas
 Com afumadas mãos tem jaculado.
 Vão cantoras formosas,
 Itálicas, hispânicas, francesas,
 De Zamparine ao torpe carro presas.

Tem Vênus impudica o Pomo de ouro
 A Minerva negado;
 Não serve às Deusas belas de desdouro
 Ter sempre Marte ao lado.
 Do estranho veto ora a razão concebo:
 Foi juiz o adúltero Mancebo. (Pimentel, 1907, p. 53)

Domingos Monteiro associa Macedo a Pluto, deus da riqueza na Mitologia Grega, mas talvez pretendesse, na realidade, associá-lo a Plutão, nome romano de Hades, deus mitológico dos infernos, o que, inclusive, seria mais coerente com o termo “afumadas mãos”. O mote do poema é a condenação de Macedo pela

“herética” divinização da Zamperini, em detrimento de deusas e musas de suposto maior merecimento. Outros poetas foram bem mais ácidos e vulgares em sua crítica, chegando ao ponto de realizarem um leilão fictício, no qual Zamperini oferecia seu corpo aos pretendentes, como uma prostituta. A este nível de disputa poética, o renomado poeta satírico Nicolau Tolentino se insurgiu, anunciando ser “chegada a ocasião/ de desembainhar a espada”. O motivo, diz, dirigindo-se a Zamperini: “uns tais versos sem graça, /onde por tua desgraça, /e com público desdouro/teu precioso tesouro/foi arrematado em praça”. (Pimentel, 1907, p. 90) Em defesa de Macedo também se alistou João Xavier de Matos, num soneto endereçado provavelmente a Domingos Monteiro:

Que mal te fez a pobre Zamperina?
 Que mal o bom Macedo te tem feito?
 Ele se é homem, deixa-o ter defeito,
 Se é mulher ela, deixa-a ser divina.

Por ventura corrompe a sã doutrina,
 Um sublime, poético conceito?
 Por adorno somente, e por preceito,
 Da comum acessão que o determina?

A quantas Zamperinas piores que esta,
 Terás tu anteposto ao Deus da graça
 Usando de expressão menos modesta?

Ora consulta o mal que por ti passa,
 Vai perguntar à natureza infesta
 Se os Macedos são feitos de outra massa? (Pimentel, 1907, p. 141)

Mas o Padre Macedo não necessitaria de tão renomada defesa. Ele próprio responde a todos os críticos em sátira afiada, lamentando o surgimento em Portugal “não sei que maus espíritos que a vara/ de rígidos censores usurpando, /ação não há que à sua fúria escape”. Entre estes, incomodava-o, sobretudo, os que posavam como grandes, que “de quatro autores decorando os nomes, / para enganar da plebe a rudez crassa, /presumem que com ar de mestres podem/ de Apolo sobre a trípode sentados/a seu arbítrio repartir os votos”. Levando a batalha para o campo do debate

da crítica literária, Macedo critica nos adversários o abuso dos barroquismos antigos, “mouriscas vozes/de rançosa antiqualha”.

Aos que pretendiam “dos ferrugentos termos fazer pompa” opõe João Xavier de Matos e o brasileiro José Basílio da Gama, que “com uma nobre e tersa locução” não se deixariam corromper por tais usos, e por isto seriam destinados à fama “nos Campos Elísios, /à fresca sombra de viçosos louros”. O elogio de Macedo a Basílio Gama, assim como o poema em sua defesa de Tolentino, são sinais de que a “guerra poética” por Zamperini nem sempre seguiu o roteiro da animosidade entre os membros da Arcadia Lusitana e os chamados “dissidentes da Arcádia”, atingindo outros poetas independentes. Basílio da Gama de fato participou desta singular batalha da “guerra dos poetas”. Não para se colocar a favor de um ou outro lado da contenda. Mas para desmerecê-la, atirando grossas farpas para os dois principais combatentes.

Além da autoria de uma décima, a que ainda faremos referência, é atribuída a ele a sátira “O tourear de Talaya, as paixões pela cantora Zamparine e as descomposturas de Monteiro”, publicada também como “O Entrudo”. O editor Alberto Pimentel (1907), que coligiu os poemas existentes em manuscritos encontrados na Torre do Tombo e na Biblioteca Nacional, aquiesce então a versão corrente de atribuição a Basílio da Gama, mas houve quem atribuísse esta sátira também a outros poetas brasileiros: Silva Alvarenga, Alvarenga Peixoto e Seixas Brandão². Nos manuscritos publicados por Pimentel, consta um poema anônimo, que ao fazer uma síntese da “Zamperineida”, atesta que a sátira seria mesmo obra de um árcade brasileiro: “o autor ultramarino, que do Entrudo/ a figura nos pinta”. (Pimentel, 1907, p. 203). Mas entre esses quatro árcades ultramarinos que à época disputavam os mais distintos lugares dos círculos literários de Portugal, que hipótese de autoria poderíamos abraçar? Vejamos primeiramente alguns trechos da sátira em questão, para arriscarmos uma análise de atribuição.

Nos versos introdutórios da sátira, o autor tece referências aos festejos do “Entrudo”, realizados comumente nos dias de carnaval, em que as brincadeiras com “limões de cheiro”, lama e polvilho faziam a alegria dos marotos. Lamenta que o costume,

tão característico em Portugal, estava já a definhar naqueles tempos³. Só muitos versos depois se põe a narrar os embates satíricos em torno de Zamperini, ironizando a participação de Manuel de Macedo e Domingos Monteiro. Macedo, “inda que só fizesse um mau quarteto”, moldaria mediocrementemente seus versos pelos “sermões” que sua função clerical lhe incumbia. E Monteiro, comparado ironicamente a Lucilus, grande poeta satírico romano do século XVI, perderia seu tempo em intermináveis e “enfadosas rimas, em estilo dialético forense”, ou seja, mais semelhantes à aridez dos debates jurídicos do que à lírica das musas:

Zamparine em francês, em prosa, em verso;
 Nas salas, no teatro, nas tabernas,
 Tudo se enzamparina; os homens digo,
 Que as mulheres maldita graça lhe acham.

.....

Daqui Macedo sátiras fulmina,
 Dos seus sermões pelo teor moldadas,
 Em verso solto, como o próprio autor.
 De exordio, narração, invocação,
 Não se sabe escusar nas suas obras,
 Inda que só fizesse um mau quarteto.
 Dali Monteiro, qual outro Lucilio,
 Estando sobre um pé, faz numa noite
 Perdendo seu trabalho, e seu azeite,
 Trezentos pares de enfadosas rimas
 Em estilo dialético forense,

.....

Dividem-se os juízes: defensores
 Ocupam no Parnaso ambos os cumes.
 Basílio faz lunático a Macedo,
 Mattos fá-lo pastel de carne e massa.
 Não te faltam, Monteiro, mil sequazes,
 Que oferecem verter em teu serviço
 Até à última gota do seu estro,
 Toca-se às armas, temo-la travada! (Pimentel, 1907, p. 177-180)

Voltando à polêmica sobre o verdadeiro autor da sátira, um trecho desfavorável à indicação de autoria a Basílio da Gama seria a alusão feita em terceira pessoa ao seu nome, quando o poeta diz que “Basílio”, em outro poema, “faz lunático a Macedo”. Essa referência breve e rasteira a Basílio não teria muita lógica, se porventura fosse ele autor do poema. Ressaltamos ainda o depoimento de outro poeta que participou da “Zamperineida”, que ao tecer uma síntese das batalhas introduz o seguinte verso: “É o Macedo descomposto: Basílio e Matos tomam seu partido”. (PIMENTEL, 1907, p. 202) Aliás, este partido explicaria o longo elogio que Macedo dispensaria aos mesmos, de que aqui já transcrevemos alguns trechos. Buscamos em toda a “Zamperineida” algum poema em que Basílio da Gama, ao mesmo tempo, tomasse “o partido” de Macedo e o fizesse “lunático”. E conseguimos encontrá-lo. Trata-se de quatro décimas dirigidas a Zamperini, que se acham sem assinatura e das quais transcrevemos a 2ª e a 3ª estrofes:

Perdoa se em favor teu,
 Ou contra ti, que inda é mais,
 À luz dando uns versos tais,
 Tanto tolo apareceu:
 Por damas endoideceu
 Quase tudo, hoje, por cá;

Põe os olhos – tem paciência –
 No tal Macedo uma vez:
 Horrores mil, versos fez,
 Só a fim de te agradar. (Pimentel, 1907, p. 170-171)

Em se comprovando o nome de Basílio da Gama como autor dessas décimas, se resolve a questão da dupla e aparentemente contraditória referência ao árcade brasileiro: como defensor de Macedo, e como alguém que o chamaria de “lunático”. Na segunda estrofe, o autor das décimas diz que muitos, compondo versos (contra e a favor) de Zamperini, se tornaram “tolos”, ou seja, lunáticos, endoideceram. Dentre estes, pede, na terceira estrofe, que a atriz ponha os olhos “no tal Macedo uma vez”, que “versos fez” só para agradá-la, tomando efetivamente a defesa do padre e poeta. Estas décimas, portanto, se forem mesmo de

Basílio da Gama, formam um elemento a mais para se refutar sua autoria, na sátira que estávamos a analisar.

A nosso ver, aquela sátira se aproxima muito mais do estilo ao mesmo tempo erudito, crítico e divertido de Manuel Inácio da Silva Alvarenga. Corroborando a favor do seu nome também está a disputa que protagonizou alguns anos depois, contra o principal antagonista da sátira, Domingos Monteiro⁵. Ainda restariam, como hipotéticos autores, Alvarenga Peixoto e Seixas Brandão, mas pesa sobre ambos não haver outras notícias da sua veia satírica. A favor do segundo, o fato de estar ligado ao teatro do Bairro Alto, concorrente ao palco da Rua dos Condes, onde se instalara a companhia de Anna Zamperini. Segundo testemunho de Balbi (1822, p. 209), Seixas Brandão traduzira a “Alzire” e a “Zaire” de Voltaire, que seriam brilhantemente representadas no teatro do Bairro Alto pela jovem “Mademoiselle Cecília”. Refere-se à atriz Cecília Rosa, que conforme afirmou Pimentel (1907, p. 12), se viu desprestigiada após a chegada de Zamperini⁶.

Na segunda parte da dita Sátira, critica-se, muito ao estilo de Silva Alvarenga, o costume dos poetas de se apoiarem artificialmente em nomes admirados da literatura greco-romana, como Homero, Horácio e Virgílio, para se dizerem herdeiros dos mesmos: “Se alguém vos não grita/ «Viva! bravo! Este soneto é em frase horaciana», /sem ter vergonha o aplaudis vós mesmos, /as casas atroando com palmadas.” A Macedo, é aconselhada a dedicação, como bom padre, às escrituras, pois seria “pena que, tendo alguns talentos”, não soubesse diferenciar “a frase simples do Evangelho” do “estilo afetado e corrompido”. Com Monteiro, o poeta mostra-se ainda mais duro e rígido:

Deixa, amigo Monteiro, de secar-nos,
Co’a antiga locução, áspera e dura;
Confessamos que tem graça e energia,
Lida nos bons autores, que nos honram.
Mas as palavras são como a moeda:
O uso unicamente é o rei que faz
Enriqueça-se a língua portuguesa
Com prudente licença e boa escolha;
Porém nunca vocábulos nos digas

Que arranham os bichinhos dos ouvidos.
 Nem a todos concede a natureza,
 Como concede a ti e á tua seita,
 Orelhas de aço, tímpanos de bronze. (Pimentel, 1907, p. 181)

A sátira, também publicada posteriormente com o título de “O Entrudo”, desagradou sobremaneira a Monteiro, que replicou com uma extensa elegia, se pondo a desmerecer uma por uma as acusações a ele endereçadas. Em uma passagem, tece um grande elogio a Basílio da Gama e Xavier de Matos, dizendo que “aos dois poetas lhes foi dada a graça/e a sonora cadencia da poesia”, qualidades que no adversário Macedo não se encontrariam. (Pimentel, 1907, p. 194) Fica ainda mais difícil referendar a atribuição de autoria dos versos de “O Entrudo” a Basílio da Gama, quando lhe é endereçado tal elogio do maior alvo desta sátira da Zamperineida. Ousamos, portanto, atribuir sua autoria ao poeta Manoel Inácio da Silva Alvarenga, principalmente pela grande proximidade da sátira ao seu estilo crítico e divertidamente erudito. Um estilo a que Monteiro, não se esquivando do debate teórico, mas então supostamente ignorante da identidade do antagonista, se insurge na sua elegia, a ponto de preservar o então adversário Manuel de Macedo:

Se a ode do Macedo é boa ou má
 Tu não o entendes; nem para julgá-lo
 Há tantos como crês ainda em Lisboa.
 Se ele é sagrado debes respeitá-lo;
 com injurias não há de escurecê-lo,
 inda erras muito para criticá-lo.

.....

Nem sentiste os bichinhos arranhados
 Com tanto verso esdrúxulo e agudo?
 Para os termos franceses, estanhados,
 Tens os ouvidos; para italianismos;
 Para os nossos, que ignoras, delicados.
 Se um uso néscio cunha galicismos,
 De antigos mestres o uso autorizado
 Marcar não pode os nossos idiotismos?

Para os termos estranhos de bom grado
 Se te abre o ouvido; para as nossas frases
 Cumpre tê-lo de bronze bem forrado. (Pimentel, 1907, p. 192-196)

Ainda que desconhecesse a identidade do adversário, Monteiro acerta nas influências francesas e italianas, que eram muito creditadas a Silva Alvarenga, mas também a Basílio da Gama e Seixas Brandão, ambos filiados à Arcádia Romana, sendo que o último se formara ainda médico em França, na Faculdade de Montpellier. A tréplica do incógnito autor ultramarino veio na forma inusitada de uma paródia: da “estância 94 e seguintes” do canto 4º de “Os Lusíadas” de Camões⁷. Além de ridicularizar as demonstrações de conhecimento gramaticais de Monteiro, o autor se delicia, nesta paródia, ao verificar que, com a réplica à sua sátira, o poeta juriconsulto acabaria por fazer as pazes com Macedo, passando a defender o outrora inimigo contra as “calúnias” do brasileiro:

Seja a sátira má, ou seja boa,
 Ou tenha ou não defeitos mil diversos,
 Cinja-me a fronte a cívica coroa,
 Em doce recompensa dos meus versos:
 Eles fizeram (rindo bem Lisboa)
 Que inverecundos sátiros perversos
 Firmassem logo da aliança o pacto
 E tivessem enfim paz o cão e o gato. (Pimentel, 1907, p. 212-213)

Na “Zamperineida”, encontra-se ainda outro poema, este de autoria incontestada de Basílio da Gama, no qual se põe a ridicularizar Domingos Monteiro por seu engano, ao ser induzido às pazes com Macedo pela sátira “O Entrudo”. Nesta outra décima, unanimemente atribuída a Gama, o poeta ironiza que depois das ditas “pazes”, a briga de Macedo ficaria apenas na disputa com os “rapazes”; os novatos e irascíveis poetas de Lisboa, que zombeteiramente participariam da luta poética por Zamperini:

Conheceu não muito cedo
 Monteiro seu próprio engano,
 Bateu com as portas de Jano
 Nos narizes de Macedo:
 Acabou-se enfim o enredo.

Oh tu que as gazetas fazes,
Noticia as novas pazes,
A toda a face da Terra:
Dize que só dura a guerra,
Do Macedo com os Rapazes. (Pimentel, 1907, p. 216)

Durante quatro longos anos, a presença de Zamperini em Lisboa sacudiu não apenas a vida cultural e literária da capital de Portugal. O enamoramento da atriz com o filho primogênito de Pombal, à época presidente do Senado da Câmara de Lisboa, também alimentaria rugas políticas. Segundo Pimentel (1907, p. 19-24), além de despender grandes quantias pessoais com o “luxo” de Zamperini, o então 2º Conde de Oeiras teria gastado fundos públicos para socorrer a sua companhia teatral, quando esta se encontrava em dificuldades, garantindo a sua permanência em Lisboa⁸. Na décima de Basílio da Gama, o poeta aconselha Zamperini a se aproveitar das “ofertas” da nobreza: “E já que a Corte assim se vê/ figurar tantos vilões,/ chupa-lhes embora os dobrões,/até que os deixes a pé” (Pimentel, 1907, p. 70).

O imbróglio com o 2º Conde de Oeiras foi inicialmente ocultado do seu pai. Segundo Pimentel (1907, p. 25), “quando por qualquer modo veio a sabê-lo, meado o ano de 1774, o Marquês de Pombal, num daqueles seus lances de cólera e energia que ficaram memoráveis, ordenou que a Zamperini fosse imediatamente expulsa de Portugal”. Mas por ironia do destino, o mesmo Marquês que pôs fim à fase “Zamperineida” da Guerra dos Poetas, seria mais tarde alvo e motivo do aparecimento de uma nova explosão satírica, em 1777, com a morte de D. José I e o seu conseqüente afastamento do governo de Portugal. Destes combates também participaram os árcades ultramarinos. Mas isto é tema para um ensaio futuro

NOTAS

¹ O manuscrito da Biblioteca Nacional é datado de 1774 e tem o título “Zamperineida métrica-laudativa-satírica ou coleção das obras poéticas, pró e contra, feitas em Lisboa à cantora italiana Anna Zamparine, e ao Padre Manuel de Macedo”. Foi confrontado por Pimentel com outro encontrado na Torre do Tombo, intitulado “Zamparinaida Macédica, métrica, crítica, satírica, ou coleção de obras poéticas com seu rabo-leve prosaico que se tem feito à cantora italiana Anna Zamperine e seu apaixonado Padre Manuel de Macedo em Lisboa de 1772 a 1773.”

² No volume VI do Jornal “O Ramalhete”, de 1843 (Apud Veríssimo, s.d., p. 7), a sátira é atribuída a Manuel Inácio da Silva Alvarenga. Inocêncio da Silva (1858, p. 271), no seu “Dicionário Bibliográfico”, atesta que outros a teriam atribuído ao Alvarenga Peixoto; e Teófilo Braga (1984, p. 287), finalmente, lança, entre outras, a hipótese de a sátira ter sido composta por Joaquim Inácio de Seixas Brandão.

³ A lembrança do poeta remontaria também ao Brasil, que herdou a tradição, como se vê retratado na obra de Debret (1978, p. 219-220).

⁴ - Monteiro cumpriu várias funções jurídicas, como Desembargador da Casa de Suplicação, provedor régio e até mesmo censor dos teatros de Lisboa

⁵ - Trata-se de polémica iniciada com as “Reflexões Críticas sobre a Ode do Bacharel Monteiro”, de Silva Alvarenga, publicadas ineditamente por Topa, 1997. Ali, o árcade brasileiro, num denso ensaio crítico, ataca violentamente uma ode publicada por Domingos Monteiro, quando a inauguração da estátua equestre de D. João V, em 1777.

⁶ - “Quando a Zamperini apareceu em Portugal, tinham-se distinguido no teatro do Bairro Alto três irmãs portuguesas, de apelido Aguiar, nascidas em Setúbal, Cecília Rosa, Luíza Rosa e Izabel Ifigênia, ao mesmo tempo atrizes e cantoras.” (Pimentel, 1907, p. 12).

⁷ - “Imitação, ou versão, dirigida em particular à Légua da Póvoa, em tercetos da Elegíada de Monteiro; e em geral à enchente de todos os seus arrotos satíricos e vaidade da sua ciência” Pimentel (1907, p. 208-216).

⁸ - Pimentel (1907) conta detalhadamente, no prefácio à Zamperineida, o envolvimento, amoroso e financeiro, do Conde de Oeiras com Zamperini.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Balbi, A. (1822). **Essai Statistique sur le Royaume de Portugal el Algarve**. Paris: Roy et Gravier.

Braga, T. (1984). **História da Literatura Portuguesa – Os Árcades**, vol. IV. Vila da Maia: Ed. Imprensa Nacional, 1984.

Debret, J. B. (1978) **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. Trad. e notas de Sérgio Milliet. 2 vols. Belo Horizonte: Itatiaia; S. Paulo: Universidade de S. Paulo.

Pimentel, A. (1907) **Zamperineida**: segundo um manuscrito da Biblioteca Nacional de Lisboa. Lisboa: Livraria Central..

Topa, F (1997) Silva Alvarenga. Da Teoria à Crítica Literária. In: “Dois estudos sobre Silva Alvarenga”. **Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literatura**, II série, vol. XIV. Porto: Faculdade de Letras.

Silva, I. da. (1858) **Dicionário Bibliográfico Português**. Lisboa: Imprensa Nacional.

Veríssimo, J. (s.d.) **Obras Completas de José Basílio da Gama**. Rio de Janeiro: Garnier.

A PRESENÇA DA LITERATURA BRASILEIRA NA CABO-VERDIANA

As bases populacionais que estão na base da formação das sociedades cabo-verdianas e brasileiras são semelhantes. Assim, encontramos alguns aspetos de alguma semelhança sustida pela elite cabo-verdiana e que se agregaram nos ilhenhos sob configurações bem definidas. A sua força telúrica impressionou os cabo-verdianos, devido à existência de claras parecências, como se nota no poema “Você, Brasil”, de Jorge Barbosa, onde refere que, conquanto o Brasil seja um “mundão” e Cabo Verde um “pequeno mundo”, têm muitos aspetos análogos, mormente o modo de falar português; a alma da gente humilde; o aguardente; o café; e as secas. Essa parecência estimulou uma conexão cultural e literária entre os dois países, com reflexos na literatura produzida em Cabo Verde.

Palavras-chave: Cabo Verde; literatura; influencia brasileira; Jorge Barbosa; Claridade.

**HILARINO
CARLOS
RODRIGUES
DA LUZ**
CHAM,
Faculdade de
Ciências Sociais
e Humanas,
FCSH,
Universidade
NOVA de
Lisboa, 1069-
061 Lisboa

hluz@fcsh.unl.pt

O presente artigo visa abordar a presença da literatura brasileira na cabo-verdiana, uma literatura que, após o cumprimento de um período de construção e evolução literária antecedente, nos anos trinta, contou com uma geração composta por professores, jornalistas, estudantes, aduaneiros, comerciantes, que comunicava com alguns escritores brasileiros e portugueses, que lia autores estrangeiros, e que era conhecedora das dificuldades que os ilhenhos enfrentavam no seu quotidiano. Surgida numa época de contrariedades sociais, de revoltas, de carências económicas e de crises cíclicas, essa geração organizava grandes debates de ideias. (Luz, 2013)¹. Para o assunto, em apreço, Manuel Ferreira considera que:

Em época de tão exigente participação humana, aos intelectuais do Arquipélago dois problemas se impunham: a) o da sua integração no movimento das ideias dominantes; b) o do

tratamento da realidade total cabo-verdiana, criando ou ajudando a criar uma nova problemática literária. [...]. (Ferreira, 1973. p. 252).

Para o efeito, contribuíram algumas influências literárias externas, a conjuntura nacional socioeconómica e todas as produções literárias feitas até então. Merecem destaque alguns autores, como Eugénio Tavares, Pedro Cardoso, José Lopes e Januário Leite. É de salientar a propalação da ideia de que alguns deles, numa determinada altura, cultivaram uma poética ambígua, proveniente de uma certa indefinição identitária, entre cabo-verdiana e portuguesa, em consequência de uma ideologia propagada pelo colonialismo português. (Luz, 2013). Por essa razão, o autor, anteriormente citado, numa entrevista a Michel Laban, defendeu que:

E, ao mesmo tempo, misturam estas duas coisas: a pátria é uma coisa, e a pátria é outra coisa. A pátria é Cabo Verde, e a pátria é Portugal. Como é que se pode explicar, ou é possível explicar esta ambiguidade de duas pátrias – e ditas com a mesma veemência? Para mim, tenho esta explicação – boa ou má: primeiro, são homens que estão sob o peso de uma ideologia trazida pelo colonizador através de literatura, da arte, da crítica, etc., etc., e que aprenderam nas escolas; e, depois, é o discurso oficial; depois, são também homens que são o produto de uma longa mestiçagem, de uma profunda aculturação. Por consequência, do ponto de vista cultural, estavam muito próximos da cultura portuguesa. Daí a sua necessidade de identidade cultural e de se fixarem a alguma coisa e terem alguma coisa na sua origem: a pátria portuguesa, a cultura portuguesa, as descobertas, os heróis portugueses, etc. [...]. A Pátria cabo-verdiana é a mater, é a mãe para eles, é a origem, a maternidade, é onde eles nasceram, onde eles beberam, é o leite – estão a ser amamentados permanentemente pela mátria. A outra é o pai, a pátria portuguesa é o pai. E então eles são presos de uma apetência dúplice. [...]. (Apud Laban, [s.d], p. 111).

Contribuíram, ainda, o modelo de ensino ministrado no liceu D. Henrique; a publicação da obra *Diário*, em 1929, por António Pedro; da obra *Arquipélago*, em 1935, por Jorge Barbosa, e alguns problemas do quotidiano das ilhas, tais como a lei americana que limitou a entrada de emigrantes nos Estados Unidos da

América, a partir de 1917, agravando a situação económica no arquipélago, visto que muitos emigrantes enviavam remessas de dinheiro aos seus familiares que aí ficavam. (Luz, 2013). Também tiveram importância para essa tomada de consciência duas estiagens ocorridas nos anos vinte, surtos de peste e a decadência do Porto Grande do Mindelo, Ilha de S. Vicente. (França, 1962). Tais situações eram anotadas por esses jovens que estavam descontentes com a situação vivida, sendo que a ilha de S. Vicente, com o seu Porto Grande, lhes permitia contactar com o “mundo” e com outras realidades.

Além da conjuntura interna, a consciencialização das raízes cabo-verdianas, que se verificou a partir da revista *Claridade*, foi também influenciada por algumas manifestações literárias exteriores, conforme aludimos anteriormente. Assim, sintetizando uma asserção de Teixeira de Sousa, essa revista contou com algumas “ressonâncias” literárias no seu percurso formativo, originárias mormente de Portugal, do Brasil, da Martinica, da Argentina e da França (Sousa, 1955). Desta feita, diríamos que a dita revista *Claridade* sofreu influências da literatura brasileira, explicada pelo facto de os dois países terem sofrido o mesmo processo de aculturação e enfrentado as mesmas realidades socioeconómicas. Ambos os povos, como é sabido, procederam de uma assimilação e interpenetração de duas ascendências díspares: afro-negra e europeia. Atenta-se ao poema “Povo”, de Jorge Barbosa:

Conflito numa alma só
De duas almas contrárias
Buscando-se, amalgamando-se
Numa secular fusão;

Conflito num sangue só
do sangue forte africano
com o sangue aventureiro
dos homens da Expansão;

conflito num ser somente
de dois pólos em contacto
na insistente projecção
de muitas gerações...

N'alma do povo ficou
 esta ansiedade profunda
 - qualquer coisa de indeciso
 entre o clima tropical
 e o espelho de Portugal...
 (Barbosa, 2002, p. 46).

É, no entanto, de realçar que a insularidade de Cabo Verde determinou uma maior concentração desses caracteres do que no vasto território brasileiro, aberto a todo o tipo de correntes migratórias. O processo cabo-verdiano fez-se no sentido de uma estabilização rápida, por não existirem outras condicionantes. Alguns aspetos dessa similitude defendida pela elite cabo-verdiana incorporaram-se nos arquipelágicos sob formas bem definidas. (Luz, 2013). Desse modo, a sua força telúrica impressionou os cabo-verdianos, devido à existência de claras semelhanças, como se nota no poema “Você, Brasil”, de Jorge Barbosa, onde refere que, embora o Brasil seja um “mundão” e Cabo Verde um “pequeno mundo”, têm em comum a forma de falar português, a alma da gente humilde, a música, a aguardente, os tocadores de violão, o café, as secas, como se nota na seguinte transcrição:

Eu gosto de você, Brasil,
 porque Você é parecido com a minha terra.
 Eu bem sei Você é um mundão
 e que a minha terra
 são dez ilhas perdidas no Atlântico,
 sem nenhuma importância no mapa.
 [...]

É o seu povo que se parece com o meu,
 é o seu falar português
 que se parece com o nosso,
 ambos cheios de um sotaque vagaroso
 [...]
 (Barbosa, 2002, p. 135).

Na verdade, entre os países de língua portuguesa, estes dois são os que mais se assemelharam, conforme Jorge Barbosa mencionou no artigo “O Ambiente Literário em Cabo Verde e A

Influência Brasileira Segundo o Poeta Jorge Barbosa”, como se nota na seguinte transcrição:

O povo brasileiro e o povo cabo-verdiano tiveram um processo de formação étnica, senão igual, quase idêntico. Têm aspetos de vida parecidas; há dramas que lhes são comuns (as secas, por exemplo); encontram-se muitas vezes na música, no folclore, e até – não é despropositado dizê-lo – na própria semelhança de pronunciar o português. (Barbosa, 1954, p. 9).

Num outro texto, “Nós e Gilberto Freyre”, Jorge Barbosa admitiu as semelhanças entre os dois países onde, segundo o próprio, para além da mesma formação étnica, tinham em comum os mesmos dramas e encontros folclóricos, como pode certificar na seguinte transcrição:

O povo brasileiro e o povo cabo-verdiano tiveram um processo de formação étnica, senão igual, quase idêntico. Têm aspetos de vida parecidas; há dramas que lhes são comuns (secas, por exemplo); encontram-se muitas vezes na música, no folclore, e até – não é despropositado dizê-lo – na própria semelhança de pronunciar português. Ora, a moderna literatura brasileira, com a sua novidade, chegada bruscamente até nós, com o seu debruçar sobre a terra, a sua preocupação quanto à vida e ao drama do homem, a sua nota de intimidade, como que refletiu muito da nossa vida e do nosso clima. Há, pelo menos, capítulos inteiros e poemas, nos livros de Luís do Rego, de Jorge Amado, de Manuel Bandeira, de Ribeiro Couto (não vale a pena citar mais, que poderiam ter acontecido em Cabo Verde. (Barbosa, 1954, pp. 9-10).

Essa semelhança estimulou uma afinidade cultural e literária entre os dois países. O Brasil deu uma enorme contribuição para o novo modelo literário que se propalou no arquipélago a partir dos anos trinta. Manuel Lopes fala “desse país irmão” como um país que:

Oferecia um quadro exuberante de produções literárias. A poesia modernista realizara a tarefa de nacionalizar definitivamente a literatura, na expressão de José Osório de Oliveira, e essa intenção da poesia brasileira foi o Ypiranga literário, o acordar para a descoberta do homem e da paisagem do Brasil. (Oliveira, 1936, p. 4).

José Osório de Oliveira recorreu à palavra “afinidade” para fundamentar o exemplo que a literatura do nordeste brasileiro deu aos jovens da *Claridade*. No seu artigo, “Palavras sobre Cabo Verde para serem lidas no Brasil”, publicado no n.º 2 da revista da *Claridade*” afirmou que:

Não foi por viverem neste arquipélago que esses novos literatos descobriram a sua terra e a cantam com liberdade de ritmos de expressão e com profunda humanidade. Os caboverderanos precisavam dum exemplo que a literatura de Portugal não lhes podia dar, mas que Brasil lhes forneceu. As afinidades existentes entre Cabo Verde e os estados do Nordeste do Brasil predispunham os caboverdianos para compreender, sentir e amar a nova literatura brasileira. Encontrando exemplos a seguir na poesia e nos romances modernos do Brasil. Sentindo-se apoiados na análise do seu caso, pelos novos ensaístas brasileiros, os caboverdianos descobriram o seu caminho. Um grupo se formou com o nome da *Claridade*, tendo por emblema [...] o mastro de fortim de São Vicente, com as bandeiras que querem dizer demanda o porto. (Oliveira, 1936, p. 4).

Jorge Barbosa, anteriormente referido, aceitou a importância da literatura brasileira na cabo-verdiana, mas rejeitou uma situação de dependência ao ter aludido que:

Essa influência não foi, como diz Gilberto Freyre, prejudicial entre nós. Antes teria sido benéfica: Nem foi tão duradoura, porque depressa soube encontrar o nosso caminho, embora tivesse ficado em nossos escritos, por coincidência de reações, alguma, parença com a literatura brasileira. Uma parença de família. (Barbosa, 1953, p. 24).

No entanto, convém realçar que a presença dessa literatura em Cabo Verde é uma constante desde o início do século XX. As suas obras chegaram numa época em que os caboverdianos acolhiam a “respiração” de renovação que irradiava pelo mundo, em batalhas oligárquicas que, através da força, conquistavam o poder. Também esses jovens estavam empenhados em livrar-se das configurações estereotipadas e antiquadas das gerações antecedentes. (Luz, 2013). Francisco

Salinas Portugal fala da presença da literatura brasileira na cabo-verdiana da seguinte forma:

Essa utilização do caso brasileiro, como forma de cultura tropical aparentada com Cabo Verde, vai ter o seu correlato nos poemas endereçados ao Brasil da autoria de Jorge Barbosa, “Carnaval do Rio Janeiro, eu te vejo eu te sinto”, “Cartas para Manuel Bandeira”, “Carta para o Brasil” e “Você, Brasil”. Este conjunto de poemas de Jorge Barbosa (poeta em que a pegada do Brasil é evidente, soma-se a outros que tomam por referência a Pasárgada de Manuel Bandeira como fio condutor e definidor da doestada posição evasíonista da literatura claridosa. Pasárgada (veja-se o que já foi dito supra) vai ser a “palavra tema” que carregando-se de valores não coincidentes com aquele que tinha em Bandeira, vai marcando diferentes etapas na literatura cabo-verdiana: da saudade fina de Osvaldo Alcântara ao não vou para Pasárgada de Ovídio Martins, até a evasão não quero de Arménio Vieira. (Salinas Portugal, Francisco, 1997, p. 88).

Nesse âmbito, veja-se as seguintes passagens dos poemas de Jorge Barbosa referidos, nomeadamente “Carnaval do Rio de Janeiro”, dedicado ao seu amigo Jaime de Figueiredo:

Jaime:

Segunda-feira de Carnaval. Noute. Suspendo uma pacata paciência que fazia, para esquecer, a neurastenia e a falta de livros. E escrevo este poema, que me lembrei de te enviar. É que a tua pessoa está neste momento mais viva na minha imaginação (veio de ter estado com o Fausto, chegado hoje, a falar de ti).

Vou continuar, não sei se a paciência, se a poesia ou se a neurastenia.

A dama de copa à minha frente chama por mim. É uma triste rainha com uma rosa na mão direita.

[...]

Carnaval do Rio de Janeiro

Eu te vejo eu te sinto

Rei Momo que eu vejo!

Grande taça do Rei Momo

nas ruas mãos sustidas

Grande coroa
de barulhentas glórias
na sua real cabeça
- que eu vejo!

[...]

Carnaval do Rio
a tantas mil milhas
distante daqui!

E o verso de Manuel Bandeira
ecoando cá dentro
deste folião que já fui:
- Evoé Momo!
(Barbosa, 2002, pp. 345- 346).

Veja-se, ainda, um excerto do poema “Carta para Manuel Bandeira”:

Nunca li nenhum dos teus livros.
Já li apenas
a Estrela da Manhã e alguns outros poemas teus.
Nem te conheço
porque a distância é imensa
e os planos das minhas viagens nunca passaram
de sonhos e de versos
Nem te conheço
mas já vi o teu retrato numa revista ilustrada.
E a impressão do teu olhar vagamente triste
Fez-me pensar nessa tristeza
do tempo em que eras moço num sanatório na Suíça.

[...]

Eu faria por ti qualquer coisa impossível.
Era capaz de procurar a Estrela da Manhã
Por todos os cabarés
por todos os prostíbulos.
Eu ta levaria
pura ou degradada até à última baixeza.

[...]

Depois voltaria tranquilamente para a minha ilha
no outro lado do Atlântico.
E traria saudades do teu sorriso sem ressentimentos
sem orgulho
que eu descobriria naquele instante
através da porta entreaberta.
(Barbosa, 2002, pp. 131-132).

Um outro texto dedicado ao Brasil é o já citado “Você, Brasil”, assim como em “Carta para o Brasil”, ao cuidado de Gilberto Freyre:

Estou a ver-me entrando no Guanabara
para essa visita finalmente
que eu tenho há muito tempo
guardada no meu desejo!

Não se quando será.
Alguns dias, meu Amigo,
Alguns dias!

Quando o vapor atracar
Talvez Você me conhecerá facilmente
Se souber conhecer por palpite
os que são seus amigos.
Talvez me conhecerá
se ouvir a mensagem da minha simpatia
nesta telegrafia silenciosa
do meu coração alvoroçado.

[...]

Estou a ver-me entrando em Guanabara
a sentir-me já
dizendo baixinho:
abençoi-me, Senhor!

É que ali no alto do Corcovado
o Cristo Redentor está de braços abertos
para a minha recepção na terra amável!
(Barbosa, 2002, pp. 133-134).

Encontramos vestígios da presença do Brasil em dedicatórias e transcrições de textos de intelectuais brasileiros, através de um diálogo intertextual. Os autores José Lopes e Pedro Cardoso são, entre os autores dessa época, os que mais recorreram a essa abordagem, tendo sido assumida por Jorge Barbosa com mais profundidade, na geração seguinte, como se pode certificar em alguns excertos dos textos transcritos anteriormente. Trata-se, portanto, de um poeta que foi um “Capitão dos mares e da imaginação”, conforme se pode ler no poema “Navegação”:

Capitão dos mares!
Foi só na imaginação que o fui...

Nem nas viagens
nem nos naufrágios
nem essas
mulheres que há
nos cais acenando.
[...].

Capitão dos mares!
nem sabia navegação.
(Barbosa, 2002, p. 127).

O já referido Pedro Cardoso testemunhou a importância da literatura brasileira na sua geração da seguinte forma:

A literatura brasileira, resumo vivo da brilhante cultura da Grande República Sul-Americana, exuberante de seiva e cachoante de sonhos, maravilha de força, esplendor e glória. Como um ténue fio de água vemo-la surgir, à afluência e ensino dos jesuítas, na época semi-bárbara da colonização, com a “Prosopopeia” de Bento Teixeira. (Cardoso, 1933, pp. 45-46).

A consciência da necessidade de mudança fez José Osório de Oliveira referir que os cabo-verdianos “precisavam dum exemplo que a literatura de Portugal não lhes podia dar, mas que o Brasil lhes forneceu.” (Oliveira, 1936 p. 4). Assim, tratou-se de um processo criativo de um grupo de jovens que se viram obrigados a espelhar-se numa literatura que estava preconizando uma

estética emancipada. Ora, Jorge Barbosa, ao discorrer sobre o assunto, no artigo anteriormente citado, assumiu os reflexos da literatura do nordeste brasileiro na literatura cabo-verdiana e referiu que existem capítulos e poemas de obras de brasileiros que se podem confundir com Cabo Verde:

Há, pelo menos, capítulos inteiros e poemas, nos livros de Luís de Rego, de Jorge Amado, de Manuel Bandeira, de Ribeiro Couto (não vale a pena citar mais), que poderiam ter acontecido em Cabo Verde. [...]. Note-se, entretanto, que influência, se a houve, foi mais do processo do que da própria literatura e que soubemos, passado o entusiasmo, traçar e seguir o nosso caminho, embora tivesse ficado uma aparência de família, que não se pode apagar. (Barbosa, 1956, p. 10).

Num outro texto já citado, “Nós e Gilberto Freyre”, Jorge Barbosa valorizou a relevância da literatura brasileira na sua geração. Ainda quanto ao assunto em apreço, os jovens de Claridade admitiram a necessidade de se ampararem em outras “latitudes”. Assim, da “latitude” brasileira circularam muitas obras, como *Jubiabá e Mar Morto*, de Jorge Amado; *Evocação do Recife*, de Manuel Bandeira; *Menino do Engenho e Banuê*, de José Lins do Rego; *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre; *Os Corumbas*, de Amândio Fontes; *Bagaceira*, de José Américo de Almeida, *Cascalho*, de Herberto Sales e outras.

Desses textos, os intelectuais cabo-verdianos absorveram a determinação literária em abordar os assuntos das ilhas, visto que havia personagens nelas que podiam ser consideradas personagens das obras cabo-verdianas, fazendo Manuel Lopes considerar que a “solução” brasileira parecia a “solução” cabo-verdiana. Desta feita, Gilberto Freyre, ao ser questionado sobre a literatura cabo-verdiana, respondeu da seguinte forma:

- Sabe fiquei um pouco desapontado. Apesar de tudo, achei-a confundida com a poesia brasileira. Não me pareceu bem típica, apesar de ser sem dúvida. Mesmo a de Jorge Barbosa, o mais representativo. Claro, os poetas de Cabo Verde aproveitaram a lição de poetas brasileiros, mas procuraram criar uma poesia específica. (Apud Ferreira, 1952, pp. 16-19).

Manuel Lopes defendeu em diversas ocasiões que o modernismo literário brasileiro, encabeçado por Manuel Bandeira, Ribeiro Couto, Jorge de Lima, Mário de Andrade, exercera uma forte influência na nova literatura cabo-verdiana. A sua circulação em Cabo Verde ficou notória numa carta de Jorge Barbosa a Manuel Lopes, como se nota no seguinte extrato da dita carta: “Caro Manuel Lopes [...]. Por intermédio do Sr. José Aguiar, representante de livrarias brasileiras, pedi uma assinatura para ti, e outra para Baltazar, do *Boletim de Ariel*” (Apud Santos, 1989, p. 201).

Em suma, os cabo-verdianos, desde cedo, manifestaram uma afeição especial pelo Brasil. Durante a colonização portuguesa, a chegada de uma embarcação brasileira ao porto do Mindelo, S. Vicente, representava uma circunstância de exultação, por serem os seus passageiros associados à imagem de um homem portador de um jeito social análogo ao dos deles. Através desse porto muitas obras brasileiras entravam no arquipélago, principalmente pelas mãos de José Osório de Oliveira, que tivera um papel decisivo na publicação da revista *Claridade*.

Além de todas estas influências abordadas, inclusive a referência que fizemos à obra *Arquipélago*, acreditamos que um artigo intitulado “Imprensa Caboverdeana”, editado por Jorge Barbosa, em 1934, dois anos antes da revista *Claridade*, teve um papel importante na sua publicação, visto que criticava as edições feitas no arquipélago e reivindicava um periódico que merecesse o título de renovador dos costumes e do civismo nas ilhas:

Periódico que merecesse o título de porta-voz de uma renovação, pelo seu intuito educativo, portanto reformador também dos nossos costumes e do nosso civismo tão deficientes vistos em conjunto; periódico, pois, que justamente merecesse tal honraria não o houve até agora, se estou certo, em C. Verde. Pouco, portanto, tem sido o esforço da nossa imprensa, no sentido do aperfeiçoamento moral e intelectual do nosso meio. (Barbosa, 1934, p. 1).

Nesse sentido, Jorge Barbosa entende que muitas das revistas que surgiam desapareciam com relativa facilidade, sem deixar fortes lembranças ou caminhos que pudessem seguir. O autor critica os jornais que se publicavam nessa altura dizendo que:

O *mal* desses semanários e quinzenários é um mal que tem origem na nossa psicologia sentimental de gente estacionada, de gente cuja preocupação dominante é não tocar nos endeusados, no que está acomodado, arrumado no seu lugar e arrastando-se burguesmente no giro prejudicial da rotina. (Barbosa, 1934, p. 1).

Para finalizar, diríamos que em seu entender esse periódico a publicar deveria apresentar uma atitude crítica face aos problemas regionais e universais, visto que, segundo o próprio, criticar significa doutrinar e orientar. Era urgente que os intelectuais pusessem o raciocínio em ação e que procurassem eliminar a preguiça mental através da imprensa, ensaios e livros, porque o arquipélago tinha um grupo de jovens conscientes das suas raízes, e inteligentes. O autor chega a apelar à reação da juventude contra uma inação recorrente, inação essa que se alterou graças a algumas da supradita literatura brasileira na cabo-verdiana.

NOTAS

¹O presente artigo tem como base a nossa investigação de Doutoramento apresentada na NOVA FCSH.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA. VV. 2010. *Clareza: a palavra dos outros*. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.
- AA. VV. 2010. *Simpósio Internacional Sobre Cultura e Literatura Cabo-verdianas: actas Mindelo*, 23.11. 1986. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.
- BARBOSA, Jorge. 1934. Imprensa Caboverdeana. *Ressurgimento*,14, p.1.
- BARBOSA, Jorge. 1954. O Ambiente Literário em Cabo Verde e a Influência Brasileira Segundo o Poeta Jorge Barbosa. *Cabo Verde: boletim de propaganda e informação*, 61, p. 9.
- CARDOSO, Pedro. 1933. *Folclore Caboverdeano*. Porto: Edições Maranaus.
- FERNANDES, Gabriel. 2000. *Entre a Europeidade e Africanidade: os marcos da colonização/descolonização no processo de funcionalização identitária em Cabo Verde*. Brasil: Universidade Federal de Santa Catarina.
- FERNANDES, Gabriel. 2005. *Cabo Verde: formações discursivas (trans)nacionalistas de uma sociedade crioula politicamente sitiada*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina.
- FERNANDES, Gabriel. 2006. *Em Busca da Nação: notas para uma reinterpretação de Cabo Verde Crioulo*. Florianópolis/Praia: Universidade Federal de Santa Catarina e Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.
- FERNANDES, Margarida. 2004. *Hora di Bai: os caboverdianos e a morte: uma abordagem antropológica através da ficção*. Lisboa: Veja.
- FERREIRA, Manuel (comp.). 1975. *No Reino de Caliban*, vol. I. Lisboa: Seara Nova.
- FERREIRA, Manuel (comp.). 1989. *50 Poetas Africanos*. Lisboa: Plátano.
- FERREIRA, Manuel. 1948. *Morna: contos de Cabo Verde*. Leiria: M. Ferreira.
- FERREIRA, Manuel. 1973. *Aventura Crioula*. Lisboa: Edições Plátano.
- FERREIRA, Manuel. 1986. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa I*, 2.^a ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- FERREIRA, Manuel. 1989. *O Discurso no Percurso Africano I*, Lisboa, Plátano.
- FIGUEIREDO, Jaime de (sel. e apr.). 1961. *Modernos Poetas Cabo-verdianos*. Praia: Edições Henriquinas do Achamento de Cabo Verde, Imprensa Nacional.
- FRANCO, António Cândido. 1996. *Exercícios Sobre o Imaginário Cabo-verdiano: simbologia terlúrico-marítima em Manuel Lopes*. Évora: Editorial Pendor.
- GOMES, Simone Caputo. 1993. *Uma Recuperação de Raiz: cabo verde na obra de Daniel Leite*. Praia: ICL.
- GONÇALVES, António Aurélio (org. Arnaldo França). 1998. *Ensaio e Outros Escritos*. Praia / Mindelo: Centro Cultural Português.

GUIMARÃES, Welington Ramos. 2010. *As Ressonâncias de Manuel Bandeira (E do Modernismo Brasileiro) em Jorge Barbosa*. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais: Belo Horizonte.

HAMILTON, Russel G. 1983. *Literatura Africana, Literatura Necessária*, vol. II, Lisboa: Edições 70.

LABAN, Michel. [S.d]. *Cabo Verde: encontro com escritores*, vol. I. Fundação Eng. António de Almeida.

LARANJEIRA, Pires. 1992. *De Letra em Riste: identidade, autonomia e outras questões nas literaturas de Angola, Cabo Verde, Moçambique e S. Tomé e Príncipe*. Porto: Afrontamento.

LARANJEIRA, Pires. 1995. *A Negritude Africana de Língua Portuguesa*. Porto: Afrontamento.

LARANJEIRA, Pires. 1995. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.

LOPES, Manuel. 1959. Reflexões sobre a Literatura Cabo-verdiana ou a Literatura nos Meios Pequenos. *Colóquios Cabo-verdianos*, 22, p. 14.

LUZ, Hilarino. 2013. *O Imaginário e o Quotidiano Cabo-verdianos na Produção Literária de Jorge Barbosa*. Tese de Doutoramento apresenta à NOVA FCSH.

OLIVEIRA, José. 1936. Palavras sobre Cabo Verde para serem lidas no Brasil. *Clareza: revista de arte e letras*, 1935, p. 4.

PORTUGAL, Francisco Salinas. 1999. *Entre Próspero e Caliban: literaturas de língua portuguesa*. Santiago de Compostela: Laiovento.

SANTOS, Elsa Rodrigues. 1989. *As Máscaras Poéticas de Jorge Barbosa e a Mundividência Cabo-verdiana* Lisboa: Caminho.

SOUSA, Henrique Teixeira de. 1955. Cinco Minutos de Palestra com o Contista Caboverdiano. *Cabo Verde: boletim de propaganda e informação*, 67, pp. 4-6.

SOUSA, Henrique Teixeira de. 1958. Cabo Verde e a Sua gente. *Cabo Verde: boletim de propaganda e informação*, 109, pp. 7-8.

SOUSA, Teixeira de. 1959. Comentário ao Poema de Jorge Barbosa, "Caminho". *Cabo Verde: boletim de Propaganda e Informação*, 155, p. 21.

LA CRÓNICA POÉTICA DE CLARICE LISPECTOR: UN VIAJE TRANSGENÉRICO EN BUSCA DE UN NUEVO PACTO FICCIONAL

Para Clarice Lispector, la extrañeza, “lo outro”, era tan necesario para la configuración de su escritura que su narrativa no solo se adentra de forma explícita en el terreno de la filosofía e incluso de la metafísica, sino que transita de forma natural por el terreno de lo lírico. Aunque la autora brasileña no publicó ningún poemario, su narrativa, si se piensa desde una perspectiva más amplia, es evidentemente lírica. En las crónicas “Soy una pregunta”, “Divagando sobre tonterías”, o “El pequeño monstruo”, la voz narrativa se convierte en lírica y se adentra en el terreno de lo eminentemente simbólico, de lo metalingüístico. En este sentido, esta disertación se centrará en analizar las características líricas específicas de las crónicas de Lispector y cómo, para la autora brasileña, la transgresión genérica era uno de los objetivos fundamentales de su escritura.

Palabras clave: Clarice Lispector, crónica poética, transgresión, género literario, poesía

Pero el atajo con sombras refrescantes y reflejo de luz entre los árboles, el atajo donde yo sea finalmente yo, no lo encontré.
Clarice Lispector

La poesía, ese acto de eterno retorno, de vuelta al origen – desconocido– de la lengua, es la dimensión que trasciende la escritura. Lo poético, ese acontecimiento del *logos* ya mencionado por Maurice Blanchot (2004), es un intento de abarcar la vida y de comprenderla. Para Clarice Lispector, su escritura también era una búsqueda cíclica y no menos infructuosa del decir, de la

JOHANNA
NOEMI DÍAZ
TORRES

johannanoemi@
gmail.com

palabra justa que diera cuenta de la vida. A través de sus novelas, cuentos y crónicas, la autora brasileña no solo se embarcó en la aventura de encontrar el sentido de la palabra, sino que subvirtió de manera constante la forma establecida. Para Clarice, la literatura debía fluir sin importar el continente y, es por ello, que su obra está configurada a través de géneros híbridos y oxímoros constantes. Así, encontramos algunos cuentos, novelas y crónicas que pueden parecer diarios o epístolas, otros que carecen de puntuación o un orden narrativo habitual y, justamente el tema que se desarrollará en esta disertación: crónicas que se sumergen con maestría y desparpajo en el terreno de lo poético.

BÚSQUEDA Y FRACASO: ¿CÓMO CONTENER LA VIDA EN UNA PALABRA?

Muchas de las crónicas contenidas en *Descubrimientos* (2010), que abarcan desde 1967 hasta 1973, se adentran con naturalidad en lo lírico sin que eso vaya en detrimento de la materia narrada. Lispector nos cuenta una realidad a través de su ojo particularísimo, y nos advierte de que la poesía también puede ser el vehículo de la narración:

Invierno en Berna en túmulo que se abre —y he ahí el campo, mil hierbas. Hojas nuevas, hojas, cómo separarnos del viento. Un estornudo y después otro, estornudos de la primavera, resfriada y atenta detrás del vidrio. Telas de araña en los dedos, el pozo revelado en el jardín —pero qué perfume de acero nuevo viene de las pequeñas flores amarillas y amarillitas. Hojas, hojas, cómo separarnos de la brisa («Suite de la primavera Suiza». 2010, p. 15).

De igual manera, en la crónica «Jasmin» lo poético se haría inminentemente claro:

«Despois voltarei ao mar, sempre volto. Mas falei em perfume. Lembrei-me do jasmin. Jasmin é de noite. E me mata lentamente. Luto contra, desisto porque sinto que o perfume é mais forte do que eu, e morro. Quando acordo, sou uma iniciada» (2013, p. 664).

El lector que se acerca a estas líneas sin saber que son parte de una crónica podría afirmar de forma tajante que se trata de un poema,

pues, más allá de su estructura en prosa, la historia destaca por el manejo de las imágenes, las aliteraciones y las metáforas. Así, la cadencia de la escritura claricena invita a recitar el texto más que solo a leerlo. De esta forma, Lispector subvierte la forma y el fondo de su obra constantemente a fin de encontrar la combinación correcta, la sincronía adecuada entre el decir y el cómo se dice.

Este hecho también es constatable en sus novelas, pues estas están atravesadas por la necesidad de expresar, más allá de las palabras usadas para ello, la realidad más transparente e interna de las cosas. En *Agua viva*, por ejemplo, la narración discurre en forma de diario; casi a modo de confesión, la voz que narra la historia se pregunta el porqué de su propia existencia: cuestiona su existencia como ente textual y se declara en rebeldía contra el corsé del género¹.

En cierto sentido, para Lispector la escritura era cuestionamiento y renovación. Para ella, escribir era equiparable a vivir y, como la vida misma, imposible de cuantificar. Al respecto, Adalber Salas en *Clarice Lispector: el lugar de la poesía*, afirmaría:

La vida, en la obra de Lispector, es refractaria a cualquier elaboración simbólica que la acote, la contenga. Resiste toda teorización, es ajena a especulaciones de todo tipo. La labor de la escritura queda definida, pues, no por sus posibilidades sino por sus impotencias: incapaz de contener la vida, de representarla, debe trabajar a contracorriente, retirándose, destruyéndose, creando una suerte de claros semánticos en los cuales pueda acontecer la vida, aunque sea de forma fugazmente. (2019, p. 31)

La imposibilidad de encontrar la palabra justa y exacta que dé cuenta de la realidad será una lamentación constante en la obra de Lispector. De cierta forma, esa búsqueda persistente del origen, del It², como ella misma lo llama, será el motor de su narración y también el impulsor de la subversión genérica en su obra. Así, ante la dificultad de expresarse dentro de un género específico, Lispector optaría por construir su narración sin importar la forma predefinida. Una vez más, la autora provocaría una ruptura del canon, esta vez, a través del lenguaje mismo.

De cierta forma, el concepto de género literario es cuestionable si se mira desde una óptica más amplia. La poesía actual, por ejemplo, carece de la estricta formalidad estructural de antaño y, aún así, el mensaje poético sigue siendo evidente. En la época en la que escribió Lispector, sin embargo, la poesía y la narrativa eran géneros bien diferenciados y sus autores estaban en polos encontrados en cuanto a escritura se refiere. —Un poeta era poeta y un narrador, un narrador. En este sentido, la literatura de Lispector ocasionó una ruptura incómoda para sus congéneres escritores y también para la crítica. La autora brasileña, como todos aquellos escritores adelantados a su época, reformuló la tradición y la adaptó a su propia búsqueda del sentido de la escritura. Así la palabra era un hecho vivo que no podía ser contenido, porque, tal y como lo afirman Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo en *Los géneros literarios: sistema e historia*: «La noción de género no puede ser, pues, en ningún modo un lastre ni para el creador ni para el crítico» (1992, p.88).

En la crónica «Ir hacia», la voz lírica-narrativa cuenta que escuchó llorar a un gato y esa experiencia, si se quiere banal y cotidiana, se transforma en un cuestionamiento filosófico: «Parecía dolor y, en nuestros términos humanos y animales, lo era. ¿Pero será dolor, o era «ir», «ir hacia»? Pues lo que está vivo va hacia». (2010, p. 14). Nuevamente el movimiento y el dolor, elementos configuradores de la poesía, se vuelven de suma importancia para dar forma a la vida y, de igual manera, se tornan sorprendentemente ajenos a la experiencia cotidiana: «Era tan extraño sentirse vivir sobre una cosa viva. Los franceses, cuando están nerviosos, dicen que están *sur le quivive*. Nosotros estamos perpetuamente sobre lo que vivir» («Dulzura en la tierra», 2010, p. 64). Estos oxímoros siempre están presentes en las reflexiones clariceanas, pues, como en toda su obra, hay varios niveles de escritura actuando al mismo tiempo. En sus crónicas está presente la voz que narra y a su vez, una voz que reflexiona sobre lo que narra. Este juego de metaficción, muy común también en la poesía, es una forma de transgresión textual, una manera de crear un nuevo extrañamiento. Así, Lispector crea un nuevo espacio y obliga al lector a que se detenga de otra manera frente al texto. Una vez más, como en el poema, el lector se encuentra frente a un lenguaje descolocado, nuevo y, por ende, extraño y desconcertante.

Para la misma Lispector, escribir crónicas suponía un cambio incómodo si se compara con el resto de su obra. Tal como lo afirmaría en la crónica «Ser cronista», la autora se debatía entre ser más asequible para el público – situación que la agobiaba – o conectar profundamente con el lector, tal y como habitualmente lo hacía en sus novelas y cuentos. De cierto modo, la materia de su narración, como la poesía, era inconmensurable aún para ella misma. Transcender la frontera de la crónica era la única manera de acercarse a lo que ella consideraba profundidad:

¿Una crónica es un relato? ¿Es una conversación? ¿Es el resumen de un estado mental? (...) Otra cosa que he notado: basta saber que escribo para un periódico, que está abierto a todo el mundo, y no para un libro, que solo lo abre quien realmente quiere, para que sin darme cuenta se transforme mi manera de escribir. ¿pero cambiar solo porque esto es una columna o una crónica? ¿Ser más ligera solo porque el lector así lo quiere? ¿Entretener? ¿Regalar unos minutos de lectura? Y otra cosa: en mis libros quiero profundamente la comunicación conmigo y con el lector. Aquí en el periódico hablo solo con el lector y me gusta que quede contento. (2021, p. 135).

Clarice admite la imposibilidad de contener, solo en el espacio de la crónica, su intención de llegar a la profundidad de las cosas. Lo poético se convierte entonces en la respuesta ante lo indecible, en el puente entre el pensamiento y el lector. Así pues, tenemos por un lado la búsqueda constante de la palabra exacta que de cuenta de la vida y por otro, la imposibilidad de contener esa experiencia vital a través de un género específico. La paradoja será una presencia constante y a veces, determinante en la configuración del imaginario narrativo clariceano. No es extraño encontrar así, relaciones a priori irreconciliables que se convierten en simbiosis narrativas fundamentales³. Así, la poesía de Lispector será un camino más hacia la búsqueda del yo.

MOVIMIENTO Y RUPTURA: LA CREACIÓN COMO GÉNERO LITERARIO

Pero ya que se ha de escribir, que al menos no se aplasten las palabras en las entrelíneas.

Clarice Lispector

La búsqueda de la palabra que dé cuenta del yo es una idea siempre presente en las crónicas clariceanas. Como se ha mencionado líneas atrás, lo poético en Lispector no puede separarse de lo filosófico y, por ende, de lo eminentemente ontológico. Ante la insuficiencia de la palabra para expresar y contener la idea viva de la literatura, Lispector convirtió sus crónicas semanales en un espacio de experimentación. De cierta forma, la escritura misma, ese instante de creación y recreación constante, era un género en sí mismo para la autora brasileña. Lo poético, como también se ha explicado, sería otro camino de expresión y de encuentro con lo, hasta ese momento, indecible. La poesía para Lispector es la mejor ruta hacia la escritura, pero, en palabras de la autora «No, no me estoy refiriendo a intentar escribir bien: eso viene por sí solo. Estoy hablando de intentar en uno mismo la nebulosa que de a poco se condensa, de a poco se concreta, de a poco sube a la superficie, hasta que llegue como en un parto la primera palabra que la exprese» («Escribir al sabor de la pluma», 2010, p. 136).

La palabra debe nacer genuinamente, sin ambages innecesarios. Para Lispector la escritura es una forma de verdad, porque como afirmaría la autora en la crónica «Escrever»: «Ñao se faz uma frase. A frase nasce» (2013, p. 626). Así, solo en el mismo proceso de creación sería posible acercarse al universo intrínseco de la escritura. La poesía sería para Lispector, aunque sus alusiones a ella sean siempre muy comedidas, la bisagra entre la palabra escurridiza y la inminencia de la realidad. Salas Hernández afirmaría al respecto: «Discreta, casi soterrada, la poesía aparece en sus relatos y novelas para señalar el lugar donde la lengua se fractura, donde lo decible es estirado hasta su punto de quiebre» (2019, p. 69). Ese «lugar donde la lengua se fractura» es justamente el instante en que la materia que se pretende narrar excede los límites de la forma y del lenguaje. Como si solo en la repetición y recreación de la palabra pudiese hallarse el sentido correcto de la vida.

Asimismo, Clarice alude en varias ocasiones a la poesía como un tipo de expresión incomprensible para ella. Así, en la crónica «Poesía»: «Hoy hice en la escuela una composición sobre el Día de la Bandera, tan bonita, pero tan bonita... que hasta usé palabras que no sé bien qué quieren decir». (2010, p. 161). Con sarcasmo, la autora critica el exceso de lenguaje en cierta poesía y también desvela

su propia concepción de lo poético. Como en sus narraciones, también la escritura poética debe ser transparente y dar cuenta lo más fielmente posible de la materia de la que se habla. En cierto sentido, Clarice se encuentra en una disyuntiva perenne: cómo decir lo que desea si la forma no es suficiente para albergar la palabra. Es posible que esa búsqueda constante e infructuosa del decir haya propiciado en la autora un cuestionamiento de orden textual y también filosófico que, inevitablemente, también extrapolaría al lector. No es de extrañar entonces que el lector que se acerca por primera vez a la obra de la autora, sienta que el texto mismo lo cuestiona desde la primera palabra. De hecho, y en el caso específico de las crónicas, ¿cómo pueden leerse como tales si su lenguaje es profundamente poético? El lector clariceano más experimentado sabe que el texto siempre lo interpelará hasta la duda y el desconcierto y, tal vez por esa razón, para la autora brasileña era tan importante pensar en el otro cuando escribía:

Y lo que yo escribiera sería el destino humano en su angustia mortal. La angustia de ser al mismo tiempo esplendor, miseria y muerte. La humillación y la podredumbre perdonadas porque forman parte de la carne fatal del hombre y de su manera equivocada de estar en la tierra. Lo que yo escribiera sería el placer en el seno de la miseria. Es mi deuda de alegría con un mundo que no me es fácil. («Estilo», 2021, p.166).

Su deuda con el mundo, su deber con el lector, era justamente la transparencia de su escritura. De cierto modo, los personajes de *Lispector* caminan siempre hacia lo intrínseco, lo metafísico y, por ende, lo poético, como forma de hallar la identidad. El texto, por consiguiente, es un espacio para la búsqueda constante, para reformulación y la redificación de lo dicho. De cierta manera, para la autora brasileña, el texto era su propio espacio para ser. Sobre ello, Gastón Bachelard en *La poética del espacio*, afirmaría:

La conciencia de estar en paz en su rincón, difunde, si nos atrevemos a decirlo, una inmovilidad. La inmovilidad irradia. Se construye una cámara imaginaria alrededor de nuestro cuerpo que se cree bien oculto cuando nos refugiamos en un rincón. Las sombras son ya muros, un mueble es una barrera, una cortina es un techo. Pero todas estas imágenes imaginan demasiado. Ya

hay que designar el espacio de la inmovilidad convirtiéndolo en el espacio del ser. (2000, p. 63).

Esa «inmovilidad» de la que habla Bachelard, sería en Clarice una forma de estar en el mundo, una ansiada revelación. Ciertamente, para Lispector, la materia de las cosas, ese «It» que ya se ha mencionado antes, solo puede tener cabida fuera de los márgenes del género literario. Sus crónicas, como sus novelas y cuentos, si bien dan paso a la experimentación y duda constantes, también abren la puerta hacia una visión no canónica de lo literario, a una nueva forma de ver y entender la realidad. Para ella, su escritura debe responder a las preguntas fundamentales aun cuando al hacerlo se sacrifique la forma establecida. La transgresión será entonces el hilo conductor de su poética y la búsqueda incesante de la verdad la mejor forma de acercarse a lo humano. La forma, el género, es desplazado en virtud de la vida misma. En palabras de la misma Clarice: «No se puede pensar un contenido sin su forma. Solo la intuición toca la verdad sin necesidad de contenido ni de forma. La intuición es la honda reflexión inconsciente que prescinde de la forma mientras ella misma se fragua antes de salir a la superficie. Creo que la forma aparece cuando el contenido del ser está maduro». («Forma y contenido», 2021, p. 268).

A modo de conclusión, es posible afirmar que además de cuestionar el hecho mismo de la escritura y generar así la necesidad de un nuevo pacto de lectura, Lispector subvierte la intención misma del género al posicionarse de forma crítica frente a la forma. Para ella, como es posible comprobar a lo largo de toda su obra, es imprescindible que la palabra sea libre y, de ser necesario, que sea ajena a la norma. Aunque su relación con la poesía no fue materializada en ningún poema, su proceso de escritura siempre estuvo enmarcado dentro de un halo poético. Como ha podido comprobarse, la materia misma de su escritura, de su imaginario, es una concatenación de imágenes y metáforas, de búsquedas y cuestionamientos que, de cierto modo, siempre la llevaron a la misma y frustrante conclusión: la vida es inconmensurable e inefable. Y sería esa tangencia, justamente, el motor del cambio, de la transgresión, en resumen, sería la reformulación del canon en busca de un nuevo código, de un nuevo pacto.

NOTAS

¹ La narradora de *Agua viva*, además de cuestionar una y otra vez su papel, también hace alusiones al lector, a sí misma como ente textual y a la imposibilidad de existir. Más que una novela, el texto se muestra como una confesión epistolar en la que la reflexión filosófica dirige la narración.

² En *Agua viva*, Lispector diferencia entre la escritura, la existencia y el "It", que bien se podría interpretar como el sentido fundamental del todo. Para ella, la escritura debe estar despojada de imposturas y ser clara y precisa, aún cuando se deba prescindir de la forma..

³ Tenemos por ejemplo la relación entre crueldad-amor; escritura como bendición y fatalidad; belleza y fatalidad. En cuentos como «la mujer más pequeña del mundo», «Amor», «Felicidad clandestina», «Donde estuviste de noche», entre muchos otros, la crueldad, la fatalidad y la oscuridad son inherentes y necesarias para todo acto humano. Para Lispector, los oxímoros son una condición inequívoca de sus personajes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bachelard, Gastón (2000). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.

Blanchot, Maurice (2004). *El espacio literario*. Paidós

García Berrio, Antonio, Huerta Calvo, Javier (1992). *en Los géneros literarios: sistema e historia*. Cátedra

Lispector Clarice (2010). *Descubrimientos*. Adriana Hidalgo editora.

Lispector, Clarice (2013). *A descuberta do mundo*. Relógio d'água

Lispector Clarice (2021). *Todas las crónicas*. Siruela

Salas Hernández, Adalber (2019). *Clarice Lispector: el lugar de la poesía*. Ril editores

“O QUE É MAIS AFRICANO NO BRASIL E MAIS BRASILEIRO EM ÁFRICA”: O BRASIL EM ESCRITORES LUSÓFONOS

O Brasil e os países africanos de língua portuguesa apresentam culturalmente relações culturais muito relevantes. Cabo Verde é um exemplo paradigmático de uma literatura que, nos seus alvares (representados no movimento *Claridade*), encontrou em autores nordestinos brasileiros uma alternativa ao modelo literário colonial.

Em Angola e em Moçambique, dois escritores contemporâneos plasmam as afinidades com o Brasil: são eles o angolano José Eduardo Agualusa e o moçambicano Mia Couto.

Este ensaio tem, assim, como principais propósitos: 1) Estabelecer diálogos intertextuais entre a literatura brasileira e literaturas africanas de língua portuguesa; 2) Identificar, no escritor moçambicano Mia Couto e no escritor angolano José Eduardo Agualusa imagens que aproximam os seus países ao Brasil; 3) Destacar modelos literários brasileiros na ficção de escritores lusófonos; 4) Demonstrar que Mia Couto e José Eduardo Agualusa têm revelado compromissos literários e humanistas com o Brasil, contribuindo para estreitar relações entre culturas e identidades.

Palavras-chave: Couto (Mia), Agualusa (J. E.), Brasil, África.

1. O Brasil e os países africanos de língua portuguesa apresentam culturalmente relações muito relevantes. Cabo Verde é um exemplo paradigmático de uma literatura que, nos seus alvares (representados no movimento *Claridade*), encontrou em autores nordestinos brasileiros uma alternativa ao modelo literário colonial. Os intelectuais do arquipélago encontraram diversas

MARIA DO
CARMO
CARDOSO
MENDES

mcpinheiro@ilch.
uminho.pt

afinidades com a literatura do Nordeste do Brasil e análogas preocupações, que representaram literariamente: os períodos prolongados de seca extrema, a pobreza e a ilimitada capacidade de resistência a adversidades.

Em Angola e em Moçambique, dois escritores contemporâneos plasmam as afinidades com o Brasil: José Eduardo Agualusa e Mia Couto.

Neste ensaio procuro: 1) Estabelecer diálogos intertextuais entre a literatura brasileira e literaturas africanas de língua portuguesa; 2) Identificar, no escritor moçambicano Mia Couto, imagens que aproximam o seu país e o seu continente ao Brasil; 3) Destacar modelos literários brasileiros na ficção de escritores lusófonos; 4) Demonstrar que Mia Couto, como outros escritores africanos de língua portuguesa, tem revelado compromissos literários e humanistas com o Brasil, contribuindo para estreitar relações entre culturas e identidades.

2. José Eduardo Agualusa e Mia Couto são escritores que, ao longo dos anos, têm revelado permanentes cumplicidades humanas e literárias. Ambos se assumem, no panorama atual das literaturas africanas de língua portuguesa, como escritores que pensam profundamente os seus países e as relações que eles estabelecem com o resto do mundo. Ambos revelam influências de outras culturas e de outras literaturas, assumindo o Brasil um lugar de destaque nessas influências. Nesta exposição, refletirei sobre a presença do Brasil em escritores africanos – sobretudo a que é destacada em ensaios e conferências reunidos por Mia Couto na obra *O Universo num Grão de Areia* (2019) e por José Eduardo Agualusa em *O Paraíso e Outros Infernos* (2018) – e sobre afinidades entre o país sul-americano e o continente africano.

“Pensar o mundo” constituiu uma nota prévia à coletânea *O Universo num Grão de Areia* e é essa reflexão alargada e exposta em análises sobre literatura, antropologia, biologia e política, que norteia os vinte e seis textos da obra. O arco temporal no qual se situam os textos – cerca de duas décadas – dá conta de um pensamento aturado e maturado sobre numerosas realidades atinentes a África, à Europa, à América, ao presente e ao passado.

Os textos de Mia Couto correspondem a situações de diversas naturezas: ora a publicações em jornais de referência, como o britânico *The Times*, ora a eventos académicos, como conferências e seminários realizados em várias universidades e eventos culturais, ora simplesmente a imperativos pessoais, como aquele que o escritor elaborou sob forma de carta ao presidente Jacob Zuma, escrita em 17 de abril de 2015, após a realização de manifestações violentas de xenofobia na África do Sul, ora ainda os que correspondem a discursos oficiais, como o que foi proferido por Mia Couto na cerimónia de entrega do prémio Neustadt, realizada nos Estados Unidos da América em 2014. Circunstâncias e espaços muito distintos não obliteram, todavia, um elemento comum: a reflexão sobre África, a sua História, o seu passado, o seu presente, a construção da sua identidade e os caminhos para um futuro humanamente mais valioso.

São os aspetos mais relevantes dessa reflexão que intentarei evidenciar neste ensaio, organizando-os num tópico que muito diz a Mia Couto e a José Eduardo Agualusa: o espaço da escrita e da memória.

3. Como se torna evidente no romance de Mia Couto publicado em 2020, *O Mapeador de Ausências*, a cidade da Beira é um lugar crucial do seu imaginário existencial e literário. Regressar à Beira significa convocar memórias individuais e coletivas, reconstruir um passado com traços da prepotência colonial e refletir sobre o devir de Moçambique – mais amplamente, do continente africano.

À cidade da Beira se refere o escritor no texto inaugural de *O Universo num Grão de Areia*, na sua aproximação ao lugar de nascimento e nas implicações que ela envolve, sobretudo diante de uma circunstância dramática como a que foi criada pelo ciclone Idai em março de 2019 e que atingiu com especial violência a Beira: “Tantas vezes disse: uns têm uma terra natal. Eu tenho uma água natal. Os territórios onde nascemos são sempre infinitos. Nenhum ciclone me poderia roubar essa pertença” (Couto, 2019, p. 17). O espaço físico é uma marca de identidade e, principalmente, de esperança.

Numa perspetiva mais abrangente, importa destacar a visão de Mia Couto sobre o seu continente. Considero que é uma visão lúcida e desencantada, porque a África e aos africanos (assim como ao Brasil e aos brasileiros, como se verá adiante) continuam a ser associados múltiplos estereótipos, o mais frequente dos quais é o de “mãe África”. Para o escritor moçambicano, essa imagem corresponde a “uma mãe solteira. Desejada, esquecida, seduzida, mas sempre vista como carente de marido, sustentada por uns, abandonada por outros. A maior parte das vezes, mal-amada, traída, violentada” (Couto, 2019, p. 75).

Entende-se, até porque esta reflexão retorna noutros textos, o desconforto profundo que os lugares-comuns provocam no escritor: assim se lê no texto da conferência “Os anónimos guardiões da poesia” a propósito de estereótipos coloniais que prevalecem. Se no passado esses preconceitos foram impostos, no presente persistem reproduzidos por africanos. Observem-se os mais comuns estigmas identificados por Mia Couto:

(...) que nós, africanos, somos especialmente ligados à Natureza (para exprimir a nossa habilidade para a música, a dança e a escultura nós dizemos: ‘está no sangue’, ou que se trata de um dom biológico (...)).

que nós, africanos, estamos condenados às tradições e que somos prisioneiros da oralidade.

que somos incapazes de construir a nossa própria modernidade sem deturpar a nossa ‘autenticidade’ (Couto, 2019, pp. 91-92).

Releva neste comentário o distanciamento crítico de tradições, que, como bem sabe um leitor atento de Mia Couto, não representam uma adesão incondicional, mas uma valoração negativa. Dito de outro modo, estereótipos como condenação “às tradições” e prisão da “oralidade” perpetuam imagens distorcidas dos africanos, das quais Mia Couto se demarca.

O espaço da escrita é representado por Mia Couto na homenagem a escritores moçambicanos, destacando Luís Bernardo Honwana, mas lembrando também a influência que

na sua obra tiveram José Craveirinha, Noémia de Sousa e João Dias. É ainda um espaço no qual têm lugar escritores brasileiros, sobretudo Jorge Amado, e portugueses, com destaque para Fernando Pessoa e Luís de Camões.

Em Mia Couto, o espaço da escrita é indissociável do espaço biográfico. Essa íntima associação obra-vida é especialmente relevante na presença do Brasil que, para o escritor moçambicano, nasceu nele muito antes de ter nascido biologicamente.

O Brasil, espaço de identidade familiar no qual os seus pais encontraram “uma fonte de encantamento” (Couto, 2019, p. 153), permite-lhe identificar aproximações geográficas, muito antes de afinidades literárias. A Beira, cidade do litoral moçambicano onde o escritor nasceu e cresceu, tem semelhanças profundas com a costa do Norte do Brasil.

As influências literárias – e musicais, importa sublinhá-lo – do Brasil sobre os cinco países africanos de língua portuguesa sucedem-se aos influxos humanos, que aconteceram por circunstâncias históricas: “Primeiro, a África viajou forçada em porões de navios. Depois, as mesmas mãos portuguesas forjaram as bases de onde, numa mesma negação, se ergueram os nossos países” (Couto, 2019, p. 154).

No Brasil, portanto, encontra-se África: ela identifica-se nos escravos africanos que “ajudaram também a construir os brasileiros e a alma brasileira” (Couto, 2019, p. 154).

Uma história comum de colonizações reforça essa aproximação entre Brasil e África. As afinidades linguísticas merecem também ser postas em evidência. Segundo Mia Couto, a já referida estereotipia que define com frequência a imagem de África e dos africanos atinge também o Brasil, e vale a pena reforçar o modo como o escritor desconstrói lugares-comuns, atentando nas seguintes afirmações, que tomei de empréstimo para título deste ensaio: lê-se em *O Universo Num Grão de Areia*, que “O que é mais africano no Brasil e mais brasileiro em África não é o candomblé, não são as danças nem os tipos físicos das pessoas” (Couto, 2019, p. 156).

Então, como responder a este desafio: o que é mais africano no Brasil e mais brasileiro em África?

O texto que melhor responde a esta questão é a intervenção realizada por Mia Couto, no Festival da Cultura Negra do Rio de Janeiro, em 2010, que intitulou “A África que encontro no Brasil”. Não se trata de uma leitura orientada para a ideia de presença africana no Brasil, mas sim de uma representação de motivos e aspetos que aproximam os dois territórios, no plano de construção de identidades e no plano cultural. O mais importante desses aspetos é a capacidade de Brasil e África para costurarem culturas e cumprirem aquilo a que o escritor chama “hibridizações”.

O verbo “costurar” torna-se uma metáfora especialmente relevante deste sentido de construção de um espaço: é uma construção lenta, historicamente condicionada quer no Brasil quer nos países africanos de língua portuguesa, com avanços e recuos, momentos eufóricos e conjunturas de frustração.

Mas, sublinho, é em primeiro lugar nas vertentes de mentalidades e de culturas que as afinidades permitem dizer que o multiforme tecido brasileiro tem elementos africanos e o igualmente variado tecido africano tem elementos brasileiros. As mais relevantes afinidades entre territórios – brasileiro e africano – são, para Mia Couto, as seguintes:

- Idêntica capacidade de encarar o humor como forma de subversão e de resistência;
- Idêntico entendimento de que dualidades como “alta cultura” e “cultura popular” não passam de falácias;
- Idêntica valorização do corpo como expressão, por exemplo na dança, mas também numa atividade desportiva como o futebol;
- Idêntica apreciação do conceito de mestiçagem, que reforça a pluralidade racial, linguística e cultural dos dois territórios;
- Idêntica relação com a viagem como oportunidade para construir a diversidade.

No plano literário, a reciprocidade entre o país sul-americano e os países africanos de língua portuguesa manifesta-se historicamente desde o período colonial, quando livros e revistas chegavam do Brasil a África e eram manifestações de oposição à censura política.

Mia Couto destaca a extraordinária influência do escritor Jorge Amado na literatura africana: com ele chegaram a África histórias que foram cruciais para a construção da identidade de países que ainda não o eram, pois viviam subjugados pelo poder colonial; nele se viram projetados muitos escritores africanos: o cabo-verdiano Gabriel Mariano, o angolano José Luandino Vieira – que “confessou ter feito doações de sangue para, em troca, receber livros de Amado” (Couto, 2019, p. 159) e o maior poeta da Negritude moçambicana de língua portuguesa, José Craveirinha.

As afinidades que Mia Couto encontra entre um país – o Brasil – e um continente – África – apresentam-se como um risco assumido; não pretendem veicular uma mensagem de rigor científico; correspondem, isso sim, a uma leitura da História e da Literatura; pretendem essencialmente desvincular Brasil e África de estereótipos e sublinhar idêntica capacidade de incorporação das diferenças e da pluralidade – sustentando tal habilidade na metáfora sempre em construção da “costura”.

Se é indesmentível que a influência ocidental que Mia Couto tem revelado na sua obra é reconhecida e assimilada, e serve, como sublinha Phillip Rothwell (2015, p. 17), para demonstrar que existe no escritor moçambicano uma tendência para “dissolver fronteiras”, as influências recíprocas Brasil-África reforçam esse esforço de dissolução de fronteiras.

Incontornável neste âmbito é uma reflexão sobre o sentido de intervenção cívica que orienta Mia Couto. Trata-se de um motivo reiterado ao longo dos textos de *O Universo num Grão de Areia* e representa com frequência pretexto para diversos tipos de denúncias sobre várias formas de violência, entre as quais destaco:

Adenúnciado medo: recordando o seu país natal – o “Moçambique colonial” –, Mia Couto relembra a importância que o medo teve nos seus primeiros anos de vida. Ele surgia acompanhado de

percepções xenófobas: “os chineses que comiam crianças, os chamados terroristas que lutavam pela independência do país, e um ateu barbudo com o nome alemão” (Couto, 2019, p. 20). Insiste sobretudo no peso trágico que as narrativas de terror tiveram no continente africano e defende que África conheceu alguns dos seus ditadores mais sanguinários “em nome da luta contra o comunismo” (Couto, 2019, p. 20).

Se o medo do passado se centrou essencialmente em ideologias, o do presente volta-se para a natureza, o clima, a demografia e as epidemias. Vivemos hoje, segundo Mia Couto, dominados pelo sentimento de que

a realidade é perigosa, a natureza é traiçoeira e a humanidade é imprevisível. Vivemos – como cidadãos e como espécie – em permanente emergência. Como em qualquer estado de sítio, as liberdades individuais devem ser contidas, a privacidade deve ser invadida e a racionalidade deve ser suspensa (Couto, 2019, pp. 21-22).

A denúncia da violência sobre crianças – “A maior parte da violência contra as crianças sempre foi praticada não por estranhos, mas por parentes e conhecidos” (Couto, 2019, p. 19) – e sobre mulheres – “em todo o mundo, uma em cada três mulheres foi ou será vítima de violência física ou sexual durante o seu tempo de vida” (Couto, 2019, p. 22) –, a fome como causa de uma profunda insegurança atual – levando o escritor a defender que “Num planeta que nos orgulhamos de ter convertido numa única aldeia, a realidade mais globalizada é a miséria” (Couto, 2019: 22) – definem o mundo contemporâneo.

No âmbito deste tópico – o espaço da afirmação identitária – sobressai ainda o conjunto de afinidades estabelecido pelo escritor entre África e o Brasil. Num texto sugestivamente intitulado “A África que encontro no Brasil”, não se deixa dominar por aproximações e comparações superficiais, mas volta-se para, entre outros, aspetos como a literatura e a música brasileiras marcaram os cinco países africanos de língua portuguesa; o modo como, dos dois lados do Atlântico, Brasil e África se tornaram profundamente próximos pelo modo como “aprendemos a costurar culturas e a criar hibridizações” (Couto, 2019: 157).

Atribui-se ao pensador grego Sócrates a afirmação de que “A vida não examinada não vale a pena ser vivida”. Creio que *O universo num grão de areia* apropria o pensamento socrático. É uma viagem pela História individual e coletiva; é uma denúncia de situações atuais que revelam o enfraquecimento de uma consciência moral numa perspectiva que em nada se liga a um país ou a um continente; é uma exortação a uma postura mais humanista ou, nas palavras do escritor, um esforço cívico – e corajoso, digo-o sem hesitação – de “desemparedar o pensamento”.

4. Análogo esforço de “desemparedar o pensamento” é realizado por José Eduardo Agualusa. Se no romance de 2012 *Teoria Geral do Esquecimento* é possível identificar influências recíprocas, nas reflexões contidas em *O Paraíso e Outros Infernos* – uma coletânea que reúne crônicas publicadas no jornal brasileiro *O Globo* e no jornal eletrônico angolano *Rede Angola*, assim como entradas de um diário com mais de três décadas, sugerindo, pelo lado cronístico, uma interessante intertextualidade com *O Universo num Grão de Areia* enquanto escrita reflexiva – torna-se evidente uma avaliação do que é a presença angolana no Brasil – por exemplo, na toponímia – e do que do Brasil ficou em Angola.

Para Agualusa, “Sendo certo que Angola formou o Brasil, não é menos verdade que o Brasil ajudou a formar Angola” (Agualusa, 2018, p. 23). É estimulante que os parentescos sejam perspectivados por Agualusa, tal como acontece em Mia Couto, numa dimensão histórica que identifica dois países forçados a lutarem pela sua identidade.

É ainda relevante que Agualusa reconheça a forte marca que escritores brasileiros imprimiram na sua escrita. Chega a confessar em *O Paraíso e Outros Infernos* que a sua vocação literária nasceu por influência de leituras de escritores brasileiros, num largo espectro cronológico:

Suspeito que me tornei escritor por causa de João Cabral de Melo Neto e Chico Buarque. (...). Sei, com grande certeza, que foi a partir dessa altura que me comecei a interessar pelo Brasil e, de certa forma, a me descobrir brasileiro. Li Carlos Drummond

de Andrade, li Jorge de Lima e Manuel Bandeira. Mais tarde, ao descobrir Ferreira Gullar ou Manoel de Barros vi confirmado esse meu talento inicial para ser brasileiro (Aqualusa, 2018, p. 173).

A maior riqueza que Aqualusa reconhece no continente africano – a sua extraordinária diversidade étnica e cultural – é a mesma que identifica no Brasil. E não deixa de ser significativo que uma das suas reflexões em *O Paraíso e Outros Infernos* se dedique a Cabo Verde, que define como “Um Brasil pequeno (...) naquilo que o Brasil tem de melhor: uma cultura mestiça, que ao ódio de um sistema colonial violento e perverso (como são todos) respondeu com o perdão” (Aqualusa, 2018, p. 310).

3. O percurso efetuado na leitura de *O Universo num Grão de Areia* e *O Paraíso e Outros Infernos* permite concluir que Mia Couto e José Eduardo Aqualusa revelam, em reflexões correspondentes a extensos períodos temporais, um idêntico esforço de estreitamento de laços entre o Brasil e África. Colegas, colaboradores e amigos, sentem ambos o mesmo impulso de afastamento de estereótipos que minorizam as imagens dos brasileiros e dos africanos.

A construção da nação moçambicana, motivo de sistemático interesse nesta obra, exige para Mia Couto, um duplo processo: lembrar e esquecer. Revisitar a história de Moçambique e, mais amplamente, do continente africano, não significa branquear um passado de violência, colonial de guerra fratricida, mas também não significa uma fixação nesse tempo pretérito como cápsula enclausuradora. Mia Couto, não posso deixar de o sublinhar, chega mesmo a criticar o processo de “esquecimento e anulação das histórias da nossa História. Nós praticamos sem o saber uma espécie de historicídio” (Couto, 2019, p. 182). As causas desse “historicídio” radicam numa “certa arrogância eurocêntrica” (Couto, 2019, p. 184) e numa conceção excessivamente “mecanicista e utilitária do pensamento” (Couto, 2019, p. 184).

Os dois escritores africanos foram precocemente leitores de literatura brasileira. Ambos nela reconhecem temas e motivos que interessaram às culturas africanas, num sentido global, e marcaram os seus próprios processos de escrita, numa perspetiva

mais pessoal. O que para ambos, creio, se torna estimulante nesta dicotomia – “O que é mais africano no Brasil e mais brasileiro em África” – é a possibilidade de olhar para dois territórios que teceram (ou costuraram) as suas Histórias e construíram as suas identidades pelos olhos da multiculturalidade e do diálogo: linguístico, histórico e literário.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agualusa, J. E. (2018) *O Paraíso e Outros Infernos*. Lisboa: Quetzal Editores.

Couto, M. (2019) *O Universo num Grão de Areia*. Ensaios e Comunicações. Lisboa: Caminho.

Rothwell, P. (2015) *Leituras de Mia Couto. Aspetos de um pós-modernismo moçambicano*. Coimbra: Almedina.

LEITURAS E DIALOGISMOS INTERTEXTUAIS ENTRE O BRASIL E CABO VERDE

Em rotas geográficas e percursos poéticos, os caboverdianos cantaram o Brasil na sua escrita.

Pretende-se dar a conhecer algumas vozes poéticas de Cabo Verde que receberam influências da Literatura Brasileira e suas relações dialógicas com os poetas Jorge Barbosa e Vera Duarte.

De Jorge Barbosa as *Cartas* dirigidas ao Manuel Bandeira e ao Brasil e de Vera Duarte os poemas « Vozes Atlânticas », « Ode ao Brasil » e outros poemas do livro *De Risos e Lágrimas*.

Fundamenta-se este trabalho com os teóricos: M. Bakhtine, Harold Bloom, J. Kristeva, Roland Barthes e os que forem necessários.

Imagens dos pintores Tarsila do Amaral e Kiki Lima serão apresentadas, destacando as suas influências temáticas.

Palavras-chave: Literatura Brasileira, dialogismo, Jorge Barbosa, Vera Duarte, Literatura Caboverdiana

PRIMEIRAS PALAVRAS

A presença da Literatura Brasileira ocorreu nas ilhas de Cabo Verde, tendo como exemplo mais significativo no aparecimento da *Claridade*-revista de Arte e Letras (1936) criada e organizada pelos escritores João Lopes, Baltasar Lopes, Jorge Barbosa e Manuel Lopes.

Dentro desta relação dialógica com os escritores brasileiros, esses intelectuais das ilhas crioulas foram muito influenciados

MARIA
RAQUEL
ALVARES

maria.raquel.
alvares@gmail.com

em ambientes, estilos, formas de comportamento, atitudes, semelhanças profundas de estrutura social.

Dois poetas foram escolhidos, de duas épocas históricas importantes na literatura caboverdiana, Jorge Barbosa e Vera Duarte, o primeiro antes da Independência Nacional e o segundo do após, dois olhares que nutrem um sentimento de ligação muito forte em diálogos com as diversas vivências e interações entre dois povos.

DOIS OLHARES POÉTICOS

Jorge Barbosa fundador de uma nova estética poética que reflete o sentir do sujeito poético com o espaço das ilhas e suas consequências psicológicas expressas pelo sentimento de solidão, de nostalgia, estados de ansiedade que o leva a sonhar com outros horizontes para lá do mar. O factor geográfico do Arquipélago tem condicionalismos climáticos, marca a sentimentalidade e a maneira de estar do homem, e constitui o factor predominante na sua poesia.

No texto « Carta para o Brasil» (2002 :133) com a epígrafe (ao cuidado de Gilberto Freyre) o sujeito poético manifesta o desejo de uma viagem imaginária ao Guanabara, ele faz uma viagem ao interior do próprio sujeito numa procura de estar com o outro, um percurso nos planos mental, afectivo ou intelectual entre o real e o onírico : « Estou a ver-me entrando no Guanabara/ para essa visita finalmente [...]» (2002 :133) associada a uma indefinição do tempo da partida, «Não sei quando será/Algum dia, meu amigo, /Algum dia !». (2002 :135).

O sujeito poético dá um tom característico ao apelo da terra e à temática da evasão, dilema que animou a sua poesia dos primeiros tempos, esse desejo do poeta de querer sair, a partida para assistir « aos sambas nos Morros/estar nas [...] cidadezinhas do interior/querer deixar-se arrastar [...] na onda da Praça onze/ na Terça-feira do Carnaval [...] ver o mar do Sertão/ de apertar a cintura de uma cabocla » (2002 :136).

Esse gosto pelo Brasil estende-se a Manuel Bandeira a quem dedica alguns versos e ao Doutor Jorge de Lima. O poeta

evasionista de teor psicológico faz uma representação mental de um desejo impossível de realização.

Deve-se dizer que Jorge Barbosa como qualquer caboverdiano viveu na condição do ilhéu, sempre em conflito permanente entre a pequenez da ilha e a imensidão do mundo, que o mar separa.

O poeta compara o Brasil a Cabo Verde nassecas, dramas, renúncias, na música, na bebida, determinados espaços e ambientes em que se assemelham. Cabo Verde com os tocadores de violão, o sucesso, a perfeição dos seus tons, a cachaça, o grogue de cana, contudo o café da Ilha do Fogo é melhor do que o do Brasil.

Uma das grandes diferenças entre o Brasil e Cabo Verde é que o povo brasileiro ainda pode fugir ao flagelo e o caboverdiano não tem a possibilidade de fuga.

Jorge Barbosa na *Carta Você Brasil* dedicada ao poeta Ribeiro Couto, o sujeito poético na primeira pessoa do singular, uma vez mais relata esse seu gosto, as semelhanças entre os dois países, a sua grandiosidade. Ele destaca a importância das cidades do Rio de Janeiro, São Paulo, Pernambuco, Baía de todos-os-Santos, ainda foca a música brasileira, sambas e batucadas e em Cabo Verde também « os canta e dança e sente/com o mesmo entusiasmo/e com o mesmo desalento também. » (2002 :137). O sujeito poético reforça Cabo Verde com as mornas, polcas, cantares que também são semelhantes aos do Brasil pela presença da nostalgia, do desalento, simplicidade e emoção. A estudiosa Elsa Rodrigues dos Santos reforça a atração do sujeito poético pelo Brasil :

[...] explica-se não só pelas semelhanças apontadas pelo poeta (o povo, pelo quase idêntico fenómeno de miscigenação, o português falado com o seu sotaque, as mornas, as polcas, os cantares cabo-verdianos fazendo lembrar as músicas brasileiras, as secas do Ceará semelhantes às estiagens em Cabo Verde, a cachaça, o grog de cana, os tocadores de violão e o café da ilha do Fogo tão bom como o brasileiro) mas também pelo interesse que deriva da leitura dos escritores brasileiros : Manuel Bandeira, Ribeiro Couto, Gilberto Freyre e Jorge Lima. (1989 :80).

Jorge Barbosa como qualquer ilhéu viveu condicionado pelo espaço geográfico. Houve um conflito permanente entre a pequenez da ilha e a imensidão do mundo, que o mar separa. Assim ao viver numa prisão projeta algumas viagens imaginárias, num desejo evasíonista.

Nesta viagem imaginária o sujeito poético dialoga com os outros, procura fazer uma relação intimista com os diversos espaços e ambientes brasileiros que implicam sentimentos e estados de alma consequentes da insularidade.

No seu olhar distanciado geograficamente, o poeta, em resgate confessional, sente essa aproximação entre os dois países pelo processo aculturativo, o ethos africano e as secas com as suas desgraças conhecidas pelo ilhéu de Cabo Verde.

Igualmente a poeta Vera Duarte no texto poético « Ode ao Brasil » (2018) dedicado à Dirce Carrion, exalta as terras brasileiras, destacando a paisagem, o passado histórico, as terras da Amazónia, de São Salvador, do Ceará que ela interiorizou : « Ah Brasil terras da morabeza/Deixa que estas ilhas africanas/jangada de pedra à deriva/Em busca da présida Atlantida » (2018 :79). O sentimento expresso pelo sujeito poético virado à africana ancestralidade, isto é, aos antepassados : « E entre a baía das gatas/E a foz do iguaçu/Entre Santa Cantarina altiva/E a São Paulo desmesurada. » (2018 :79).

Percurso afetivos que referenciam o passado histórico daqueles que foram os primeiros a chegar às suas terras, os portugueses, as tropas da rainha Ginga, os anglos, os alemães, « asáticos meticolosos/todos estiveram presentes e extraíram riquezas/Das matas esculpiram jardins/Em recantos de paraísos tornados/Por nova gente habitados. » (2018 :79).

O Brasil é visto como o espaço da fraternidade entre os povos e não deixa de focar « os navios negreiros/os escravos foragidos/de Cabral a Mourão [...] (2018 :80) e por último pede para que a união entre os dois países permaneça no espaço miscigenado existente. Há no texto uma geografia em busca de união marcada por um lirismo sentimental e uma dimensão de natureza intertextual e

em simultâneo com os dois textos « Carta para o Brasil » (2002) e « Você Brasil » (2002) de Jorge Barbosa, em relação aos diferentes espaços físicos, a nível geográfico e sociocultural, reafirmando a necessidade de uma reciprocidade cultural.

Recorda-se Sophie Rabau : « un texte est une transformation d'un autre texte et en ce sens il agit sur lui, le travail. » (2002 :26). Retoma-se o texto « Ode ao Brasil » (2018) de Vera Duarte, espaço onde o sujeito poético faz uma homenagem às terras brasileiras numa travessia atlântica em que rememora a história dos africanos, a luta pela libertação colonial e a relação histórico cultural com o Brasil. Laurent Jenny seguindo o pensamento de Julia Kristeva, afirma : « Il y a intextualité quand le texte retravaille un autre texte [...] (1976 :262). Sem dúvida que a escrita desta poeta não só sofre influências semânticas e textuais do poeta Jorge Barbosa como também dialoga e exalta o Brasil.

De facto a existência de partilhas culturais e literárias entre os dois países, além da evocação de outros momentos históricos conforme apontado por Vera Duarte como « A estação da dor » no seu ensaio « O Atlântico Estrada Cultural entre Cabo Verde » de 2013 publicado em *A Palavra e os Dias* (2013 :142). É de notar que a poesia desta escritora sofre influências do poeta Jorge Barbosa e neste sentido cita-se Harold Bloom : « Acontece por vezes que um poeta influencia outros ou mais precisamente, que os poemas de um poeta influenciam os poemas de outros, através de uma generosidade do espírito, mesmo de uma generosidade partilhada. » (1991 :43).

A poesia de Vera Duarte sofre influências de alguns poemas do ilustre escritor Jorge Barbosa mas também brasileiras, buscando a proximidade dos dois países, Brasil e Cabo Verde.

O canto épico do sujeito poético está também presente no poema « Vozes atlântidas » (2018), fala ao Brasil com dedicatória a Simone Caputo Gomes. Aqui a poeta assume o papel de uma voz sofredora que « sangra » em relação à escravatura presente em « navios negreiros » (2018 :92) e a sua vinda às terras caboverdianas. Essa voz é o grito dos « bravos emigrantes » numa procura de trabalho e que foram para o Brasil. É a voz « leve e cantante »

(2018:92) daqueles que atravessaram o Atlântico, é a voz dos homens e mulheres destemidos que fizeram do Atlântico o caminho de abertura a novos contatos, uma navegação de união e de solidariedade no futuro.

Ainda as vozes estão presentes em Castro Alves, em Jorge Barbosa, em Vera, Simone, Cesária, Daniela e outras que se cruzaram cheias de ternura, de sonhos, « abraçando o mundo » (2018 :94), vozes atlânticas de união, de amor e de amizade que unem o Brasil a Cabo Verde e que guardam na memória épocas históricas de extrema relevância.

Ana Mafalda Leite no prefácio do livro *De Risos&Lágrimas* (2018) de Vera Duarte escreve :

[...] « Ode ao Brasil », « Ode a Mindel », « Vozes Atlânticas – fala ao Brasil » postulam também de uma certa continuidade entre a experiência do espaço e a linguagem, revelando, para além dos percursos de viagem da autora e seu especial afecto pelo Brasil, os muito especiais afectos e partilhas culturais e literárias entre Cabo Verde e o Brasil, além da evocação de outras épocas históricas [...] (2018 :10).

Vera Duarte dirá que « existe entre nós um tipo de relações não só de proximidade geográfica, mas de carácter histórico, cultural e linguístico, o traço de união entre todos nós, o concreto que nos liga de forma inabalável. » (2013 :142). No texto « As literaturas dos Palop's no currículo escolar brasileiro » dedicado à Carmen Tindó Secco e que se encontra em *A Palavra e os Dias*, a escritora informa:

Bebi Brasil desde tenra idade, nas páginas de Jorge Amado de Capitães de Areia e Subterrâneos da Liberdade que, literalmente, embalaram nossos sonhos de liberdade, na sedutora Helena de Machado Assis e nos versos de Manuel Bandeira e Guimarães Rosa, entre muitíssimos outros poetas e escritores brasileiros. (2013 :143).

Dois encontros poéticos, Jorge Barbosa e Vera Duarte de grande dimensão literária, de olhares diferentes, o primeiro imaginado e à distância, o segundo de experiências vividas que em diálogos sublinharam aproximações, traços de união, relações histórico

culturais, pontes, alianças numa busca da *Estrela da manhã* (1936) idealizada por Manuel Bandeira, retomada por Jorge Barbosa e presente em Vera Duarte.

DOIS OLHARES PICTÓRICOS

O filósofo francês Étienne Souriau no livro *La Correspondance des Arts, Science de L'Homme: Éléments d'Esthétique Comparée* (1969) sustenta o interesse em relacionar as várias expressões artísticas no âmbito de uma estética comparada : « Poesia, arquitectura, dança, música, escultura, pintura são todas as actividades que, sem dúvida, profunda, misteriosamente, se comunicam ou comungam [...] » (1963 :16). Interessa focar que a relação entre a literatura e as artes plásticas é importante porque o texto pictórico verbaliza formas, texturas, cores, representações presentes no texto literário, esse mesmo corpus que reflecte a sociedade em determinadas épocas históricas.

Assim o modernismo brasileiro desenvolvido nas décadas de 1930 e 1940 por poetas como Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Ribeiro Couto, Jorge de Lima, Carlos Drummond de Andrade, preconiza temáticas poéticas exclusivamente brasileiras, populares e tradicionais, bem como o romance regional nordestino de Raquel Queiroz, José Lins do Rego, Jorge Amado, Graciliano Ramos são particularmente sensíveis para os escritores caboverdianos. Segundo Simone Caputo Gomes

O Modernismo brasileiro e a ruptura histórica que a Semana de Arte Moderna de 1922 (desencadeou com relação ao paradigma estético-literário europeu constituíram o húmus que propiciou a busca da tradição regional (num primeiro momento) em consonância com os movimentos de autenticidade e de diferenciação face à cultura do colonizador. (2008 :117).

Assim as relações entre a arte verbal e a pictórica constituem sentires que visualizam instantâneos do povo brasileiro e caboverdiano, destacando-se Tarsila do Amaral (Brasil) contemporânea do poeta Jorge Barbosa (Cabo Verde) e mais recentemente Kiki Lima, integrado na geração da poeta Vera Duarte.

Tarsila do Amaral (1886-1973) nasceu em Capivari, estudou pintura, desenho e escultura em São Paulo, viajou pela Europa, conheceu o meio intelectual parisiense, conviveu com Blaise Cendrars, André Lhote, Ferdinand Léger, participou em diversas exposições, em São Paulo, e inaugurou o modernismo brasileiro.

Esta artista que participou nos movimentos Pau-Brasil e Antropofágico, tendo como ponto de partida a tela *Abaporu* (1928), obra inspiradora deste último movimento inerente à construção de um projeto representativo de um novo modo de olhar para os aspectos culturais nacionais.

Na sua produção plástica, Tarsila do Amaral utiliza símbolos da cidade, como carros, trens, bombas de gasolina, torres, ou de tropicalidade, palmeiras, cactos, bananeiras, ou de história, construções coloniais, igrejas, cidades históricas, fazendas, ou étnicos, negros, mulatos, mamelucos, tipos regionais. Ela pintou paisagens, árvores, montanhas, casinhas simples, invenções plásticas que traduzem o urbano e o rural nacional brasileiro.

De acordo com o espírito da época, de reforçar a necessidade dos escritores e artistas plásticos valorizarem a sua terra, o popular e o primitivo do Brasil nas suas obras, Tarsila do Amaral pintou *Canaval em Madureira* (1924), *Palmeiras* (1925), *A Feira II* (1925), *O Mamoeiro* (1925) e outros quadros expressivos e representativos das terras brasileiras.

Igualmente Kiki Lima, artista plástico contemporâneo pinta cenas do povo caboverdiano, como os pescadores, homens e mulheres, trabalhadores do campo que mostram a alegria nas festas com as danças típicas, entusiasmos de esperança de uma população que luta contra as adversidades impostas pelo clima, a insularidade, a seca e também a angústia da partida a contrastar com a alegria da chegada. Este pintor procura resgatar as temáticas dominantes na literatura de seu país que o movimento *Claridade-Arte e Letras* (1936) introduziu, cujos escritores influenciados pelos artistas brasileiros, criaram uma literatura virada para os problemas sociais das ilhas caboverdianas.

Pelas mãos de Kiki Lima surgem quadros cheios de movimento e luz, elementos bem presentes em *Pilando sentada* (1997), *Regresso da pesca* (1998), *Conjunto viola e bique* (1998), *Festa Feminina* (2002) e outros momentos vividos pelo seu povo.

Ele estabelece diálogos entre os quadros que pinta onde a dimensão da narrativa da vida humana está presente, destacando-se a pintura *Resistência* (1981) pintado seis anos após a Independência Nacional de Cabo Verde, no dizer de Elter Manuel Carlos « [...] instaura uma relação de fortalecimento de identidade do povo cabo-verdiano. » (2015 :53). Este pintor procura fundar o ambiente caboverdiano nos seus quadros que espelham os diversos movimentos e ritmos dos crioulos e ainda uma forte dimensão social.

PALAVRAS FINAIS

A relação cultural entre o Brasil e Cabo Verde desenvolveu-se a partir dos anos 30, passando a escrita literária caboverdiana a situar-se num novo espaço literário, já desprendido dos modelos lusitanos e sofrendo grandes influências dos ecos modernistas brasileiros. Essa aproximação de Cabo Verde às terras brasileiras contribuiu para o lançamento das bases de cariz social e temáticas que constituíram os ideais do movimento da *Clareza* – *Revista de Arte e Letras* (1936).

No que diz respeito à dimensão estético-literária, como domínio de análise e reconhecimento de particularidades expostas na literatura caboverdiana no após 25 de de Abril é de grande importância referenciar as pontes de contacto e de intervenção cultural existentes em outros espaços da escrita literária, como é o caso de Vera Duarte que escreve uma obra de cariz universalizante, inovadora e insubmissa.

Nesta ótica, o pintor Kiki Lima afirma a singularidade do povo caboverdiano naquilo que ele tem mais genuíno e capta figuras populares que expressam a continuidade temática dos escritores Jorge Barbosa, Manuel Lopes, Baltasar Lopes da Silva e mesmo da pintora brasileira Tarsila do Amaral.

Dois poetas e dois pintores interligados a nível semântico e temático em épocas históricas distanciadas, mas percussores dos ideais propostos pelos modernismos brasileiro e caboverdiano com o intuito de revigorarem as matrizes culturais entre os dois países, Brasil e Cabo Verde.

Estas relações culturais e literárias levaram a ligações e aberturas a novos caminhos e a influências estético-ideológicas que vão marcar a poesia e a pintura das ilhas crioulas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, Aracy (1975). *Tarsila sua obra e seu tempo*. São Paulo : Perspectiva.
- BANDEIRA, Manuel (1936). *Estrela da manhã*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde (edição do autor).
- BARBOSA, Jorge (2002). *Obra Poética*. Lisboa : Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- BLOOM, Harold (1981). *A angústia da influência*. Lisboa : Cotovia.
- CARLOS, Elter Manuel (2015). *Filosofia, Arte e Literatura: Uma abordagem sobre a formação poética, literária e estética do povo cabo-verdiano*. Lisboa: Mil: Movimento Internacional Lusófono.
- DUARTE, Vera (2013). *A Palavra e os Dias*. Brasil : Belo Horizonte.
- DUARTE, Vera (2018). *De Risos&Lágrimas*. Mindelo : Livraria Pedro Cardoso.
- GOMES, Simone Caputo (2008). *Cabo Verde Literatura em Chão de Cultura*. Praia: Instituto Nacional do Livro.
- LIMA, Kiki (2003). *Kiki Lima*. Lisboa : Editorial Caminho.
- JENNY, Laurent (1976). « La stratégie de la forme » in *Poétique*. Paris : Seuil.8.
- RABAU, Sophie (2002). *L'intertextualité*. Paris : Flammarion.
- SANTOS, Elsa Rodrigues dos (1989). *As máscaras poéticas de Jorge Barbosa e a mundividência cabo-verdiana*. Lisboa : Caminho.

LINEAS TEMÁTICAS

Linhas temáticas

1 ANA MARIA MACHADO
Ana Maria Machado

2 LITERATURA BRASILEÑA EN
PERSPECTIVA HISTÓRICA
*Literatura Brasileira em
perspectiva histórica*

3 LITERATURA BRASILEÑA:
POLÍTICA, GÉNERO Y
MOVIMIENTOS SOCIALES
*Literatura brasileira: política,
gênero e movimentos sociais*

4 LA LITERATURA BRASILEÑA
Y EL MUNDO LUSÓFONO
*A literatura brasileira
e o mundo lusófono*

5 MISCELÁNEA
Miscelânea



A RELAÇÃO DA IMAGEM VERBAL COM A IMAGEM VISUAL NA CONSTITUIÇÃO POÉTICA DO LIVRO *ET EU TU*, DE ARNALDO ANTUNES E MÁRCIA XAVIER

Esta comunicação apresentará a relação da imagem verbal com a imagem visual na poética do livro *ET EU TU*, de Arnaldo Antunes e Marcia Xavier. Há uma vasta literatura que trata dos aspectos basilares e singulares das duas áreas, a saber, a poética e a fotográfica e, portanto, fez-se necessário o recorte teórico com ênfase nos estudos de Adolfo Montejo Navas, Philippe Dubois entre outros. Optou-se por investigar uma das séries poéticas do livro, pois, acredita-se que o objeto analisado possa, por contiguidade, dar a ver a riqueza e complexidade do livro. Ainda neste sentido, busca-se compreender as formas que possam ser verificadas nos diálogos entre as linguagens verbal e visual.

Palavras-chave: Fotografia, Poesia, Arnaldo Antunes, Márcia Xavier, Linguagens.

A poesia é uma expressão artística milenar e traz consigo as marcas culturais, sociais e políticas das sociedades em que é criada. Particularmente, a poesia brasileira do século XXI vem se aproximando do fazer tecnológico como um dos modos de caracterizar o seu tempo. Para tanto, não apenas constrói um percurso com o universo digital, aquele que aparece como predominância tecnológica, como também, no caso do objeto selecionado, faz uma aproximação ímpar com as tecnologias da fotografia e do livro impresso.

No Brasil, pode-se verificar uma tradição poética que se manifesta por meio das relações íntimas entre a poesia e a fotografia. Jorge de Lima com o seu *A pintura em pânico*, de 1943; Roberto Piva e

ALÍCIA
TEODORO DA
SILVA

WAGNER
MOREIRA¹

Centro Federal
de Educação
Tecnológica de
Minas Gerais

aliciateodoro9@
gmail.com, wgnrjs@
gmail.com

Wesley Duke Lee com *Paranóia*, de 1963; Sebastião Nunes com *Última carta da América*, de 1968 ou com *Zovos*, de 1977; Paulo Leminski e Jack Pires com *40 cliqs em Curitiba*, de 1976, são alguns exemplos desse agenciamento artístico. Aqui, deve-se destacar que o ato fotográfico é percebido como arte plástica, o que redimensiona a sua recepção apenas como algo referencial, isto é, seja entendido como um documento histórico, seja como uma ação jornalística comunicacional. Resta afirmar que se faz necessário estabelecer uma conexão explícita com a produção artística anterior, o que implica a tensão no cânone, uma vez que este é deslocado em seu valor e significação, revelando uma permanente mobilidade suplementar.

Para além de se concretizar como um fazer limítrofe entre a expressão artística e a poética, o livro *ET Eu Tu*, publicado em 2003, de Antunes e Xavier, traz em seu âmago o aspecto tecnológico que demanda uma investigação que venha contribuir para o pensamento sobre esse fazer uma escritura híbrida, agora, no século XXI. O tecnológico a ser investigado tem como prioridade as tecnologias da edição, as tecnologias do fotográfico e as da linguagem verbal, todas, no que concerne à expressão plástica que dão a ver. Ainda, deve-se chamar a atenção para o grau de dificuldade realizado pelos textos ao reunirem em si a linguagem verbal e a visual, o que, muitas vezes, requer uma observação mais larga sobre a escritura ou, ao menos, a abertura para uma perquirição que esteja alinhada com um aporte teórico não canônico ao universo literário ou ao artístico, unicamente.

Estudar a expressão poética e plástica contemporânea é investigar esse exercício como fenômeno dinâmico, atual, capaz de se realizar tanto em seu contexto de criação quanto no presente da recepção. Pode-se inferir dessa percepção uma abertura do valor poético e artístico que só pode ser verificado ou estabelecido a partir de um olhar capaz de se conectar com a potência manifestada pela realização plástica. Outra premissa se constitui ao se perceber que as relações estabelecidas pelo poético apontam para uma ação que visa destacar a própria materialidade do fazer artístico, isto é, a poesia e a fotografia, em ação conjunta, destacam-se pelo seu caráter de produção, de arranjo que procura refletir sobre os seus processos de criação.

Esse exercício se faz como um trabalho que dá visibilidade ao agenciamento de forças que passam a interagir no dialogismo fotografia-poesia.

Nesse sentido, faz-se necessário conhecer melhor aqueles que criaram essa peça artística: Márcia Xavier e Arnaldo Antunes. Xavier é natural de Belo Horizonte e vive em São Paulo. A artista plástica apresenta trabalhos tridimensionais em que a fotografia é um elemento importante que instaura um deslocamento das imagens provocador de uma espécie de desequilíbrio visual. Sua linguagem visual é provocativa e leva à reflexão sobre o espaço, a imagem e o corpo, como se pode ver na obra “Curva francesa”, de 2005:



Fonte: Xavier *Exposições individuais Casa Triângulo* São Paulo - Brasil 2016

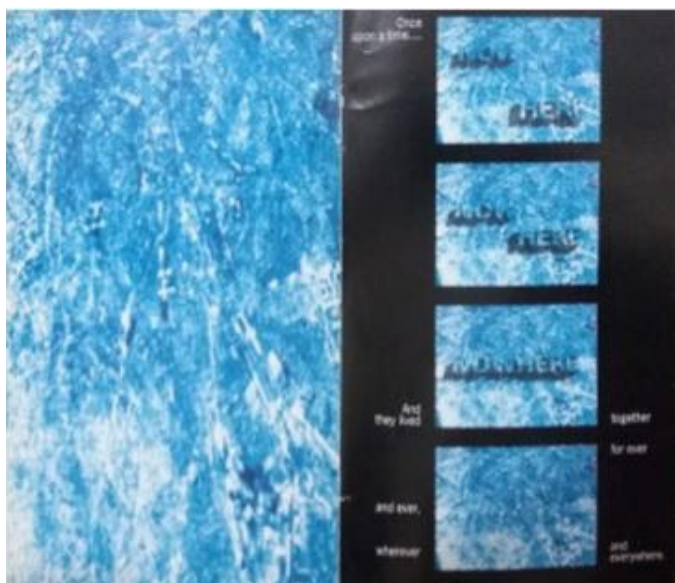
Aqui, pode-se perceber a apropriação de um dispositivo usado para se executar projetos de moda, engenharia e arquitetura que, neste caso, ao ter em si a imagem de uma urbe, faz convergir os planos do projeto e do espaço citadino em um só lugar, a imagem fotográfica. Com isso, verifica-se uma problematização do racional que subjaz ao conceito das edificações e suas vias, dando a ver uma sinuosidade não utilitária desse espaço.

A ampliação desse molde com diversas curvaturas também distorce a sua funcionalidade e empresta para a imagem visual um caráter serpenteante e vazado, o que apresenta uma nova condição para o fotográfico, qual seja, ele decalca o próprio suporte assim como um fragmento da cidade e forma um corpo que mostra o mapa desconcertante da cena artística. Há uma vertigem que predomina na construção de um olhar reflexivo que parece causar um estado de estranhamento no observador. Desse modo, a ação de Xavier, ao compor essa peça visual cria uma convergência de corpos e espaços, em uma imagem extática que aparenta um movimento contínuo.

Antunes é natural da cidade de São Paulo. Atua como compositor, cantor, poeta e performer. O artista utiliza não só a palavra em suas criações, mas também objetos, sons, luzes e o corpo, buscando construir um processo de deslizamento dos sentidos

em suas obras. Ele estabelece um jogo fluido com as linguagens dando a ver uma potência artística singular. Moreira (2005) fala que a letra e o som gutural são

como os elementos mínimos de sua criação, sua poesia apresenta um forte traço que a aproxima da realização concretista de meados do século XX, mas expande-se para a visualidade em geral, melhor dizendo, seus textos leem as artes visuais, sonoras e verbais de tempos diversos. Daí se pode depreender que os textos de Antunes exploram essas camadas em vários suportes, o que deixa evidente a busca de um espaço, de uma maneira de expressão voltada para as questões estéticas, transpassadas por fatores históricos. (Moreira, 2005. P. 28)



Fonte: Antunes - *Nome* - São Paulo_1993.

Pode-se ver, no poema “Wherever”, do livro/CD/vídeo *Nome* (1993), o uso da fotografia aérea como técnica para a elaboração artística. Assim como visto anteriormente em *Xavier*, a visualidade urbana serve de ponto de inflexão para essa peça de Antunes.

Nessa imagem, há uma percepção difusa da cidade que aparece a uma distância considerável e com a cor azulada. Também, verifica-se que o corpo da cidade transborda a fotografia, anunciando um extracampo visual que convoca para o pensamento a construção imaginária sobre esse espaço. Nesse sentido, pode-

se dizer que a cidade figura como uma arquitetura alegórica na qual os detalhes se perdem devido ao ponto de vista escolhido para esse registro, assim como se deve considerar o espaço como descontínuo e heterogêneo. Percebe-se, ainda, a edificação de palavras que se valem da imagem cidadina para formar um fluxo de sentido que tem por linhas mestras os termos “Nowhere” [lugar algum], “Wherever” [seja onde for] e “Everywhere” [em toda parte] que desenredam um esquema fabular ficcional e maravilhoso ou, por outra via, um exercício político sobre o corpo urbano, uma vez que a linearidade narrativa se perde no conjunto

palavra-imagem – se considerado o vídeo: palavra-imagem-voz – sob o movimento engendrado pelos deslocamentos inatos à cidade tomada como uma página.

Por essa amostragem, verifica-se que Xavier e Antunes têm um universo artístico que transita pela fotografia, pela formação de um olhar, pelo experimento com diversos suportes e tecnologias, afirmando um caminho que começa antes de seu trabalho conjunto, neste caso, o livro objeto desta análise, e segue para além dele. Corroborando essas colocações, pode-se dizer com Dubois (2021, p. 262) que o ponto de vista aéreo, aqui apresentado por Xavier e Antunes, apresenta um sentimento de liberdade criativa para a experiência sensitiva plástico-poética. *ET Eu Tu* confirma-se como um ponto de inflexão entre os atos criativos de ambos e faz aparecer um plano cuja força poética está direcionada para o fluxo de sentidos que desafia a sensibilidade comum das áreas da poesia e da fotografia e, claro, a perspectiva de senso comum sobre esses objetos.

O livro *ET Eu Tu*, lançado em 2003 pela editora Cosac & Naify, contém um total de 200 páginas, das quais, 137 é o corpo poético feito pelos artistas, sendo as imagens produzidas por Xavier e os poemas escritos por Antunes. Os autores afirmam em entrevista para o portal Carta Maior, em maio de 2003, que esse trabalho “é uma parceria de dois códigos”. Isso quer dizer que esse trabalho vai além do diálogo entre as duas expressões artísticas, instaurando um processo do significar que abre outras possibilidades de recepção, uma vez que ambas as linguagens agem conjuntamente na composição dessa escritura verbo-visual. O contexto de sua produção obedece ao que Ramos (2013) chama de “livro comercial”, que pode ser compreendido como aquele que é

publicado por uma editora, normalmente está inserido numa extensa cadeia produtiva, que começa no autor do texto e acaba no leitor. Ele é um produto editorial, tem um orçamento restrito que deve culminar em um preço de capa compatível com o mercado e, para isso, na maioria das vezes, precisa ser produzido em larga escala, ou seja, em uma gráfica. Por fim, ele tem que conquistar um espaço nas livrarias e atrair, em geral, pelo menos 3 mil leitores. (Ramos, 2013, p.96)

Apesar de cumprir esse percurso editorial comercial, *ET Eu Tu* apresenta uma série de particularidades que o aproxima do livro de artista. Para começar, o livro não tem um sumário ou índice das peças que o constituem. Também, verifica-se que ele não mostra nenhum tipo de paginação. Essas duas características impõe ao leitor um processo de recepção em fluxo, solicitando daquele que interage com esse livro a construção de uma ação continuada de orquestração particular para se sistematizar a sua leitura/apreciação. Nesse sentido, Antunes afirma que a

passagem de uma imagem e de um texto para outro se dá ora por uma associação temática, ou pelo contraste entre diferentes temas, ora por um aspecto formal, uma cor, uma figura, o ritmo de um poema. Mas as passagens às vezes acabam gerando novos sentidos, como se a sequência toda do livro fosse um grande poema visual. (Carta Maior, Entrevista Antunes e Xavier, 2003)

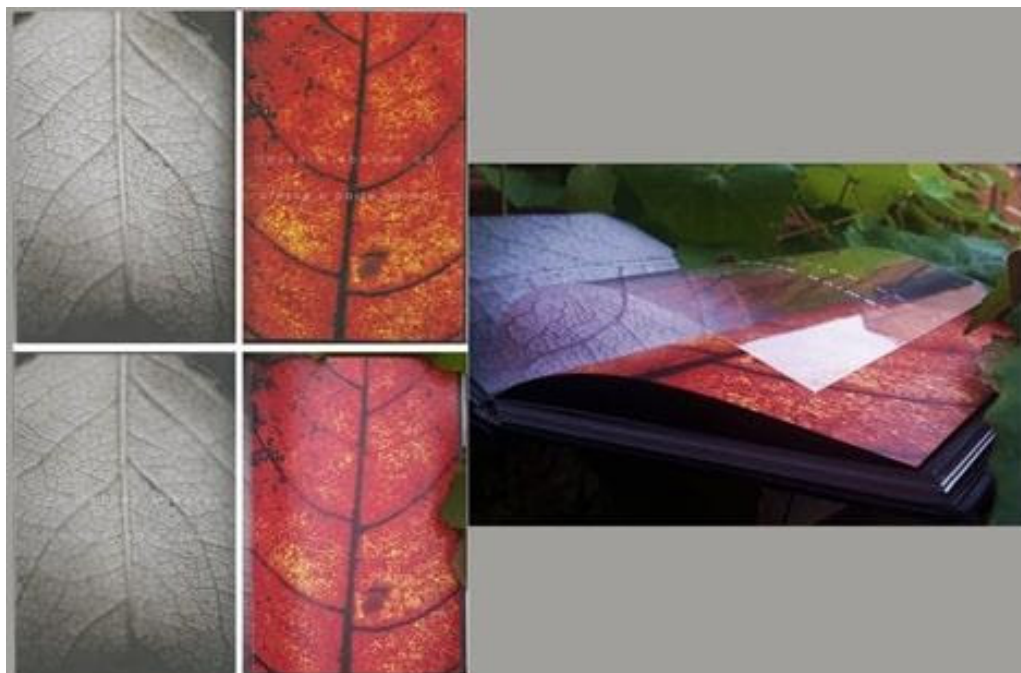
Esse depoimento corrobora a noção de fluxo como ato de leitura, assim como empresta para o livro um caráter plástico cuja modelagem pede certo grau de interação do leitor. Por esse motivo, entende-se que essa obra é composta por séries verbo-visuais que trazem um limiar ambíguo entre si, uma vez que ele é móvel, dependente do olhar que o constrói em sua manifestação cultural, social e política. Essa troca de experiência provocada pelo objeto artístico e o seu observador afirma um lugar próprio para a convergência de vivências e reflexões sobre os temas em destaque, assim como provocam um estranhamento no eu observador, deslocando-o de uma zona de conforto poética ou plástica.

ET Eu Tu ainda oferece ao leitor uma experiência sensorial voltada para o tato se se levar em conta a sua materialidade, o seu papel e o tipo de impressão, a saber, “Papel Image Mate, 145 gramas, com capa dura com relevo seco, sobre-capas em poliéster espelhado, 4 folders encartados [...] que se desdobram em tamanhos diferentes e 2 folhas de acetato transparente com impressão em silk-screen” (Carta Maior, Entrevista Antunes e Xavier, 2003). Esse conjunto de suportes impressos soma-se formando um objeto artístico voltado para despertar no leitor, desde a capa – que espelha a face do leitor, criando uma persona difusa e simultânea com a figura impressa –, a consciência de sua

inclusão ativa no procedimento criativo. Nesse sentido, o projeto gráfico capta sensivelmente essa conjunção, resultando num livro-objeto onde se destacam o apuro no tratamento das cores, as sobreposições de texto e imagem, o jogo lúdico entre fundos negativos e positivos, a espacialização dos poemas explorando diferentes alinhamentos na página, os folders, as transparências e a capa espelhada que utiliza um material novo.

A relação da imagem verbal com a imagem visual que se apresenta em *ET Eu Tu* compreende-se de movimentos entre as linguagens visuais, verbais e a própria materialidade do livro. Xavier explora as técnicas da fotografia ao produzir imagens em preto e branco, monocromáticas, ampliadas e coloridas. E a poesia de Antunes percorre esse caminho conjuntamente com as fotografias formando um todo que, pensado e produzido por Carlito Carvalhosa, firmam um discurso conotado. Pensando conjuntamente com Santaella (2001), o universo híbrido das linguagens anuncia uma condição poética composta por “constelações grávidas de sentido das similitudes. O fracasso denotativo converte-se em promessa de mergulho nos nervos densos e secretos do real. O real capturado por vias analógicas é um real ambíguo, irresolúvel nas suas infinitas aparições” (Santaella, 2001, p.375), um lance poético que aparece em sua modelagem de rede interpessoal, capaz de instaurar a fruição como operador da recepção nesse livro-objeto.

A série *da metade mineral*, que se encontra quase na metade do livro, compõe-se de quatro páginas. Na primeira página contém uma imagem em escala aumentada de uma folha vegetal em preto e branco numa posição inversa ao que seria voltada para o céu, pois é possível ver seu avesso. A segunda e terceira página, compostas pelo material acetato, contém a linguagem verbal: o segundo verso, “cresce a parte animal” (segunda página), e o primeiro verso “da metade mineral” (terceira página). A série encerra-se na quarta página na qual pode-se perceber a imagem, ao que parece, da mesma folha vegetal, no entanto, oposta aos sentidos inverso e de posição, se observada a primeira imagem de folha desta série, sendo esta voltada para o céu; e é colorida com predominância da cor vermelha, conjugada com as cores preta e amarela, como se pode ver nas imagens a seguir.



Fonte: Fotos feitas por Alcía Teodoro 2021.

A inversão da posição das duas imagens, tanto no sentido vertical quanto no lado que aparenta estar virada para o céu, implica em um movimento da folha, tal qual o virar a página de um livro, o que cria uma sensação de intimidade entre o movimento que se pode perceber na natureza e aquele praticado por leitores, esta última cinesia é o resultado de uma expressão tecnológica com fim plástico-discursivo. É possível observar que as duas imagens se assemelham a um mapa e seus relevos, as linhas traçadas, são representadas pelas nervuras da folha. É a organização natural do vegetal e a orquestração estrutural dos livros. Isso faz ver a relação íntima entre o vegetal e o livro que, como se sabe, também é um objeto que deriva, diretamente, do universo vegetal. Desse modo, verifica-se a potência da imagem impressa e sua abertura para uma recepção criativa.

Quanto aos aspectos verbais que estão impressos na folha transparente, o acetato, “da metade mineral / cresce a parte animal”, pode-se afirmar que aparentam estar flutuando nas duas páginas. A leveza e a fluidez reaparecem como características recorrentes das folhas apresentadas na imagem verbal e no suporte do livro. No movimento de virar a página, os versos se

deslocam e têm como pano de fundo, ora a fotografia em preto e branco, ora a fotografia colorida, o que facilita a percepção visual da linguagem verbal. Enquanto se lê o primeiro verso, o segundo está oposto ao primeiro, invertido, assim como as folhas. A direção da leitura é dupla, podendo-se ler a partir de qualquer ordem. Essa espécie de oposição de sentidos visuais entre os versos dialoga com a oposição das imagens das folhas, que, mesmo assim, parecem se interligar por meio de suas nervuras, cada qual saindo de sua própria página para formar um universo poético que tende para uma mobilidade infinita.

Os versos opostos entre si se interligam compondo o objeto visual com a lógica verbal e, somado ao fato de estarem impressos na mesma folha, mas em páginas diferentes, isto faz pensar na palavra verso enquanto lados de uma folha de livro (frente e verso), conjugada com a cena promovida pelos versos impressos em linguagem verbal. O que permite essa visualização é a folha transparente de acetato que mostra a passagem simultânea dos níveis dessa percepção plástica. Neste sentido, a palavra verso ganha em status de significação, pois ela afirma-se a partir da linguagem verbal e também passa a figurar a materialidade do livro a partir da página – um dos lados da folha a voltar sobre si.

Ao pensar a categoria do tempo, Navas (2017) nos ensina que “tanto o poema como a fotografia são erigidos como tempos em suspensão, que pretendem se inscrever no fôlego contínuo das coisas, mas de forma fragmentária” (2017, p. 17). Nesta série, o tempo está implicado seja na linguagem verbal seja na linguagem visual. Assim, cria-se um diálogo entre as linguagens que estão figuradas pelo verso “Cresce a parte animal”, cujo verbo crescer indica uma ação no tempo. A imagem em preto e branco remete-se ao aspecto da fotografia histórica do século XIX, por exemplo, e da fotografia artística, que atravessa o século XX e chega até os dias atuais. E a imagem colorida representa um segundo momento na história da fotografia que vem sendo trabalhada e incorporada ao longo do século XX como uma linguagem possível e desejável para a formação de uma escolha estética, além, claro, de outras funções que lhe são atribuídas, como por exemplo, a de documento de época. Todavia, a duração é o fenômeno que interessa aqui, uma vez que pode ser percebida como o tempo

fluido e contínuo que atravessa a percepção humana no que esta tem de mais intuitivo, naquilo que se mostra antes mesmo que se processe a inteligência do observado.

Segundo Navas (2017, p. 20) pode-se dizer que

(...) tanto o poema quanto a fotografia têm corpus autossuficientes, um quê de absoluto como obras autônomas. O que equivale a dizer que há coincidências de leitura (e de recepção), pois a soma de percepções em um poema também se dá na fotografia, através de campos, planos, efeitos, luzes, aproximando-se mais de uma constelação verbal do que de um mero rio de palavras. Em certo sentido, são artes metonímicas por excelência: tomam o todo pelas partes, são sintetizadoras – independentes do motivo e do objetivo. Já enquanto artes que utilizam um instrumental expressivo, no qual palavras e realidade visual têm um grau tão elevado de referencialidade e contingência, precisam exceder esses códigos referentes tão fortes e tão contaminados de uso e simbologia para alcançar seu verdadeiro destino. Assim, por distorção, por deslocamento, fotografia e poesia transbordam as coordenadas da imagem, da linguagem, hiperbolizam as aparências.

Ao analisar a série da *metade mineral*, pode-se pensar que as linguagens presentes e conectadas entre si formam, quando Xavier e Antunes se unem para “escrever”, para compor com linguagem de luz, com linguagem verbal, um único poema. Trata-se de uma arte que destaca a poesia verbo-visual. Parafraseando Nancy (2016 p. 148), quando este fala sobre a poesia verbal, e claro, trazendo a discussão para o objeto em análise, o poema ou a imagem poética é todo um: o poema é um todo do qual cada parte é um poema, quer dizer, um «fazer», acabado, e o verso, e a imagem, é uma parte de um todo que é ainda um verso, uma imagem, ou seja, um truque de linguagem, uma voragem ou um reverso de sentido.

Seguindo esse fluxo de análise da poética de *ET Eu Tu*, outro aspecto marcante na obra de Arnaldo Antunes e que também se acentua na obra de Márcia Xavier é a presença do corpo humano. Ao longo desse objeto de estudo, Xavier e Antunes mantém o diálogo entre as linguagens visual e verbal e há uma dedicação notória, dentro de algumas séries que o compõe, da questão

do corpo na poética de ambos. Dessa forma, a próxima série a ser investigada constitui-se pela presença do corpo (enquanto linguagem visual) conjugado com a linguagem verbal e o formato do design pelo qual a série se forma, a saber, o folder que se abre para além do formato do livro.

A série, denominada por nós de “parece” (primeiro verso do texto verbovisual), encontra-se depois da metade do livro e compõe-se de um número variado de páginas se se levar em conta as dobras e desdobras do folder. Todas as páginas contêm fotografias de um corpo feminino nu, dobrado sobre si mesmo unindo o tronco à coxa. Na primeira página, verifica-se a imagem lateral do corpo, com ênfase na curvatura da nádega, voltado com o que seria a cabeça para a direita. Na segunda página, ao que parece ser o mesmo corpo, percebe-se que a posição se mantém, voltada para a direita, no entanto, dá-se a ênfase luminosa no tronco encurvado. A terceira página contém a mesma fotografia da segunda página, porém com iluminação diferente, uma luz mais baixa, difusa, e um deslocamento que mostra um pouco mais da nádega e mostra menos a curvatura do tronco. É nesta página que se apresenta os primeiros versos, em posição longilínea vertical, anunciando a linguagem verbal.

A contagem de páginas se torna ambígua a partir da quarta página. Isso porque é nesta que se encontra o nó de leitura, em outras palavras, apresenta-se ao leitor a necessidade de efetivar



Fonte: Fotos feitas por Alcía Teodoro 2021.

uma escolha em seu percurso de recepção do texto verbo-visual. Se a desdobra não for feita, pode-se considerar que esta série contém apenas seis páginas. Assim, faremos três caminhos para descrever o conteúdo das próximas páginas da série.

No primeiro percurso, consideraremos que a série possui um total de seis páginas, neste caso, não será feita a desdobra, a abertura, do folder. Assim, a quarta página contém a mesma imagem do corpo feminino, nu, porém na posição espelhada ao da terceira página, voltada a cabeça (que está no extracampo da imagem) para a esquerda. Nesta página se encontra a continuidade da linguagem verbal em versos verticalizados. A imagem do corpo (igual a da primeira página) se repete na quinta página, também voltada para a esquerda. Da mesma forma, na última página encontra-se a fotografia do corpo (igual a primeira imagem da série), porém, mais uma vez, voltada para a esquerda.



Fonte: Fotos feitas por Alcía Teodoro 2021.

No segundo caminho de leitura, abrindo o folder, aparecem mais quatro páginas. A então quinta página contém a imagem de parte do dorso e a parte da curvatura da nádega, uma imagem oposta à outra, como se fossem dois corpos de costas um para o outro. Deve-se chamar a atenção para o fato de ser a imagem de um mesmo corpo feminino, o que faz pensar no uso da técnica da colagem e da montagem fotográfica. Na sexta página, como se fosse continuação da imagem do corpo da página anterior, a fotografia dá ênfase na iluminação das costas. A sétima e oitava página é espelhada da quinta e sexta, da mesma forma que a nona e a décima espelham a primeira e a segunda página.

O terceiro e último percurso de leitura possível pode ser percebido se se abrir totalmente o folder e se desconsiderar as dobras. Desse modo, serão apenas três páginas longas com o corpo a se multiplicar em efeito de onda, como uma série que dá dupla direção ao movimento de ir e vir sobre o fundo negro, ou como um conjunto de versos imagéticos que se voltam sobre si. Aqui, pode-se perceber, também, a horizontalidade promovida pela imagem que contrasta com a verticalidade dada pela linguagem verbal. Ambas a deflagram uma tensão figurada pelo corpo nu e pelos versos fragmentados que fazem aparecer a força plástica dessa poética.

Feita a descrição do objeto, pode-se dizer que esta série possui um conjunto de particularidades que atuam em um mesmo sentido revelando as possibilidades de diálogo entre as linguagens presentes, a visual e a verbal bem como o seu design. Esta série apresenta um desdobramento do corpo, dos versos e das páginas. O corpo humano se dobra sobre si (fotografia – dorso, seios e abdômen de encontro à coxa); os versos se dobras e desdobram sobre si: “outra/ (ou tra/ nça)/ se/ (des)/ dobra/ em/ (dobro/ de si) (...)”; e as páginas dão a ver o mesmo ato ao se mover, como descrito anteriormente, para apresentar o caráter plástico do discurso do corpo nu, da verbalidade e sua ação de junção e cesura das palavras, da materialidade do livro e a sua força potencializadora do poético e das possibilidades de movimento. A linguagem verbal, a visual e a do design aponta para um sentido discursivo no qual os corpos, diferentes entre si por natureza, constroem um agenciamento no qual é possível

se perceber a qualidade peculiar que predomina nessa relação, qual seja, a construção de um olhar de diferença. Este olhar contagia as três linguagens – a fotográfica, a verbal e a editorial – com o valor significativo de

nexo com o mundo, longe de postulados seguros, de significações dominantes e próximas de pontos de singularização, sendo, portanto escrituras no sentido deleuziano, como aquelas que transbordam de seus âmbitos específicos, suas cartografias dominantes (Navas, 2017, p. 34).

Na linguagem visual, percebem-se as ondas e curvas, que vão ao encontro da linguagem verbal, “crista de/ onda/ (ou da/ nça) (...)”. Essa percepção estabelece um movimento de dança que se identifica com a pose da modelo da foto. A posição espelhada das imagens também dialoga com os versos – as partes divididas se opõem nas duas páginas. Além disso, nestes versos, foram usados recursos verbais que marcam as dobras e as desdobras presentes no aspecto sonoro, como pode se ver em “dá/ em outra/ que **em/ (contra)/** outra / (**ou tra/** nça)” [grifo nosso]. Aqui, a presença da polissemia, fomentada pela homofonia sugerida pelo movimento de leitura, parece ter sido uma das estratégias utilizadas na construção deste objeto poético. E, como diria Nancy (2016), ao pensar a poesia:

que a articulação não seja unicamente verbal, e que a linguagem deixe passar infinitamente a linguagem, é uma outra questão - ou então, é a mesma: diz-se “poesia” de “tudo o que há de elevado e tocante”. Na linguagem ou alhures, a poesia não produz significações: ela faz a identidade objetiva, concreta e exatamente determinada, do “elevado” e do “tocante” com uma coisa. (Nancy, 2016, p. 149)

Ao pensar o livro, Xavier, Antunes e Carvalhosa se aproximam do pensamento de Melot (2012) quando diz que a “forma do livro preenche os vazios dos discursos, os quais, sem ela, se desintegrariam.” (Melot, 2012, p. 48). O livro ET Eu Tu é um conjunto de discursos, de vozes e de imagens que se completam e se suplementam para apresentar esse objeto como um espaço de fruição.

A relação da imagem verbal com a imagem visual na poética desse objeto de estudo é entendida como um constante diálogo existente entre as linguagens (verbal e visual), e se desdobra para um fenômeno dinâmico de um ir além, isto é, esse diálogo expande-se para a percepção da materialidade do livro como a suplementação de toda a poética que existe na obra de Xavier e Antunes. Nesse sentido, observa-se uma constante movimentação entre a poética dos autores na obra bem como o trabalho editorial gráfico que configura o livro como um objeto artístico. Esse objeto pede um olhar atento e dinâmico do leitor para, então, revelar a si como a prova de que é possível identificar caminhos híbridos formados pela fotografia e pela poesia.

NOTAS

¹Agradecemos o apoio institucional do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), pois esta pesquisa tem a chancela do Programa de Iniciação Científica Voluntária – PICV filiado a Diretoria de Pesquisa de Pós-Graduação – DPPG do CEFET-MG.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Antunes, A. (1993) *Nome*. São Paulo: BMG.

Antunes, A. & Xavier, M. (2003) *ET Eu Tu*. São Paulo: Cosac & Naify.

Carta Maior. (2003). *Arnaldo Antunes e Marcia Xavier lançam ET Eu Tu*. Entrevista. São Paulo. Recuperado em: 22 de abril, 2021, de <https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Midia/Arnaldo-Antunes-e-Marcia-Xavier-lancam-ET-Eu-Tu/12/5598>.

Dubois, P. (2012) *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus.

Enciclopédia. (2018) *Arnaldo Antunes*. Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú cultural. Recuperado em: 22 de abril, 2021 de: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2878/arnaldo-antunes>.

Guia das Artes. (s.d.) *Márcia Xavier*. Minas Gerais: Guia das Artes. Recuperado em: 19 de abril, 2021 de: <https://www.guiadasartes.com.br/marcia-xavier/obras-e-biografia>.

Leminski, P. & Pires, J. (1990) *Quarenta clics em Curitiba*. Curitiba: Etecetera.

Lima, J.de. (1943) *A pintura em pânico*. Rio de Janeiro: [s. n.].

Melot, M. (2012) *Livro*. São Paulo: Ateliê Editorial.

Moreira, W. (2005) *Poéticas em ação*. Lidemburgo Blues, Nome, Algorritmos. Tese de doutorado, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, Brasil.

Nancy, J. (2016) *Demanda: literatura e filosofia*. Florianópolis: Ed. UFSC; Chapeco: Argos.

Navas, A. M. (2017) *Fotografia & poesia (afinidades eletivas)*. São Paulo: Ubu Editora.

Nunes, S. (1968) *Última Carta da América*. Belo Horizonte: Edição do autor.

Nunes, S. (1977) *Zovos*. Rio de Janeiro: Edição do autor.

Piva, R. (2000) *Paranoia*. Fotografado e desenhado por Wesley Duke Lee. São Paulo: Instituto Moreira Salles e Jaracandá.

Ramos, E. (2001) Livro em processo. In.: DERDYK, Edith. *Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas*. São Paulo: Editora Senac, 2013.

Santaella, L. (2001) *Matrizes da linguagem e pensamento*. Sonora visual verbal. Aplicações na hipermídia. São Paulo: Editora iluminuras.

Xavier, M. (2016) *Exposições individuais*, Casa Triângulo, São Paulo, Brasil.

LITERATURA BRASILEIRA E TEORIA PÓS-COLONIAL: UMA PROPOSTA DE EDUCAÇÃO PARA AS RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS

Esta pesquisa teve como objetivo desenvolver uma proposta de intervenção pedagógica centrada na educação para as relações étnico-raciais e antirracista com os graduandos do curso de licenciatura em Letras Espanhol do Instituto Federal de Brasília (IFB). Para tal intento, houve a proposição de discussões, debates, produção de textos descritivos e dissertativo-argumentativos, e do gênero portfólio sobre as diferenças e similaridades existentes entre a literatura canônica e a literatura não-canônica, periférica, afro-brasileira, a partir da análise de romances brasileiros. Observou-se um significativo interesse dos futuros professores pela literatura afro-brasileira e análise comparativa com as obras canônicas, e a ampliação do entendimento dos diferentes pontos de vista dos autores oriundos de diversos períodos históricos.

Palavras-chave: Educação para as relações étnico-raciais; Literatura cânone; Literatura afro-brasileira.

INTRODUÇÃO

Em 2003, foi sancionada a Lei nº 10.639/03 pelo presidente Luiz Inácio Lula da Silva que alterou a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional – Lei nº 9.394/96. Essa alteração estabeleceu nos Artigos 26-A e 79-B a obrigatoriedade do ensino de história da África e da cultura afro-brasileira na educação básica brasileira, de nível fundamental, médio e superior, em todo o currículo escolar. Mesmo que já tenha completado dezessete anos de obrigatoriedade da Lei nº 10.639/03, ainda não houve a efetivação do ensino de literatura afro-brasileira em todos os

**ANDREIA LÍVIA
DE JESUS
LEÃO**
Instituto
Federal de
Brasília

andreialjl@gmail.
com

níveis de educação e a inclusão de informações dos autores e obras literárias representativas dessa literatura não-canônica e periférica nos livros didáticos. Diante disso, esta pesquisa buscou desenvolver uma proposta de intervenção pedagógica centrada na educação para as relações étnico-raciais e antirracista com os graduandos do curso de licenciatura em Letras-Espanhol do Instituto Federal de Brasília (IFB), tendo como referência a literatura canônica e a literatura afro-brasileira.

O problema desta pesquisa consistiu em: Como desenvolver uma intervenção pedagógica que integre a literatura canônica e a literatura periférica afro-brasileira no processo de formação inicial de futuros professores de Letras? e Como contribuir para que futuras gerações de professores integrem às suas práticas docentes a cultura e a literatura afro-brasileira? Esta pesquisa também teve como objetivos específicos: 1. Promover a discussão entre os pares; 2. Realizar uma conscientização sobre a importância da literatura canônica e não-canônica na formação inicial de professores de Letras; e 3. Disseminar o conhecimento produzido na disciplina a futuros alunos e outras pessoas que possam se interessar pelo tema.

EDUCAÇÃO PARA AS RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS

A expressão educação para as relações étnico-raciais é utilizada para discutir questões que envolvem a população negra brasileira, composta por pessoas que se autodeclaram pretas e pardas, em contexto de escolarização formal. Esse tipo de educação prevê a oferta de políticas de ações afirmativas e pedagógicas que promovam a valorização da dimensão histórica, cultural, social, antropológica e identitária, principalmente da população negra e indígena, com o intuito de combater o racismo estrutural e institucional e todo e qualquer tipo de discriminação e violência relacionados à cor da pele, à região de origem, à orientação sexual, à idade, ao capacitismo, à estética, à sexualidade, ao gênero, à religião e à classe social. Nessa concepção, além das características físicas e classificação racial, fatores simbólicos, culturais, territoriais, históricos, religiosos, familiares, sociais, políticos e identitários devem ser considerados para compreender

a complexa realidade excludente desse segmento majoritário oriundo das classes populares da sociedade brasileira.

Na visão de Cashmore (2000, p. 196), o conceito de etnia, criado para substituir o de raça preconizado no início do século XIX com as teorias científicas e racistas, refere-se a um grupo de pessoas com consciência de identidade cultural comum, manifesta ou não declarada, sobre as suas origens que tendem a compartilhar interesses. Nesse entendimento, um grupo étnico não consiste unicamente em um agrupamento de pessoas pertencentes a mesma classe social, mas a um grupo coeso que vivencia experiências similares a partir dos interesses partilhados. E, segundo consta na Resolução CNE/CP 03/2004 (2004, p. 13), o termo étnico, na expressão étnico-racial, também se refere às relações conflituosas decorrentes da diferenciação e inferiorização da cor da pele e traços fisionômicos negroides herdados dos africanos escravizados, trazidos ao Brasil entre o século XVI e XIX. Tanto as características físicas e o intelecto da população negra vêm sendo desvalorizados desde do colonialismo histórico em oposição aos valores, princípios e pontos de vista elaborados para os povos originários indígenas, europeus e asiáticos. Desse modo, na estrutura política, econômica, educacional e social brasileira ainda persiste “um imaginário étnico-racial que privilegia a branquidade e valoriza principalmente as raízes europeias da sua cultura, ignorando ou pouco valorizando as outras” (RESOLUÇÃO CNE/CP, 3/2004, p. 16).

A partir de uma proposta de educação para as relações étnico-raciais e antirracista, poderá contribuir para a compreensão dos efeitos do racismo, da estratificação e da exclusão social vigente na vida das pessoas negras e afrodescendentes empobrecidas que, em pleno século XXI, não têm os direitos básicos amplamente garantidos pelo Estado, como moradia, segurança pública, permanência em contextos formais de ensino, trabalho qualificado e bem remunerado, e atendimento hospitalar público e gratuito.

Vale ressaltar que a Lei nº 10.639/03, de obrigatoriedade do ensino de história da África e da cultura afro-brasileira em todos os níveis do ensino formal, constituiu-se como uma das maiores conquistas para atender as demandas históricas do Movimento

Negro Unificado (MNU), criado em 1978 em São Paulo, por colocar oficialmente os discursos e as vozes negras historicamente silenciadas nos currículos das escolas públicas. Dessa forma, a lei nasceu da demanda da sociedade civil organizada que apontou uma lacuna na formação oferecida no ensino formal, por causa do “subdimensionamento da participação do negro na formação da nacionalidade brasileira e uma orientação exclusivamente europeia na compreensão dos processos que conformam a trajetória histórica brasileira” (COELHO, 2013, p. 95). Todavia, a implementação dessa lei ainda não se efetivou plenamente em todo o território nacional brasileiro, o que torna urgente, após dezessete anos da obrigatoriedade da lei, o estímulo de práticas de resistência, projetos e intervenções pedagógicas em busca de uma educação plural e antirracista que valorize a diversidade sociocultural brasileira, seja os saberes produzidos pelos descendentes de africanos, indígenas, europeus e asiáticos.

TEORIA PÓS-COLONIAL E TEORIA DO POLISSISTEMA

No livro “The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literatures” (1989) de Bill Ashcroft, Gareth Griffiths e Helen Tiffin, os autores se dedicaram a realizar análises sobre o mundo durante e após o período de dominação imperial, do colonialismo histórico, os efeitos desse processo e as influências nas literaturas contemporâneas. Isso porque a cultura das nações colonizadas tem sido afetada e influenciada pela hegemonia imperial desde o momento da intervenção colonial até os dias atuais, por meio da constante agressão do poder dos grandes impérios, que produziu, e ainda produz, medo e impedimentos nos projetos de ampliação do conhecimento e distribuição de riqueza e poder em favor dos colonizados. Apesar dos entresos para a efetivação da emancipação dos colonizados, muitas sociedades pós-coloniais têm adquirido conhecimento, produzido questionamentos e promovido mudanças ao longo das décadas.

A teoria literária pós-colonial é um exemplo de iniciativa que buscou a emancipação dos povos colonizados, pois emergiu da incapacidade da teoria europeia de lidar com as complexidades e as proveniências culturais variadas da escrita pós-colonial,

e da necessidade de apresentar um conjunto de estratégias interpretativas voltadas para a rica diversidade de práticas culturais que caracterizam sociedades colonizadas ou egressas da colonização europeia desde o momento inicial da colonização até o presente. A teoria também buscou o aprimoramento da nova prática de escrita pós-colonial e dos efeitos do colonialismo em língua inglesa, indígena, francesa, espanhola e portuguesa, e o desmantelamento recursivo e subversivo das pesquisas recebidas das teorias europeias, para fazer emergir a própria identidade do povo colonizado e promover a autoafirmação. Segundo Bonicci (2012), a análise por meio da teoria literária pós-colonialista também ofereceu:

(...) oportunidade de resgatar textos que o poder colonial suprimia e fazia sumir (porque subvertiam a ordem colonial por ele estabelecida), de analisar texto sob uma nova perspectiva e recuperar aspectos satíricos e irônicos pelos quais os autores, superando conveniências laudatórias, mostram a infâmia da colonização e da alteridade. (BONICCI, 2012, pp. 33-34)

Na visão de Bonicci (2012, p. 56), alguns dos principais temas abordados pelos autores na literatura pós-colonial brasileira são: a reescrita da história da escravidão a partir do ponto de vista dos subalternizados, colonizados e vencidos; a diáspora e o multiculturalismo; os estudos sobre a predominância da hegemonia branca europeia; o ambiente post-bellum; e a ecologia. Para o autor, o termo multiculturalismo descreve “o conjunto das diferenças culturais nas sociedades contemporâneas e define-se como o reconhecimento da diferença e do direito à diferença, colocando em questão o tipo de tratamento que as identidades tiveram e ainda têm nas democracias tradicionais” (BONICCI, 2012, pp. 60-61). E também corresponde a um conjunto de políticas para a acomodação e valorização de povos diaspóricos, não brancos, e de minorias, como exemplo, a comunidade LGBTQI+, que foram racializados, inferiorizados e desumanizados, o que tem resultado em constantes ataques, agressões e até a morte gerados pelo racismo estrutural, estruturante e institucionalizado.

Dentre os possíveis temas ou problemas pós-coloniais que poderão ser abordados e discutidos na leitura e na escrita de

obras literárias brasileiras, a partir de uma concepção pós-colonial, e no aprofundamento da interpretação dos textos e de novos conceitos submetidos à discussão, destacam-se: 1. A formação da alteridade e da dicotomia entre sujeito e objeto; 2. A ausência e a recuperação da voz dos escravizados e de seus descendentes; 3. A diáspora negra, a revisão histórica e a resposta à história oficial; 4. A dupla colonização das mulheres e a emancipação por meio do empoderamento; 5. A continuação da hegemonia branca europeia e americana; e 6. A exclusão da população negra e indígena, a miscigenação, a persistência do racismo e a etnicidade.

Já a teoria do polissistema, elaborada por Itamar Even Zohar da Universidade de Tel Aviv na década de 1960, foi desenvolvida a partir de reflexões sobre a teoria da tradução e da intrincada estrutura histórica da literatura hebraica. E os principais objetivos dessa teoria são os seguintes: 1. Tornar explícita uma concepção do sistema como algo dinâmico e heterogêneo; 2. Dar conta da heterogeneidade da cultura, abrangendo produções culturais, não-canonizadas, que antes não recebiam o devido valor ou atenção e que agora passaram a ser analisadas, a partir das relações de interdependência mútua com a literatura canonizada; 3. Proporcionar hipóteses menos simplistas e reducionistas para a complicada questão do correlacionamento, por exemplo, da literatura com a língua, a sociedade, a economia, a política e a ideologia (EVEN-ZOHAR, 1990, pp. 11-12); 4. Compreender como se elaboram os conceitos sucessivos da literatura e como se constituem os gêneros, as formas e os modelos; 5. Permitir que se entenda melhor a produção literária em geral e em certas situações culturais particulares; 6. Investigar as condições particulares em que uma literatura pode interferir em outra; e 7. Explicar a relação dialética entre as categorias canonizadas e não-canonizadas.

Na visão de Zohar (2013), a literatura, por exemplo, considerada como um sistema, pode ser entendida e estudada de modo mais adequado a partir das leis que regem a diversidade e a complexidade dos fenômenos e dos objetos de observação e estudo, visto que, para a teoria do polissistema:

(...) o produto mais poderoso da literatura são os modelos de realidade alcançados mediante a elaboração dos textos. Abre-se deste modo um âmbito cheio de possibilidades para indagar a repercussão que as atividades literárias têm na construção social da realidade e na configuração das normas do comportamento social, pois os modelos de realidade regulam por sua vez os modelos de interação social (SANTOS, 1994, p. 337).

Os textos semiliterários, a literatura traduzida, a literatura para crianças, a literatura indígena, a literatura de cordel, a literatura marginal, a ficção científica brasileira, a literatura negra e a literatura afro-brasileira, por exemplo, estão posicionadas em estratos periféricos do polissistema literário brasileiro e são muitas vezes ignoradas nos estudos literários atuais. Essas literaturas periféricas ainda não estão plenamente visíveis do ponto de vista da cultura oficial e canonizada, entretanto são objetos de estudo indispensáveis para entender adequadamente como e por que ocorrem as transferências, tanto dentro de cada sistema literário quanto entre eles. Diante disso, somente quando os processos invisíveis de interferência são descobertos, como as literaturas não-canônicas, a esmagadora presença das interferências poderão ser inteiramente reconhecidas, apreciadas pelos professores e alunos das instituições de ensino, produtores, escritores, mercados editoriais e leitores brasileiros. A inter-relação dos diversos tipos de literatura brasileira, canônica e não-canônica, e a análise das relações de interdependência mútua poderão dar conta da heterogeneidade da cultura e abranger produções culturais que antes estavam invisibilizadas, esquecidas e sem o devido valor e atenção.

Nesta pesquisa, houve a escolha de romances oriundos da literatura canônica e da literatura não-canônica afro-brasileira que, segundo Lobo (2007, p. 315), é definida como uma produção literária de escritores que se assumem ideologicamente como afrodescendentes, utilizando um sujeito de enunciação próprio e autoconsciente que não retrata as personagens pretas e pardas de forma objetificada, caricatural e estereotipada. Na visão de Duarte (2014):

[A] literatura afro-brasileira se afirma como expressão de um lugar discursivo construído pela visão de mundo historicamente

identificada à trajetória vivida entre nós por africanos escravizados e seus descendentes. Muitos consideram que esta identificação nasce do existir que leva ao ser negro (DUARTE, 2014, p. 11).

Os elementos, fatores ou identificadores que se inter-relacionam para compor um obra literária afro-brasileira, segundo Duarte (2014), são: 1. A autoria afrodescendente ou a voz autoral explícita ou implícita no discurso; 2. A temática ou temas afro-brasileiros; 3. A linguagem ou as construções linguísticas marcadas por uma afro-brasilidade de tom, ritmo, entonação, sintaxe ou sentido de semântica própria; 4. O público, o receptor ou a constituição do universo recepcional; e 5. O ponto de vista, o lugar de enunciação política, ou um projeto de transitividade discursiva, explícito ou implícito com vistas ao universo recepcional.

METODOLOGIA

Esta pesquisa foi realizada no segundo semestre de 2019 com os graduandos do 4º semestre do curso de licenciatura em Letras-Espanhol do Instituto Federal de Brasília (IFB) no âmbito da disciplina obrigatória de Literatura Brasileira I, cuja carga horária é de setenta e cinco horas. O planejamento das aulas da disciplina foi dividido em três blocos: 1º Bloco – Contextualização, teorias e análises de uma autobiografia e contos brasileiros; 2º Bloco – Apresentação escrita e oral dos graduandos sobre a análise de romances brasileiros canônicos e não-canônicos, afro-brasileiros; e 3º Bloco – Exposição de entrevistas, reportagens, documentários, músicas e filmes que apresentavam temáticas similares às presentes nos romances analisados no segundo bloco de aulas.

O primeiro bloco de aulas, composto por vinte e quatro aulas de cinquenta minutos em seis semanas, foi destinado à apresentação do histórico da promulgação da Lei nº 10.639/03, a teoria do polissistema, a teoria pós-colonial, o conceito e categorias de classificação da literatura afro-brasileira, a análise da autobiografia do africano escravizado no Brasil entre 1845 e 1847 – Mahommah Garbo Baquaqua, e as análises dos contos “Escrava” (1887) da autora afro-brasileira Maria Firmina dos Reis e “Pai contra mãe” (1906) do autor canônico e afro-brasileiro Machado de Assis. No término desse bloco de aulas, os graduando elaboraram um

portfólio sobre as informações que consideraram mais relevantes de forma descritiva e dissertativa-argumentativa.

O segundo bloco de aulas, composto por dezoito aulas de cinquenta minutos em quatro semanas, foi dedicado à apresentação escrita e oral da análise de romances brasileiros canônicos e não canônicos - afro-brasileiros. Os graduandos foram divididos em grupos e realizaram análises dos seguintes romances, a partir da identificação e reflexão sobre os problemas pós-coloniais presentes nas obras literárias: Obras não-canônicas – “Úrsula” (1859) da autora afro-brasileira Maria Firmina dos Reis, “Memórias de Marta” (1889) da autora Júlia Lopes de Almeida, “Dez dias de Cortiço” (2006) do autor Ivan Jaf, “Quarto de Despejo: um diário de uma favelada” (1960) da autora afro-brasileira Carolina Maria de Jesus, e “Ponciá Vicêncio” (2003) da autora afro-brasileira Conceição Evaristo; e Obras canônicas – “Vítimas-Algozes” (1869) de Joaquim Manuel de Macedo, “O Cortiço” (1890) de Aluísio Azevedo e “Clara dos Anjos” (1922) de Lima Barreto. Nesse bloco de aulas, os graduandos foram avaliados, tanto na exposição oral quanto na escrita, em relação às análises dos problemas pós-coloniais presentes no enredo da obra literária, a partir de trechos dos romances que remetessem à hegemonia branca europeia, às vozes e mecanismos de resistência, à dupla colonização das personagens femininas, ao racismo, à educação como um processo de conscientização e ascensão social, e à revisão histórica e resposta à história oficial.

O terceiro bloco de aulas, composto por doze aulas de cinquenta minutos em três semanas, foi direcionado à exposição de entrevistas, reportagens, documentários, músicas e filmes que retratassem os problemas pós-coloniais identificados nos romances canônicos e não-canônicos analisados durante o segundo bloco de aulas. Esse bloco foi estruturado da seguinte forma: 1. Exposição do vídeo-palestra “A lista de bilionários da Forbes e a destruição do Brasil” (2019) do ex-banqueiro brasileiro Eduardo Moreira, para discutir o problema pós-colonial da hegemonia branca em comparação com o enredo da obra “O Cortiço” (1890) de Aluísio Azevedo; 2. Apresentação da entrevista da ativista brasileira, Preta Ferreira, do Movimento Sem Teto do Centro (MSTC) de São Paulo – “30 dias de injustiça” (2019), para

refletir sobre a voz e os mecanismos de resistência da população negra diante de situações de injustiça em comparação com o enredo do romance “Úrsula” (1859) de Maria Firmina dos Reis; 3. Exibição do filme norte-americano “American Son” (2019) de Kenny Leon, para refletir sobre o racismo estrutural e institucional em comparação com o enredo do romance “Ponciá Vicêncio” (2003) de Conceição Evaristo; 4. Apresentação dos videoclipes das músicas “P.U.T.A” (2016) do grupo Mulamba e “Maria da Vila Matilde” (2015) de Elza Soares, para abordar o problema pós-colonial da dupla colonização do corpo e da força de trabalho das mulheres negras oriundas das classes populares em comparação com o enredo da obra “Clara dos Anjos” (1922) de Lima Barreto; e 5. Exposição do documentário “Entremundo – Um dia no bairro mais desigual do mundo” (2019) de Thiago Mendonça e Renata Jardim, para discutir sobre a revisão da história oficial, estruturada pelas grandes emissoras televisivas brasileiras, em comparação com o enredo do romance “Dez dias de Cortiço” (2006) de Ivan Jaf. No fim do terceiro bloco de aulas, os graduandos motivados pelas discussões e reflexões geradas pelos vídeos, reescreveram as produções escritas sobre os romances realizadas no fim do segundo bloco de aula com o acréscimo de novas informações e análises.

RESULTADOS E ANÁLISES

Dentre os quinze graduandos que realizaram as análises dos romances canônicos e não-canônicos, afro-brasileiros, selecionados para o segundo bloco de aulas, dois deles apresentaram a análise das obras literárias sem identificar e refletir sobre os problemas pós-coloniais. Desse modo, abordaram nas suas apresentações orais e escritas a biografia dos autores literários e apresentaram o resumo das obras, mesmo após as aulas do primeiro bloco que foram destinadas à demonstração de análises, segundo a identificação e reflexão sobre os problemas pós-coloniais, a partir dos contos “Escrava” (1887) de Maria Firmina dos Reis e “Pai contra mãe” (1906) de Machado de Assis. Em relação aos outros treze graduandos, dez basicamente contaram o enredo dos romances e se aprofundaram na trajetória das personagens, e três conseguiram realizar a análise das obras literárias, a partir dos problemas pós-coloniais presentes nas

trajetórias dos personagens e expuseram trechos dos romances para confirmar as suas reflexões e posicionamentos críticos.

Após as análises das relações das personagens das obras literárias canônicas e não-canônicas, selecionadas na disciplina de Literatura Brasileira I, com a seleção e apresentação de vídeos no terceiro bloco de aulas, a grande maioria dos graduandos conseguiu refazer as produções escritas a partir de uma reflexão mais aprofunda sobre os problemas pós-coloniais presentes no enredo e trajetórias das personagens. Entretanto, pelo fato da docente ter realizado várias análises das personagens das obras no terceiro bloco de aulas, verificou-se que alguns estudantes desenvolveram as mesmas análises da docente na reescrita das produções textuais, ou seja, repetiram as discussões realizadas nas aulas do terceiro bloco na escrita do portfólio. Por outro lado, dois graduandos conseguiram avançar nas análises e, por exemplo, anteciparam nas suas produções escritas a relação do enredo dos romances com o documentário “Entremundo – Um dia no bairro mais desigual do mundo” (2019) de Thiago Mendonça e Renata Jardim, que se referia à tragédia ocorrida na favela de Paraisópolis em que nove jovens morreram após a entrada da polícia de São Paulo em um baile funk.

Nos portfólios produzidos pelos graduandos, eles expuseram o que mais aprenderam sobre si mesmos e sobre os colegas durante o semestre letivo, as contribuições da disciplina de Literatura Brasileira I para os estudos e os projetos futuros e o uso dos problemas pós-coloniais como critérios para a análise de obras literárias cânones e não-cânones, afro-brasileiras. Em relação ao aprendizado sobre si mesmos e sobre os colegas, seguem algumas opiniões dos graduandos: 1. “Aprendi uma nova forma de enxergar o meio social no qual estou inserido”; 2. “Aprendi que antes de julgar alguém precisamos entender o seu contexto e a sua história”; 3. “Aprendi que todos, ou até mesmo alguns, tem sempre um exemplo de vida a compartilhar, baseado nas obras. E com isso, podemos verificar que até hoje temos atitudes negativas do passado”; 4. “Acredito que o respeito e a reciprocidade que temos uns com os outros e com nós mesmos devem ser mais estimulados”; 5. “Me humanizei mais com os colegas, na minha visão de mundo, das pessoas e sobre o meu

eu”; 6. “Aprendi que todos em algum aspecto têm preconceitos que são herdados e, por vezes, naturalizados”; 7. “Aprendi a ser uma pessoa melhor, aprendi a entender melhor os problemas pós-coloniais que afetam nossa sociedade e aprendi a olhar com outros olhos para as pessoas, com mais humanidade”; 8. “Aprendi que podemos crescer com as diferenças”; 9. “Aprendi que todos têm suas dores e cicatrizes. Em relação a mim mesma, aprendi a respeitar mais ainda o jeito de cada um e não julgar sem conhecer a história deles”; e:

10. Aprendi que todos em algum momento passam por situações de racismo, seja de cor, classe, como vítimas ou testemunhas. Até mesmo somos os próprios “algozes”, como exemplo, quando julgamos dois homens na rua e passamos por eles com medo de sermos assaltados, apenas por causa da roupa e aparência deles.

No que se refere às contribuições da disciplina de Literatura Brasileira I para os estudos e os projetos futuros, os graduandos apontaram que: 1. “Penso que esta disciplina me fez crescer como pessoa, como cidadã e me fez querer ser politicamente mais ativa. Acredito que no futuro poderei formar cidadãos críticos, assim como estou sendo formada”; 2. “Em tentar a cada dia ser uma pessoa melhor”; 3. “Tem me ajudado em minha formação cidadã e vai me ajudar quando eu estiver na posição de docente formando novos cidadãos”; 4. “Imagino que contribuirei para formar cidadãos críticos, já que um dos papéis do professor é formar cidadãos que sejam instigados a buscar impor suas ideias e cobrar da sociedade quaisquer assuntos que vier a incomodar”; 5. “Imagino que os ensinamentos que adquiri durante essa disciplina vou levar para a vida, pois através dessas contribuições passei a pensar antes o porquê de algumas pessoas terem atitudes ruins e quais foram as suas heranças culturais e sociais antes de julgar qualquer atitude”; 6. “Me ajudará a refletir sobre as diversas realidades existentes na nossa sociedade”; 7. “Se não ajudar no processo educacional, o que duvido 100%, ajudará na vida. Foi uma forma de abrir os olhos para a realidade escancarada que às vezes simplesmente não enxergamos”; e 8. “Me ajudou como pessoa me tornando mais humano. E me ajudará a tentar ser um professor mais crítico e a entender que tudo o que acontece tem uma raiz histórica”.

Em relação ao uso dos problemas pós-coloniais como critérios para a análise de obras literárias canônicas e não-canônicas, os graduandos pontuaram que: 1. “Consegui perceber como o racismo está presente hoje e esteve no passado, conforme registrado nos romances”; 2. “Constatei que a nossa pior herança provém do culturalismo racista, herança da escravidão, vinda de séculos atrás e que perpetua até os dias de hoje”; 3. “O abismo da diferença entre as literaturas consideradas canônicas e não-canônicas me fez identificar dentro dos romances e das várias histórias a visão que havia sobre as mulheres de séculos atrás ainda prevalece hoje, ou seja, quase nada mudou”; 4. “O mais marcante foi perceber que todos os aspectos, seja de racismo, machismo, branqueamento, que se fazem presentes nas obras de vários anos atrás, ainda se fazem presentes na sociedade atual com poucas ou nenhuma evolução”; 5. “Todos os pontos identificados no pós-colonialismo que estavam presentes anos atrás perduram até os dias atuais. Essas questões são extremamente polêmicas, mas presentes em áreas de nossa sociedade, sobretudo nas classes menos favorecidas”; e 6. “O preconceito, o racismo e as indiferenças sociais existentes na sociedade ao longo do tempo têm pesado na cultura, na vida e na formação de qualquer indivíduo”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Constatou-se que os graduandos do curso de licenciatura em Letras-Espanhol do Instituto Federal de Brasília não conheciam os romances da literatura afro-brasileira, não canônica e periférica, selecionadas na disciplina de Literatura Brasileira I. A grande maioria apenas tinha realizado a leitura da obra canônica “O Cortiço” (1890) de Aluísio Azevedo no segundo ano do Ensino Médio, porém não se recordavam do enredo e das personagens. Todos sabiam da importância do autor canônico Machado de Assis, mas desconheciam o autor Lima Barreto e as suas respectivas obras, e ainda não tinham realizado reflexões sobre a influência da afrodescendência na escrita desses autores mulatos.

Em relação à teoria do polissistema, a existência de uma literatura canônica presente nos livros didáticos e compêndios de literatura e as literaturas periféricas invisibilizadas e desconhecidas no contexto de ensino formal, os graduandos confirmaram que

pela primeira vez tiveram contato com o entendimento da existência de um polissistema literário brasileiro. A utilização dos problemas pós-coloniais como critério de análise das obras literárias, como a hegemonia branca europeia, o racismo, a dupla colonização da mulher, a voz e os mecanismos de resistência, a educação como um processo de conscientização e a revisão da história oficial, tornaram-se bastante efetivos para que os graduandos pudessem estabelecer conexões entre o romance ficcional e os problemas e os acontecimentos do Brasil moderno real. A partir dessas constatações, houve a intensificação do interesse dos graduandos, já que vislumbraram estar diante de um conhecimento novo, pelos autores e obras desconhecidas e a sugestão de parâmetros de análise, através dos problemas pós-coloniais ainda não explorados por eles.

Portanto, a proposta de educação para as relações étnico-raciais, através da leitura, análise e discussão da literatura canônica e não-canônica - afro-brasileira, mostrou-se bastante efetiva para promover investigações e produção de conhecimentos a partir da interação entre os graduandos em contexto de formação inicial de professores e a docente da disciplina. E também motivou a conscientização sobre a importância do acesso a diferentes literaturas, pertencentes ao polissistema literário brasileiro, durante o semestre letivo. Por fim, verificou-se a motivação dos graduandos em disseminar os conhecimentos produzidos na disciplina e as descobertas individuais a futuros estudantes e pessoas que possam se interessar pelo tema. Isso porque o ponto de vista afroidentificado dos autores afro-brasileiros, segundo Duarte (2014):

(...) 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)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. **The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literatures**. London and New York: Routledge, 1989.

BERND, Zilá. Depoimentos Zilá Bernd. In: DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). **Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica**. V. 4. Belo Horizonte: Editora, UFMG, 2011.

BONNICI, Thomas. **O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura**. 2. Ed. Maringá: Eduem, 2012.

CASHMORE, Ellis. **Dicionário de relações étnicas e raciais**. São Paulo: Selo Negro Edições, 2000.

COELHO, Wilma de Nazaré Baía; COELHO, Mauro Cezar. **Os conteúdos étnico-raciais na educação brasileira: práticas em curso**. Educ. ver. [online]. 2013, n. 46, pp. 67-84. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/er/n47/06.pdf>. Acesso em: 4 nov. 2020.

CONSELHO NACIONAL DE EDUCAÇÃO/CONSELHO PLENO. **Diretrizes curriculares nacionais para a educação das relações étnico-raciais e para o ensino de história e cultura afro-brasileira e africana**. Brasília: MEC/Secad, 2004.

COSTA, Candida Soares da. **Educação para as relações étnico-raciais: planejamento escolar e literatura no Ensino Médio**. Cuiabá: EdUFMT, 2013.

DUARTE, Eduardo de Assis (Coord.). **Literatura afro-brasileira: 100 autores do século XVIII ao XX**. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

EVEN-ZOHAR, Itamar. "Teoria dos polissistemas". **Revista Translatio** 4, Porto Alegre, pp. 2-21, 2013.

LOBO, Luiza. **Crítica sem juízo**. 2. Ed. Revista. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

SANTOS, Montserrat Iglesias. El sistema literário: Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas. In: VILLANUEVA, Darío (Comp.). **Avances em Teoría de la Literatura**. Santiago de Compostela: Servicio de publicaciones da USC, 1994.

A CONTRIBUIÇÃO DA LEITURA DE POESIA PARA A FORMAÇÃO HUMANA E CRÍTICA DO ALUNO DE ENSINO MÉDIO E DOS PEQUENOS E GRANDES LEITORES

A contribuição da leitura de poesia para a formação humana e crítica do aluno de Ensino Médio e dos pequenos e grandes leitores é resultado de uma pesquisa de mestrado sobre o processo da leitura de poesia em sala de aula e a formação de alunos no Ensino Médio, mediante uma prática desenvolvida em uma escola pública de Goiânia-GO. Ao estender essa proposta a um doutorado, voltamos à primeira infância, à formação de professores e aos pequenos e grandes leitores da Educação Básica. Consideramos estudos de Larrosa (2000), Candido (2004), Todorov (2009), Paz (1993); Adorno (1995), Compagnon (1996); Perrone-Moisés (1998); Girotto, Arena e Souza (2010); Documentos Curriculares Nacionais da Educação (DCNE), entre outros. Os resultados apontam para uma educação humanizadora.

Palavras-Chave: Formação humana. Poesia. Leitura. Filosofia da linguagem.

INTRODUÇÃO

Este artigo descreve parte do resultado de um projeto que nasceu da necessidade de estender os conhecimentos e as práticas pedagógicas acerca da poesia como objeto capaz de adentrar o campo, a gleba, o chão da experiência estética, via filosofia da linguagem, como ato “responsável” e “responsível” meu de pesquisadora em que me coloco na condição de compreender algumas frestas do mundo poético abrindo “nesgas” das cortinas da linguagem literária e o alargamento dessa pesquisa num projeto de doutorado. Pelo gênero lírico, tentarei entender em que se fundamenta a experiência estética, na condição de

**CLEUNICE
TEREZINHA DA
SILVA RIBEIRO
TORTORELLI**

Universidade
Estadual
Paulista Júlio de
Mesquita Filho

ct.tortorelli@unesp.br

leitora sensível e atenta à maestria de poemas escritos tanto para crianças quanto para adultos e, ainda, como pesquisadora instigada pelas inesgotáveis possibilidades de descobertas, via Filosofia da Linguagem, com o objetivo de compreender qual é o lugar ocupado pela poesia na vida escolar do aluno e na amplitude que essa investigação pode oferecer.

Sendo assim, para o embasamento teórico-metodológico da pesquisa, são considerados os estudos de Bakhtin (1970-2011), Volochinov (2018), Candido (2004), Jorge Luís Borges (1981), Adorno (1995), Compagnon (1996); Perrone-Moisés(1998); Andrueto (2017), Larrosa (2000), Todorov (2009), Paz (1993); Girotto, Arena e Souza (2010) e outros. Também os Documentos Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDBEN) 1996; Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs, 1999); que abordam conhecimentos outros referentes à linguagem, à poesia, às estratégias de leituras com vistas ao superdestinatário no estudo dos enunciados e das “trocas sociais”.

A filosofia da linguagem aborda a palavra como fenômeno ideológico. Portanto, o “eu e o “outro” estarão sempre imbricados porque o “eu” é constituído pelo “outro” e esse “outro” constitui o “eu”; é uma troca dialógica. Assim, usarei neste artigo sempre “nós”, no plural, como vários eus que compreendem a singularidade de outrem.

E por qual razão nos direcionamos à filosofia da linguagem? Poesia é linguagem. “A vida é dialógica por natureza. Viver significa participar do diálogo: interrogar, ouvir, responder, concordar, etc” (Bakhtin, 2011, p. 348). O aluno possui o direito à experiência estética. O filósofo russo continua dizendo que “as complexas relações de reciprocidade com a palavra do outro em todos os campos da cultura e da atividade completam toda a vida do homem” (Bakhtin, 2011, p. 379). Isso significa, também, dizer que o poeta expressa pelo poema. E nós como leitores dialogamos com a poesia, admiramos, sentimos, vivenciamos, porque é a troca verbal do outro que proporciona uma “refração de sentido” e, assim, o “eu” é constituído pelo outro na alteridade.

Ao situar o contexto da pesquisa pretendida do doutoramento, remetemo-nos ao ao Curso de Mestrado, ocorrido em 2015, na

Universidade Federal de Goiás-UFG, no desenvolver de uma investigação referente à *“leitura de poesia para a formação humana e crítica do aluno no ensino médio”* e, ainda, a uma Especialização em Leitura: Teorias e Práticas, da Universidade Estadual de Goiás-UEG, em 2001. Depois desses cursos, vários outros projetos de dizer sobre poesia foram executados, entretanto, ainda assim não foi respondida à questão: qual o lugar da literatura na escola? na vida dos pequenos e grandes leitores, e mais especificamente do gênero lírico, como produto estético, como elos para outros ou para aspectos pouco conhecidos de nós mesmos?

Desejamos cruzar pontes, ir mais longe e desenovelar os livros de poesia. Empoemar a sala de aula, os corredores, o pátio da escola por uma educação pela poesia. A Literatura oferece subjetividades no intuito de aceder experiências estéticas que, talvez, não poderíamos atravessar de outros modos, já que na visão bakhtiniana, devemos ter “amorosidade” no objeto de contemplação e “manter a diversidade concreta do existir” (Bakhtin, 2010, p. 118) e, assim, se constituem o “eu” e o “outro”, mutuamente, pelo texto, como seres expressivos falantes da palavra viva.

Enxergamos no outro formas de falar, agir, pensar e gesticulações. Algo que em nós mesmos é difícil notar. Por isso, é na interação, na linguagem e na dialogia que alcançamos conhecimento, cultura, aprendizagem, enfim pedagogia. No diálogo com o outro vamos nos humanizando. Dialogamos de diferentes maneiras e por meio de instrumentos vários. O romance, a poesia, a carta, a obra de arte são os grandes mediadores. A palavra como um acontecimento, como um evento vai nos conduzir a essa ponte, obra/mediador para compreender e responder às questões: a poesia contribui para a formação humana e crítica dos pequenos e grandes leitores? Qual o lugar da poesia na escola, na vida da criança leitora e do adulto leitor? O gênero lírico, como produto estético, ocupa lugar de excelência no contexto escolar, a fim de que os resultados possam ser transpostos de uma ponte construída a outra ponte em construção?

Nosso estudo partirá da gênese necessária ao círculo de Bakhtin, que é o dialogismo. Portanto, ao propor metodologias que possibilitem o enfrentamento na busca de uma compreensão

sociológica, com vistas a construir um movimento mediante práticas discursivas capazes de chegar à reflexão quanto à leitura de poesia, é enfática a ideia de que o gênero lírico tenha ares de importância na sala de aula e ganhe espaço nos estudos cotidianos escolares.

Diante desses pressupostos, na primeira seção deste artigo, abordaremos, em rápidas palavras, os resultados obtidos na pesquisa do Mestrado, as contribuições dos teóricos, a justificativa da necessidade de continuar pesquisando a temática e a relevância de voltar o olhar para a filosofia da linguagem e à Educação humanizadora, especialmente relativa aos pequenos leitores e aos professores como aqueles que possuem o importante papel de fazer acontecer o encontro entre leitor e livro. Em seguida, na segunda seção, refletiremos o direito à experiência estética de leitura de poesia, e se esta existe na sala de aula. Ao final, faremos nossas considerações acerca do estudo ainda em andamento.

1. CONTEXTUALIZAÇÃO DA PESQUISA: A LEITURA DE POESIA CONTRIBUI PARA A FORMAÇÃO HUMANA E CRÍTICA DO ALUNO NO ENSINO MÉDIO?

Ao abordar a pesquisa do mestrado, justificamos que a leitura do gênero lírico mereceu uma atenção especial dada à sua relevância para a formação ética, estética e crítica do ser leitor, à medida que apresenta uma especificidade de linguagem que é um dos adequados meios de aquisição de saber que pode revelar um mundo mais crítico e sensível aos adolescentes bem como aproximá-los da leitura literária, uma vez que o ensino de literatura no Ensino Médio, em geral, ainda pauta-se pela historicização das escolas literárias e pela caracterização delas, embora a crítica a essa abordagem na escola já ter sido colocada em xeque desde 1960.

A literatura não pode se voltar tão somente à leitura de fragmentos de textos ou ao resumo de obras, nem assumir papel secundário nas aulas ou ser usada como pretexto para ensinar gramática, lembrar datas comemorativas entre outras metodologias contrárias à experiência estética.

A escolha do gênero lírico se deveu ao fato de que é um gênero, ainda, pouco lido na escola, talvez por ele ser dotado de uma elaboração estética que se liga mais diretamente aos sentidos pelo seu caráter mais subjetivo e ter os sentidos mais cifrados ao menos aos olhos de leitores que frequentam menos a poesia, pois, os Parâmetros Curriculares Nacionais – PCNs do Ensino Médio sugerem a promoção da estética da sensibilidade. Nesse documento, é destacado o enobrecimento dos sentimentos como fator preponderante para a formação humana.

Assim, objetivou-se demarcar a importância da poesia destinada à formação crítica e humana, num mundo marcado pela tecnologia e a massificação, de modo a se buscar uma sociedade mais reflexiva, sensível e crítica. Em especial, uma abordagem voltada aos estudos da poesia, via Filosofia da Linguagem. Sobre esse aspecto, dizemos que a poesia tem o poder de instigar mais o leitor, sensível e criticamente, na busca da produção de sentidos. Isso, de certa forma, coloca o gênero a frente de outros textos na formação de um leitor mais autônomo, dado que é um tipo de texto mais cifrado em metáforas, elipses, jogos sonoros, semânticos e outros vários recursos de que se constitui.

1.2. OS RESULTADOS ALCANÇADOS

A pesquisa de mestrado se dividiu em três partes: na primeira, foram realizadas algumas abordagens sobre a formação como potencial emancipatório e considerações acerca da literatura em sala de aula, mais especificamente sobre a poesia e a formação, segundo Adorno (1995), Jorge Larrosa (2000), Regina Zilberman e Ezequiel Theodoro da Silva (2008), entre outros estudiosos. Na segunda parte, o foco foi a apropriação da poesia como experiência estética e o espaço do leitor na sala de aula e na escola, por meio de uma problematização buscando-se explorar a produção poética de dois poetas modernos, Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira, e de dois contemporâneos, José Paulo Paes e Paulo Leminski.

A terceira contemplou os resultados da parte prática da pesquisa aplicada em uma turma de 1.º ano do Ensino Médio, numa escola pública da capital do Estado de Goiás, Goiânia-GO.

Primeiro observamos a receptividade dos alunos nas aulas de poesia. Esse tópico mereceu atenção especial e teve caráter interpretativo, pois, mediante os dados obtidos, no ambiente escolar pesquisado, assim como a apresentação dos participantes da pesquisa com a tessitura de comentários e reflexões teóricas sobre o ensino de literatura, especificamente, o trabalho com a poesia na escola.

No decorrer de toda a pesquisa, de forma constante, procuramos responder à pergunta que fundamenta a investigação proposta: a leitura de poesia contribui para a formação humana e crítica do aluno no Ensino Médio? Todos os atos de responsividade “eu”/ “outro” verteram-se para essa indagação, por nela haver implicações fundamentais da leitura no processo da (trans) formação humana.

Os participantes, no início, não estavam acostumados com a leitura de textos poéticos. Eles faziam piadinhas, apresentaram dificuldades com a leitura expressiva e oral dos poemas, saíam da sala de aula com frequência, ridicularizavam alguma situação durante a leitura e outros acontecimentos desconfortáveis. Com a aplicação de uma sequência de leitura de poesia, foi descoberta pela pesquisadora uma forma de lidar com os problemas que impediam o envolvimento dos alunos com a leitura e isso foi uma espécie de sedução pela poesia, pois, os alunos que diziam não gostar passaram a ter boa aceitação do gênero poético. Houve um interesse por parte dos sujeitos da pesquisa. Como diz Arena (2003) sabemos que não é questão “de gosto, nem de hábito, nem de prazer”, mas de leitura.

Dessa forma, o professor, na sala de aula, deve assumir a postura daquele que faz acontecer o fato estético, segundo Jorge Luís Borges (1981), o encontro entre livro (objeto) e leitor é um fato estético. Nesse ato, acontece a mágica do encontro entre poesia/poema e leitor. Ele não só faz parte desse processo como também é capaz de transformar a realidade a partir do momento em que desvela e dispensa atenção à própria ação dando-lhe um significado novo, de modo que as exigências sociais e a experiência de vida dos alunos contribuam para o aprimoramento da eficácia da leitura em suas diferentes dimensões.

Para Jorge Luis Borges, ainda na perspectiva da experiência estética, a intenção do poeta não é outra senão expressar uma sensação que também é sentimento, isto é, implica um desejo, diz ele: “se os senhores não sentem a poesia, se não têm sentimento de beleza, se um relato não os leva ao desejo de saber o que ocorreu depois, o autor não escreveu para os senhores” (Borges, 1981, p.107).

A reflexão resultante da pesquisa circundou o entrecruzamento da formação do leitor de poesia dentro da escola, entre as informações do estudo bibliográfico com os da pesquisa de campo. Assim, pelo fato de a poesia tocar, de maneira inusitada, em temas e dramas vividos pelos alunos, tais como amor, morte, enfrentamento de problemas, política, medos e outros, acreditava-se que o desenvolvimento da Sequência de Leitura de poesia, considerando-se as limitações de tempo e condições de trabalho, contribuiu sim para que os alunos: 1) manifestassem sensibilidade em relação à dor do outro; 2) revelassem convicção de que a leitura dos textos, com a ajuda dos professores mediatizadores contribuisse para darem respostas coerentes em outras disciplinas diferentes das aulas de Língua Portuguesa, como em Filosofia, por exemplo, em que professora dessa disciplina ressaltou que os alunos haviam aprofundado a argumentação nas respostas dadas às atividades; 3) expusessem a repulsa inicial pela poesia, em virtude da dificuldade que possuíam em relação ao domínio vocabular e, conseqüentemente, em relação à compreensão do texto; em contrapartida passassem a ler, compreender e gostar dos textos poéticos. 4) expusessem, também, que o auxílio de um leitor mais maduro, no caso do professor, ajuda a compreender o vocabulário, a entender o texto e, assim, a gostar dele; 5) inserissem a poesia no rol dos tipos de textos mais apreciados por eles; 5) manifestassem que a poesia mudou-lhes de alguma forma o ponto de vista; 6) reafirmassem a orientação de pais e professores de que a leitura é fundamental.

Ora, o tom elogioso da leitura e da poesia nos diferentes tipos de dados da pesquisa talvez até tenha revelado a reprodução, pelo aluno, dos vários discursos sobre leitura: o da mídia, o dos pais, o dos professores etc. A diferença é que eles puderam vivenciá-la de perto. Tiveram contato corpo a corpo com o texto poético, apreciaram cada palavra e deram sentidos e significados a elas.

Para uma comprovação mais concreta é necessário que tracemos um cotejo dos gráficos a seguir, os quais revelam a mudança nas preferências dos pesquisados pelo tipo de gêneros textuais. Foi aplicado um questionário antes da realização do trabalho e outro depois, o que pôde ser constatada uma significativa alteração. Vejamos nos gráficos 1 e 2, a seguir:

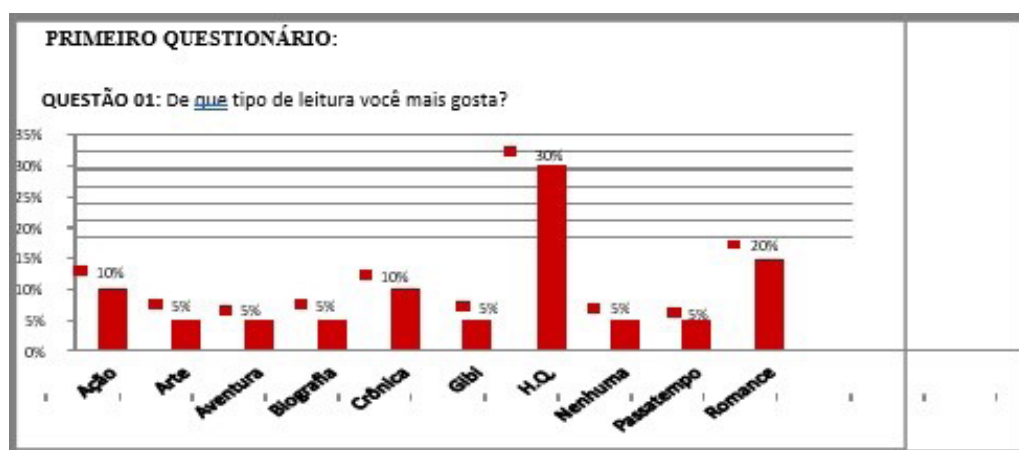


GRÁFICO 1: Primeiro questionário. FONTE: Elaborado pela autora

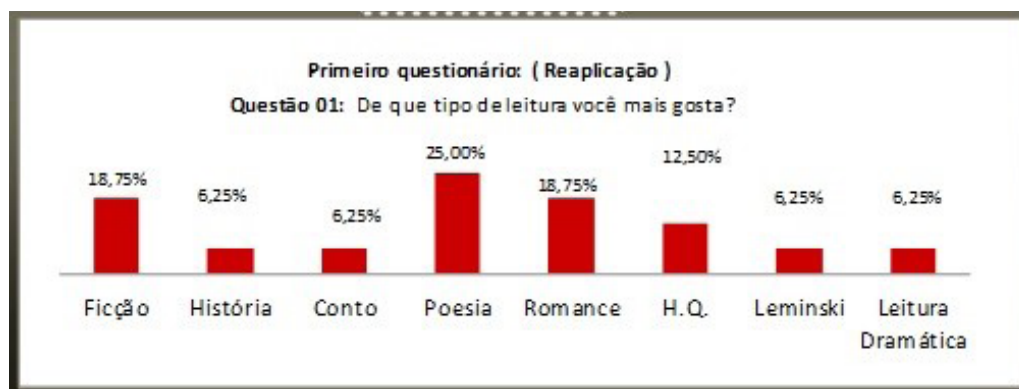


GRÁFICO 2: Reaplicação do primeiro questionário. FONTE: Elaborado pela autora

Como pode ser notada, numa rápida análise, na primeira imagem não aparece a palavra poesia como preferência; História em Quadrinho (HQ) possui 30% (trinta por cento), já na segunda imagem, após o trabalho realizado em sala de aula com a poesia, além de aparecer a palavra poesia com 25 % (vinte e cinco por cento) , ainda aparece o item “Leminski” que é, também, poesia conforme lida em sala. O item “Leitura dramática também apareceu porque lemos o poema “Morte do leiteiro”, de Carlos

Drummond de Andrade e “Tragédia Brasileira”, de Manuel Bandeira. Logo, isso mostra que a porcentagem para a poesia aumentou, consideravelmente, uma vez que no primeiro questionário ela nem apareceu como item escolhido pelos pesquisados.

2. POR QUE ESTENDER A PESQUISA E ALCANÇAR OS PEQUENOS LEITORES? NOSSOS OBJETIVOS

O intuito de estendermos essas práticas ao doutoramento é perscrutar o que fala o teórico russo Bakhtin acerca do diálogo correlacionando à linguagem poética e, nessa medida, encontrar métodos capazes de dar sentido às pesquisas em Educação. E qual o caminho a ser seguido? Existem vários. Tudo vai depender de nossas leituras e do uso que fazemos delas. A troca verbal, por exemplo, é uma poderosa ferramenta.

Ao pensarmos no dialogismo refletimos sobre o lugar da leitura literária de poesia na escola. E é claro que se ela estivesse no centro de todo o processo seria exatamente essa a sensação do “sentir”, do “emocionar” que gostaríamos de experimentar e de oportunizar aos leitores. Indo um pouco mais além, o educador Larrosa, em uma publicação na Revista Brasileira de Educação, diz:

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (Larrosa, 2002, p. 24).

Ora, ao cultivar a atenção e a delicadeza, escutar o outro nessa arte do encontro, o “eu” que fala a um “tu” e ambos se constituem “outro”. A filosofia da linguagem proporciona essa responsividade de sermos “nós” e “outros” na alteridade. Nesse

sentido, a experiência estética como direito deve perpassar em nós e nas crianças em formação de uma forma fluida, vivenciada, saboreada em cada detalhe, sem pressa, sem perguntas para respostas óbvias, dado que, de acordo com o Círculo de Bakhtin, no Grupo de Estudos do Discurso (GEGe) “o pensamento das ciências humanas opera sobre pensamentos, vivências, palavras, sentidos e significados dos outros em forma de texto. E é este o resultado das interações humanas.” (GEGe, 2010, p. 82-83). Quantas vezes poderemos experimentar, por exemplo, o silêncio, a reflexão, abrir os ouvidos para “escutar” a poesia falar por meio de nossas leituras?

Antônio Candido (2004) fala de dar sentido ao texto por meio da forma; é o “arranjo especial das palavras”. O que afeta o leitor no texto poético é o material bruto organizado que adquire forma especial capaz de emocionar, atingir a alma humana, permitindo a atuação da mensagem, pois, “o conteúdo só atua por causa da forma, e a forma traz em si, virtualmente, uma capacidade de humanizar devido à coerência mental que pressupõe e que sugere.” (Candido, 2004, p. 178).

Em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, Volochínov acrescenta que “o discurso alheio é compreendido apenas como um ato social íntegro, como uma posição semântica indivisível do falante, ou seja, percebe-se apenas o *que* do discurso, enquanto o seu *como* fica fora dos limites da percepção.” (Volochinov, 2019, p. 256, grifo do autor). Entretanto, a poesia vem justamente com o “como” para dar sentido ao texto e completar a capacidade de refletir e refratar uma toda realidade.

O poeta fala pela palavra viva, pela linguagem. Nós somos linguagem, seres expressivos falantes. Esse material bruto da palavra é o conteúdo dos poemas que somado à forma sensibiliza, faz refletir e pensar sobre a rotina de um mundo em caos, mas proporciona a vivência da experiência estética para que a ordem se estabeleça e, por essa razão há a necessidade de compreender o lugar da Literatura e, mais especificamente, da poesia, via filosofia da linguagem, na vida escolar de leitores em formação como constituidora do humano em cada criança, uma vez que, para Maria Teresa Andruetto (2012), autora argentina

e vencedora do Prêmio Hans Christian Andersen, em 2012, “a experiência da leitura (como a da escrita) é um dos últimos redutos de liberdade que o homem tem.” (Andrueto, p. 135).

O propósito de alcançar os pequenos leitores é porque com a amostragem das dificuldades de leitura do texto poético apresentadas pelos alunos do Ensino Médio durante a pesquisa, o ideal é que a prática da leitura comece na base, na estrutura fundamental da escola da infância e siga por toda a vida.

2.1 E QUAL SERÁ O CAMINHO A PERCORRER COMO MÉTODO?

Para que alcancemos nossos objetivos e compreendamos se há lugar destinado à leitura de poesia, faremos uma abordagem metodológica qualitativa, em que serão realizadas pesquisas para a compreensão do lugar da literatura na vida escolar das crianças, desses pequenos e grandes leitores, pois conforme os postulados de Rampazzo (2002, p. 61), será realizado um estudo que proporciona a busca de “uma compreensão particular daquilo que estuda: o foco da sua atenção é centralizado no específico, no peculiar, no individual, almejando sempre a compreensão e não a explicação” dos aspectos todos estudados. Esse teórico, também diz que nessa forma o “rigor não é o da precisão numérica aos fenômenos que não são passíveis a estudar quantitativamente.” Até porque trata-se de algo subjetivo que é o trabalho com a estética, com a linguagem, com a leitura de poesia.

Para tal, pesquisaremos uma sala de aula 4.º e 5.º anos, com alunos entre 9 e 10 anos de idade e com as vozes de professores de uma Escola Municipal de Ensino – EMEF, de Marília-SP, para a ampliação dos contextos e o cotejo de textos e enunciados vários. Segundo Geraldi, (2012, p. 29-33) “cotejar textos com outros textos”, como fazer emergir “mais vozes do que aquelas que são evidentes na superfície discursiva” sem a pretensão de encontrar “fonte do dizer”, “mas para fazer dialogarem textos, diferentes vozes”.

As observações das aulas e as práticas de leitura de poesias oportunizarão um “contato pessoal e estreito” do pesquisador com o fenômeno pesquisado. “Em primeiro lugar, a experiência

direta é sem dúvida o melhor teste de verificação da ocorrência de um determinado fenômeno.” “Ver para crer”, diz o ditado popular. (Ludkë & André, 1986, p. 26). Um exemplo disso será a observação de como a poesia poderá tocar a criança durante a leitura, suas reações, seus sentimentos, suas emoções, opiniões, desejos. E no cotejamento de um poema para outro como se dão essas reações.

Entretanto, diante da possibilidade de não haver o trabalho com poesia em sala de aula, durante a pesquisa, isso será um dado a ser analisado. Por outro lado, a ideia é propor “performances poéticas”, juntamente com a professora titular, capazes de chegar à experiência estética, apoiando-nos em Paul Zumthor “Performance, recepção, leitura”, caso seja necessário.

A linguagem lírica é metafórica, é, por excelência, o requinte dos sentimentos, da imaginação e das emoções vivas. A poesia transcende o texto escrito e a linguagem corriqueira do diálogo. Ela possui o papel de transformar a leitura em um “acontecimento fenomênico”. E como esse gênero é pouco frequente em salas de aula e/ou ambientes de estudo, nesse doutorado, será o momento de aprofundar esse conhecimento dando lugar à linguagem como experiência estética onde convivem as vozes e histórias outras. Logo, as performances poéticas poderão fazer parte do processo dessa pesquisa nos ambientes mais criativos da unidade escolar a ser frequentada, reforçando a ideia de observação dos sujeitos da pesquisa como um educar-se mediante a poesia com métodos novos, sendo que a educação sensível é produto de uma dialogicidade entre o ser e a poesia, resultando num entrelaçamento da palavra poética com o ser humano.

NOSSAS CONCLUSÕES NÃO FINAIS POR ENQUANTO

Este artigo foi apenas um recorte e, por isso, não foi possível abarcar todos os conceitos e considerações acerca da pesquisa. Entretanto, o aporte teórico e bibliográfico foi e ainda será de fundamental importância para a execução da pesquisa. Das obras selecionadas para a prática leitora, é possível afirmar que elas compuseram um mosaico lírico da poesia para a formação

humana e crítica. Não por acaso, ao longo da investigação, tratamos de conceitos, reflexões e estudos de Octavio Paz, Jorge Larrosa, Tzvetan Todorov, Antonio Candido, Regina Zilberman, Umberto Eco, Adorno, dentre outros autores de teoria da poesia, como também de seus postulados sobre a leitura e formação do leitor, além daqueles que foram objeto de estudo: Drummond, Leminski, Paes e Bandeira.

É importante salientar que, ao rememorar a prática do trabalho já realizado, tomamos consciência de que o grande mediador é o texto, é o livro, é o objeto do encontro. E o professor é aquele que faz acontecer esse encontro entre livro e leitor. O facilitador da leitura, o mediatizador que toma decisões, articula a dinâmica da sua prática e avalia a dimensão do papel que exerce diante da política educacional, ao se dispor a formar criticamente o aluno e, como consequência, a contribuir para a formação humana. Portanto, o professor, na sala de aula, deve assumir a postura não só daquele que faz parte desse processo como também daquele que é capaz de transformar a realidade a partir do momento em que desvela e investiga a sua própria ação dando-lhe um significado novo, de modo que as exigências sociais e a experiência de vida dos alunos contribuem para o aprimoramento da eficácia da leitura em suas diferentes dimensões.

Sendo assim, de acordo com o fundamento do círculo de Bakhtin, que é o dialogismo, na interação humana, por meio da leitura poética, vamos nos constituindo “eu” e “outro”, na linguagem como seres vivos falantes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andrueto, M. T. (2012). Por uma literatura sem adjetivos. São Paulo: Editora Pulo do Gato.
- Arena, D. B. (2003). Nem hábito, nem gosto, nem prazer. In: Mortatti, M. R. (Org.). Atuação de professores (p.53-61). Araraquara: JM.
- Bakhtin, M. M. (1997). Estética da criação verbal (2.ª ed.). São Paulo: Martins Fontes.
- Bakhtin, M. M. (2010). Para uma filosofia do ato responsável. Tradução Valdemir Miotello & Carlos Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores.
- Bakhtin, M. M. (2011). O todo temporal da personagem (A questão do homem interior – da alma). In: Estética da criação verbal (p.91-126). Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes.
- Candido, A. O direito à literatura. (2004) . In: *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul / São Paulo: Duas cidades.
- Geraldi, J. W. (2012). Ancoragens – Estudos Bakhtinianos. São Paulo: Pedro & João Editores.
- Larrosa, J. (2000). Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas. (3.ª Ed.) Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- Lüdke, M. , & André, M. E.D.A. (1986). Pesquisa em educação: abordagens qualitativas I. São Paulo: EPU.
- Marconi, M. de A., & Lakatos, E. M. (2002). Fundamentos da metodologia científica. São Paulo: Atlas, Ministério da Educação, Secretaria de Educação Média e Tecnológica.
- Rampazzo, L. Metodologia científica: para alunos dos cursos de graduação e pós-graduação. (2002). São Paulo: Loyola.
- Revista Brasileira de Educação. (Jan/Fev/Mar/Abr/ 2002 n.º 19). Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Universidade de Barcelona, Espanha Tradução de João Wanderley Geraldi Universidade Estadual de Campinas, Departamento de Linguística
- Volochínov, V. N. (2019). Marxismo e Filosofia da Linguagem: Problemas fundamentais do Método Sociológico na ciência da Linguagem (2.ª ed.). Tradução de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: editora 34.
- Zumthor, Paul. (2000). Performance, recepção, leitura. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC.

NOTAS SOBRE O “ESPAÇO DESCRITIVO HISTÓRICO DIDÁTICO” NAS AULAS DE LITERATURA DOS CURSOS DE LETRAS

O presente trabalho averigua como se constitui o arcabouço teórico sobre a questão do espaço no romance histórico brasileiro. Interessa-nos saber como algumas formulações teóricas podem ser úteis ao trabalho com o texto literário em sala de aula. Para fins de análise, conceituamos a terminologia “espaço descritivo histórico didático”, a qual serviu como hipótese de leitura com o novo romance histórico brasileiro. A pesquisa de pós-doutoramento, inscrita no Programa de Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, foi condicionada à metodologia bibliográfica de análise teórica, assim como da leitura e releitura do corpus vigente. Inicialmente na seleção das principais referências (dentre outras que serão gradativamente escolhidas), podemos dizer que a bibliografia já foi previamente lida e estabelecida como fonte constituinte a ser desenvolvida. Como lastro conceitual, pretendemos dialogar com os teóricos: Prieto (2003); Reuter (2004); Loventhal (1998); Lins (1978), dentre outros que sustentarão a nossa abordagem. Durante tal pesquisa, identificaremos como o docente pode trabalhar com a questão da representação do espaço histórico nas aulas de literatura.

PALAVRAS-CHAVE: Pesquisa de pós-doutorado; Novo romance histórico brasileiro; Espaço descritivo histórico didático; aulas de Literatura.

1.1. INTRODUÇÃO

Em dezembro de 2019, quando ingressei no estágio de pós-doutoramento em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, observei que poderia desenvolver um diálogo analítico mais amplo sobre a minha investigação de

CRISTIANO
MELLO DE
OLIVEIRA
UFRJ

crisliteratura@
yahoo.com

doutoramento¹. Sob a supervisão do professor Dr. Godofredo de Oliveira direcionei minha atenção para o projeto “A configuração do espaço do Novo Romance Histórico Brasileiro”, no qual buscava averiguar em que medida a caracterização do espaço modifica as ações de alguns eventos e personagens. Para início de conversa, trocamos algumas ideias pelo aplicativo *whatsapp* e posteriormente, quando eu já estava no Rio, marcamos um encontro na Academia Carioca de Letras, localizada no centro da cidade. Por lá, conseguimos nos conhecer pessoalmente, afinar uma breve conversa, estabelecendo melhor sentido ao início do percurso investigativo. Como pressuposto, a ideia era aperfeiçoar o currículo acadêmico em diversos sentidos: participações em bancas de graduação, orientação de alunos, ministração de palestras e conferências, leituras direcionadas e diálogos com a comunidade acadêmica da UFRJ².

Embora o projeto se mantenha na averiguação de como o espaço descritivo passadista é representado e figurado nos romances históricos de Ruy Tapioca, o presente trabalho visa averiguar também como o espaço histórico pode ser trabalhado em sala de aula. Calculamos que exista uma probabilidade muito significativa naqueles leitores de romances históricos que supostamente visualizam como o cenário pode ser fator indispensável numa narrativa mais elaborada. Estima-se que muitos leitores que leram o romance *Memorial do Convento*, de José Saramago (ganhador do prêmio Nobel) leram também livros históricos sobre como fora a construção pormenorizada do convento de Mafra, situado na cidade homônima em Portugal. Dado o exposto, ao longo deste raciocínio delinearei algumas relações entre as teorias propostas pelos autores sobre a importância do espaço numa narrativa romanesca, tecendo um possível diálogo com algumas sugestões didáticas em sala de aula, em especial algo direcionado aos acadêmicos do primeiro ano dos cursos de Letras.

1.2. DESENVOLVIMENTO

O espaço no romance já foi objeto de estudos de muitos pesquisadores renomados pelo país afora³. Na maior parte, ao se debruçarem sobre esse assunto, muitos autores ainda afirmam que o espaço pode modificar a ação e os acontecimentos

desenvolvidos numa narrativa⁴. Preliminarmente é interessante saber como ele é descrito ou simplesmente dissolvido no corpo do texto narrativo⁵. Algumas hipóteses apostam que a depender das técnicas utilizadas por alguns escritores, é possível depreender que muitos romancistas incluem referências aos nomes de lugares das ações ocorridas junto aos enredos formulados. Conforme experiência do próprio autor deste artigo, é possível supor também que o leitor viajado conheça melhor a região geográfica (espaço urbano e rural) da Sicília, na Itália, isso certamente contribuirá para estabelecer conexões históricas com o romance *O Gatopardo*, de Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Calculo que esta associação dependerá do entrosamento do leitor com a realidade local. Cabe ao leitor familiarizado uma espécie de reconhecimento geográfico – quando estabelece uma espécie de dialética entre o passado e o presente.

Fazer com que se naturalize o cenário no romance histórico pode ser uma excelente técnica de leitura, pois é necessário que o leitor possa visualizar o espaço descrito na narrativa. O que há de mais pernicioso nessa abordagem é fazer com que o aluno pense que o espaço é um mero espelho da realidade vigente de época. Se o mero espelho pode soar excessivo ou densamente ilustrativo, o certo é que o espaço não pode ser delegado à mera imaginação simplória. Categoria indispensável na constituição de uma narrativa, o “espaço descritivo histórico” também pode ser o principal protagonista de muitos romances. Uma reflexão de cunho dissertativo me vem à cabeça: será que conseguiríamos imaginar uma pintura histórica que não tivesse uma atmosfera citadina ou rural (seja no ambiente interno ou espaço externo) a qual pudesse recriar o cenário de alguma época remota, como ficaria? A esse respeito, a pesquisadora espanhola Celia Fernandez Prieto observa que: “El narrador de la novela historica debe crear un mundo ficcional e debe amuerblarlo? de manera que provoque el efecto de un mundo (un espacio) histórico.” (PRIETO, 2003, p. 90). Por mais que a explicação da autora espanhola seja lúcida, no entanto, ainda carecemos de uma abordagem ligada ao Novo Romance Histórico brasileiro, por ora, pouco discutido e teorizado.

Embora não se deseje realizar um extenso mapeamento histórico do conceito de “espaço” na literatura, a própria palavra possui

significado polissêmico. Ela expressa (de forma interdisciplinar)⁶ uma espécie de sinergia dentro do enredo histórico capaz de simular uma realidade que não é lembrada ou já fora esquecida. Aguçar a técnica para manter uma espécie de expressão estética acerca da descrição do espaço é uma constante na vida de muitos escritores; não raro eles consultam constantemente a História oficial na busca de novas fontes de inspiração⁷. Em paralelo a esse conteúdo, temos também um derivado da palavra espaço: a descrição do cenário. A respeito disso, a pesquisadora Patrícia Pavis, no seu *Dicionário de Teatro*, em especial, no verbete sobre cenários aplicado aos textos dramáticos, disserta sobre algumas questões que abrangem a importância da formulação do cenário teatral na contemporaneidade. Por via alusiva à literatura, a reflexão de Pavis corresponde também à necessidade nos dias atuais, por parte do autor, de conferir uma plasticidade verbal que consiga encorajar o leitor de romances históricos. Para a autora: “O cenário não apenas se liberta de sua função mimética, como também assume o espetáculo inteiro, tornando-se seu motor interno.” (PAVIS, 2003, p. 43).

Por mais que se aceite os ensinamentos de Pavis em relação à amplitude da função do cenário⁸, é possível direcionar melhor a sua elucidação. Acima de tudo, gostaria de cunhar a expressão conceitual “espaço descritivo histórico didático” (porque notei uma insuficiência de uso didático na Literatura⁹, como formato explicativo ofertado ao conteúdo, cuja proposta melhor classifique as descrições feitas pelo narrador; quando este interrompe a história para realizar uma descrição da atmosfera local. Este desdobramento terminológico se direciona à análise da função que o espaço ocupa na narrativa¹⁰, e à histórica (a de revelar o cenário de época) é por si só bastante indispensável aos grandes narradores que recriam e descrevem o passado. A ideia principal é que esta ação crítica sirva de ferramenta instrumental teórico-analítica dos romances históricos trabalhados em sala de aula. Se clarificar a leitura do espaço histórico (no romance histórico) é necessário, o que dizer do didatismo utilizado pelo professor para apresentar algumas descrições cenográficas do período? Esta questão não pode apenas ganhar um estatuto retórico, mas contracenar com os outros argumentos importantes. Como é de se notar, a palavra “didático” está justaposta a encarar o conteúdo

dos cenários como formato de aprendizado das localidades recriadas pelo romancista. Despida do conteúdo histórico, esta estratégia de análise acaba perdendo o seu sentido, pois muitos romances comuns sequer guardam descrições ligadas ao contexto de época.

1.3. O TRABALHO COM O ESPAÇO HISTÓRICO EM SALA DE AULA

No trabalho de leitura das descrições espaciais contidas no romance histórico é possível que o professor de Literatura ou História possa explorar algumas técnicas que se validam pela explicação do antes e do depois de alguns locais mencionados na narrativa. Passado e presente coabitam o imaginário de muitos autores durante a composição da obra. Por meio de fotos de época, ele pode explorar camadas transformativas da própria realidade geográfica urbana. Recuando no tempo, a título de ilustração, se o docente deseja explorar as descrições cenográficas externas do romance histórico *Esaú e Jacó*, de Machado de Assis, ele pode atestar quais foram as transformações ocorridas nas ruas, becos, vielas e logradouros da cidade. Publicado em 1904, a obra se destaca pela quantidade de referências ao Rio antigo, em especial ao extinto logradouro do Morro do Castelo e adjacências. Por exemplo, o “espaço descritivo histórico didático” do Largo da Carioca (representado no romance), pode ser comparado com fotos antigas (cartões postais de época), buscando registrar como a topografia histórica sofrera com os avanços da urbanização.

Logicamente que rever esta construção, mais característica de contextos informais essa predisposição de conferir a “ilusão de verdade”, utilizando as palavras da pesquisadora portuguesa Maria de Fátima Marinho (FLUP-Porto)¹¹, se torna extremamente útil no desenvolvimento da narrativa. Dessa forma, a ideia não é simplesmente trazer fotos de época para a sala de aula, objetivando conferir os aspectos verídicos da cenografia local, mas fazer com que o leitor raciocine com a conjuntura histórica de época. Já tive a oportunidade de mencionar que a leitura de romances históricos traz familiaridade ao leitor com os acontecimentos de época e isso se complementa com o reconhecimento das

marcações espaciais presentes na obra. Calcula-se que quando o professor evidencia os sentidos por trás de algumas descrições históricas, o aluno passa a ter maiores chances de compreensão da realidade de época. Para isso, espera-se que o docente de literatura realize o recorte das descrições espaciais nas quais o estudante-leitor possa fazer apreender o cenário de época. Portanto, a melhor dica para que se efetive este trabalho é fazer com que o aluno sinta a História próxima dele, observando como esta se transforma geograficamente falando.

Considerações à parte, o vocábulo leitor é sinônimo da expressão apreciador literário. Isto é, alguém que aprecie boas obras de cunho estético e sublime, assimilando o sentido da vida por meio das narrativas. Reconhecer a descrição do cenário histórico acaba sendo uma forma natural de moldurar as ações e os acontecimentos representados na obra. Desse modo, ler implica também na capacidade de aprimorar o nosso sentido de universo referencial. De ao menos situarmos a representação do espaço onde a trama se desenvolve e como a precisão geográfica contribui para uma narrativa mais realística. Por mais que a ambientação do romance seja neutra e opaca, devemos saber que isto simboliza algo a ser interpretado e resolvido. Caso a ambientação ou mesmo a espacialização seja descrita de forma “abundante” (categoria elaborada pelo crítico Osiris Borges)¹², o leitor terá maior facilidade para aproveitá-la e conjugá-la ao seu pleno deleite. Em suma, se fôssemos falar de representação espacial teríamos que explicar também qual é a força da ficção ligada ao mundo real.

O sentido não é arrolarmos uma longa lista de autores que discutem o que pode ser considerado real no campo literário (se é que se possa recompor fielmente o mapa urbano ou rural de algum lugar), mas fornecer meios ilustrativos que possam subsidiar o trabalho docente em sala de aula. Por exemplo, quando lemos o romance histórico *A República dos Bugres* (1999), do baiano Ruy Tapioca, conseguimos compreender como é a vida das pessoas no espaço geográfico da cidade do Rio de Janeiro. Mas antes necessitamos reativar a nossa memória acerca da condição local e vida dos moradores da capital fluminense, verificando o espaço e o ambiente devidamente históricos, ativando como é a cultura, a culinária, o folclore e o jeito de falar das

pessoas. A grande pergunta a fazer: qual é o tratamento descritivo (e também imagético) dado ao espaço pelo narrador da obra? A despeito desse fator, o crítico Osiris Borges recomenda que “ao se analisar o espaço do texto literário, deve-se perguntar quais são os estímulos visuais que estão nele, a começar pelo seu caráter de visibilidade/invisibilidade.” (FILHO, 2007, p. 73). Em suma, boa parte dos romances históricos de Tapioca reivindica um leitor medianamente informado acerca dos hábitos e costumes locais representados na capital fluminense durante o século XIX.

Nas aulas de literatura dos cursos de Letras, o espaço na sala de aula pode se tornar propício para o aprendizado de temas ligados à História pela ficção. Embora seja tarefa de leitura recortada acerca de uma característica da narrativa, os fragmentos descritivos espaciais devem ser lidos como um todo íntegro. Nesse sentido, o interesse e a motivação dos leitores por romances históricos já fora discutido por alguns pesquisadores citados. Fruto de algumas especulações teóricas, o certo é que o gênero se sobressai (não generalizando) por tratar-se de ensinar a História das nações e dos mártires pelo ângulo criativo da literatura. O mais interessante é que o tema é espinhoso por natureza (devido à dubiedade entre a representação da realidade e a ficção pura), e, de fato, o romance histórico acaba angariando novos leitores pela sua forma quase experimental de lidar com o enredo, o espaço e a linearidade temporal. Além disso, o caráter interdisciplinar e híbrido do gênero romanesco histórico, geralmente, acaba satisfazendo o leitor menos avesso às formalidades narrativas de qualquer ficção. Ao criar um modelo motivacional de leitura (durante as aulas de Língua Portuguesa) o professor deve ser criativo para abordar alguns assuntos didaticamente – não deixando a aula chata e inócua.

Para dar melhor sentido à nossa discussão, objetivando o que estou querendo demonstrar pedagogicamente, tomamos como amostragem uma atividade sugestiva sobre a obra do autor Ruy Reis Tapioca¹³. Não é preciso ir tão longe para demonstrar que alguns romancistas históricos foram excelentes criadores de cenários elaborados durante o árduo trabalho de criatividade, como é o caso dele. É óbvio que é complicado afirmar que tais romancistas conseguiram mergulhar num espaço histórico

para falar de acontecimentos ocorridos numa época remota. Ao ler alguns dos seus romances históricos, o leitor se sentirá fisicamente transportado (de volta ao passado de época) para as ruas, vielas, avenidas, praças da capital fluminense. Acima de tudo, é importante que se explore como as palavras e expressões se relacionam na descrição do cenário – por meio de um campo semântico específico. Nesse sentido, conforme alerta Yves Reuter (REUTER, p. 110) é necessário verificar “sistematicamente suas ocorrências e seus contextos”, atestando em que medida o professor pode “extrair o imaginário de uma narrativa”.

Ao criar mecanismos ilusórios da realidade de época, por meio da linguagem descritiva, Tapioca reforça a tese de que necessita de um leitor devidamente familiarizado com a paisagem urbana local. Sem receio alusivo, Tapioca perfaz todo esse mapa urbanístico como se fosse um verdadeiro naturalista, este que mantém uma postura bastante descritiva frente à realidade. “Descrição” e “detalhamento” são dois substantivos importantes para compreender o olhar de Tapioca em relação ao escopo espacial reproduzido e representado. Para o leitor mais atento, o cenário descrito por Tapioca é característico daquele autor que teve fortes preocupações em tomar apontamentos descritivos daquilo que iria descrever e enunciar¹⁴.

Tal realidade histórica, aprofundada primordialmente naquele determinado período, por meio da abordagem feita pelo narrador, também exige um leitor que compreenda esse passado. É possível reconhecer nos cenários dos romances de Tapioca uma forte influência das inspirações cartográficas que regeu o romancista Umberto Eco na escrita de *O nome da rosa* (1980), no qual, como sabemos os becos medievais, as plantas arquitetônicas, os calabouços, os corredores sombrios, as bibliotecas antigas e os castelos e mosteiros são capturados com a máxima fluidez, encenando fortes matizes que adornam o fundo histórico do romance. De acordo com o depoimento de Eco, a respeito da formulação dos cenários históricos do romance, o autor não poupou esforços para assimilar a linguagem arquitetônica daquele mesmo período. Nas suas palavras, o autor efetuou “[...] longas pesquisas arquitetônicas sobre os planos e as fotos na enciclopédia da arquitetura, para estabelecer a planta

da abadia, as distâncias, incluindo o número dos degraus que há numa escada em caracol.” (ECO, 2010, p. 565).

A bem da verdade, a paisagem urbana é configurada, na busca de atingir o máximo de jogo realístico com o potencial histórico de época. Em linhas gerais, são quadros vivos da realidade daquele período, tornando-se apreciativos no sentido épico da própria palavra. A vivacidade dos quadros se oferta porque o leitor mais atento nota que o cenário não serve como mero fator ilustrativo, mas se dissolve (ou se transforma) com as idas e vindas de vários personagens. Concentremo-nos em saber que a percepção interpretativa das descrições espaciais no romance histórico exige sensações cognitivas por parte do leitor. Desse modo, a partir da existência real e física, o autor de *A República dos Bugres* aproveita as leituras de livros e compêndios históricos para ficcionalizar o palco topográfico (registrando também as múltiplas alterações arquitetônicas decorrentes da evolução do próprio mapa urbano), cujo conteúdo torna-se simbólico ao longo do enredo.

Conforme minha leitura do romance citado, o espaço e o cenário são constituídos de forma surpreendente por meio de pormenores reais, situação que raramente se encontra nos livros de grandes historiadores. Por analogia, o que se observa é que o espaço pode ser “entendido como categoria empírica derivada da percepção direta do mundo” (BRANDÃO, 2013, p. 22), praticado pelo autor Ruy Reis Tapioca. Como natureza prospectiva, inclui algumas sugestões de aplicabilidade do conceito formulado nas linhas anteriores – como sugestões de procedimentos de leitura nas aulas de Literatura Brasileira. Na ocasião, o professor de Letras (disciplina: Literatura Brasileira) terá que preparar os alunos, selecionando uma lista de descrições espaciais do escritor baiano Tapioca – buscando criar chaves de leitura relacionadas às representações urbanas figuradas – atestando em que medida elas são trabalhadas, guiando-os, junto às ferramentas adequadas de leitura. Leia em detalhes:

1. Averiguar os espaços e ambientes (descrição de espaços históricos públicos e privados da cidade do Rio de Janeiro), marcadamente referenciais, que são apresentados na prosa de Ruy Reis Tapioca, atestando em que sentido o autor toma de

empréstimo historiadores ou fotografias de época que fixam o instante (que supostamente alimenta o ponto de partida da descrição feita pelo autor), de modo a verificar, em que medida, esses espaços dão vida à narrativa histórica;

2. Não existe cenário idealizado e imaculado, e, cabe ao docente, trabalhar essa perspectiva. Uma leitura mais atenta descobrirá qual é o tipo de cenário que precisa ser lido e explicado. Investigar quais foram as principais mutações urbanísticas e arquitetônicas dos cenários representados na cidade do Rio de Janeiro, em especial as mudanças de nomenclatura urbanas e arquitetônicas, ocorridas nos logradouros descritos no romance histórico *A República dos Bugres* (1999);

3. Observar como esta cenografia histórica figurada (espaço e tempo, funcionam como condições cronotrópicas orgânicas) altera o comportamento das personagens (ação e desencadear dos acontecimentos) na trama narrativa.

Conforme foi apontado, após o cotejamento desses tópicos, o professor de Letras pode solicitar trabalhos de pesquisa que envolva os objetivos de leitura definidos acima. Se, conforme foi verificado, existe uma necessidade didática por trás de muitas recriações cenográficas (em especial, pelo levantamento de novos sentidos interpretativos), o certo é que esta não pode fugir ao simples efeito da realidade¹⁵. Durante a aula, será possível notar também a propensa interlocução mantida pela funcionalidade do cenário na narrativa histórica no decorrer das ações. Não engessando o texto literário do autor Ruy Tapioca pelo simples fato de direcioná-lo a uma leitura direcionada, o professor também pode solicitar que os alunos aprimorem o trabalho escrito por meio de uma roda expositiva de leitura em grupos. Este modelo de diagnóstico pode ser utilizado para fins de melhoramento no campo da formação dos leitores.

1.4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como foi visto e analisado, a partir do momento que lemos os trechos descritivos espaciais por lentes não habituais seremos capazes também de explorarmos outros vieses de trabalho. A ideia

é que o docente de literatura ao trabalhar o espaço no romance histórico brasileiro (em especial, os publicados nos últimos 20 anos) por meio dessa sugestão metodológica citada, ele possa criar *cases* os quais possam servir de exemplo ilustrativo a outros professores.

É possível depreender que este modelo analítico proposto não pode ser idealizado devido às características estéticas diferenciadas e infinitas de um texto literário. Fora da ficção histórica, o espaço real de muitos enredos existe lá também para ser explorado – e pode ser conferido, caso o professor deseje conhecer “in lócus” com os alunos. Outro requisito é levar em conta não apenas a conferência com a realidade de época, mas os aspectos estéticos da descrição ofertada. É interessante também que o professor possa trabalhar o conteúdo das descrições espaciais através de uma seleção prévia de romances históricos da Literatura Brasileira. Por meio deste artigo, comprova-se também que alguns teóricos precisam ser contrastados e discutidos – dando margem ao debate e ao contraditório. Ainda cabe salientar que leitores viajantes são melhores identificadores de cenários, ambientes que outros, pois eles são capazes de assimilar algumas passagens topográficas de alguns romances.

Ao trabalharmos com outros suportes de leitura que dão margem a outras abordagens, o aluno também passa a ter maior interesse e curiosidade. Ao longo do percurso, ao menos, colocou-se em xeque algumas questões sobre os procedimentos de leitura no que toca ao espaço – cenário, ambiente, macro espaço, micro espaço, dentre outros. Conforme observou-se, a intenção não foi realizar um completo mapeamento histórico acerca das teorizações vigentes, mas colocar à baila apenas alguns desses diálogos. Igualmente, alguns exemplos de romances históricos publicados durante as duas primeiras décadas serviram de modelo, objetivando assimilarmos a teoria e a prática em sala de aula.

NOTAS

¹ Em questão, é importante salientar que o presente Plano de Trabalho de pós-doutorado é um desdobramento/ampliação da minha tese de doutoramento, desenvolvida e defendida no mês de agosto de 2016. Na época não tivemos tempo suficiente de explorarmos (em maior profundidade) como os cenários existentes em ambos os romances históricos podem modificar a trama histórica narrativa representada. A tese foi vinculada à dicotomia literatura e memória e à área de concentração Literatura Brasileira, do curso de Pós-Graduação em Literaturas da Universidade Federal de Santa Catarina. Ver: OLIVEIRA, Cristiano Mello de. *O Novo Romance Histórico em Travessias: uma leitura dos romances A República dos Bugres e Conspiração Barroca, de Ruy Reis Tapioca*. 2016. 432 p. Tese de Doutorado, UFSC, Florianópolis.

² Naquele período, salientei ao meu supervisor que gostaria de formular um repertório analítico acerca da questão espacial descritiva nos romances históricos do autor baiano Ruy Reis Tapioca. O objetivo principal era verificar se os espaços históricos representados nos romances dele modulam e alavancam as ações praticadas por algumas personagens. Durante a leitura, verificaríamos também como os eventos se modificam ao longo da trama romanesca. Um dos objetivos específicos do trabalho de pesquisa era investigar quais foram os principais teórico-pesquisadores por meio de um contexto discursivo (gerando potencial de tendências e formatos), com base no contexto do Novo Romance Histórico ou da estética realista (Brasil, América Latina e o contexto europeu) dos períodos epistemológicos mais marcantes.

³ Em especial, ver: FILHO, Oziris Borges. Espaço e Literatura. *Introdução à Topoanálise*. Franca, São Paulo: Editora, 2007; BRANDÃO, Luís Alberto. *Teorias do Espaço Literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013; LINS, Osman. *O espaço romanesco em Lima Barreto*. São Paulo: Ática, 1978.

⁴ Parte desta concepção é estabelecida pelo autor Osman Lins. Como pressuposto, com base em algumas leituras realizadas, já foi possível sabermos que o fundo urbano figurativo (que age por imitação da realidade vigente em livros e fotografias de época) modifica alguns acontecimentos e ações de alguns personagens, conforme apontou Osman Lins no seu estudo sobre o romancista Lima Barreto. Ver: LINS, Osman. *O espaço romanesco em Lima Barreto*. São Paulo: Ática, 1978.

⁵ Ampliando os horizontes conceituais, de acordo com Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, na obra *Dicionário de Narratologia* (1987), “o espaço se constitui uma das mais importantes categorias da narrativa, não só pelas articulações funcionais que estabelece com as restantes categorias, mas também pelas incidências semânticas que o caracterizam. Entendido como domínio específico da história (v), o espaço integra, em primeira instância, **os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da ação** (v.) e à movimentação das personagens (v.): cenários geográficos, interiores, decorações, objetos, etc; em sentido translativo, abrangendo então tanto as atmosferas sociais (espaço social) como até as psicológicas (espaço psicológico). O destaque de que pode revestir-se o espaço atesta-se eloquentemente na concepção de tipologias que compreendem o romance de espaço como uma das suas possibilidades, tornada efectiva naquele género narrativo, por força das suas dimensões e configuração estrutural” (REIS; LOPES, 1987, p. 129, grifos nossos). Informamos por opção investigativa que daremos maior ênfase ao item em negrito.

⁶ A despeito dessa carga de sentido e significado ser um tanto problemática e abrangente temos algumas considerações feitas pelo pesquisador Luís Alberto Brandão: “A feição transdisciplinar da categoria pode ser constatada tanto em estudos que aproximam distintas áreas de conhecimento – como geografia, teoria da arte, física, filosofia, teoria da literatura, urbanismo, semiótica – quanto naqueles que necessitam delimitar o grau de adequação, para certa área, de sentidos pressupostos em outras áreas. Tal feição é fonte não somente de abertura crítica estimulante, já que articulatória, agregadora, mas também de dificuldades devidas à inexistência de um significado unívoco, e ao fato de que o conceito de espaço assume funções diferentes em cada contexto teórico específico.” (BRANDÃO, 2013, p. 48).

⁷ Partindo desse pressuposto, é possível que o leitor se sinta encorajado a identificar os trechos que tonalizam essa proposta urbana, na esperança, ao menos, de reconhecer o cenário de época. Deste ponto de vista, é sabido que muitas ruas tiveram os seus nomes modificados logo após a transição do Império para a República. Examinando o contexto histórico do romance *Os três mosqueteiros*, do escritor Alexandre Dumas, no ensaio *Seis Passeios no Bosque da Ficção* (1999), o crítico italiano Umberto Eco chega à seguinte reflexão para descrever um dos

principais acordos que o leitor deverá ter na leitura de um romance histórico. Eco nos ensina que: “[...] a história pode ter um sem-número de personagens imaginárias, porém o restante deve corresponder mais ou menos ao que aconteceu naquela época no mundo real.” (ECO, 1999, p. 112).

⁸ É interessante relatar a pertinente fortuna crítica acerca das conceituações da característica espacial que podem ser feitas pelo “topoanalista”. Uma delas é o cenário, que segundo o autor Osiris Borges Filho são os espaços menores criados pelo homem. A infinidade de espaços faz o crítico reproduzir alguns dos múltiplos exemplos: “Sendo assim, é imprescindível atentarmos para espaços tais como: a casa e seus cômodos, a rua, os meios de transporte, escola, a biblioteca, o labirinto, os cafés, o cinema, o metrô, a igreja, a cabana, o carro, o prédio, o corredor, as escadas, o barco, a catedral etc.”. (FILHO, 2007, p. 47).

⁹ Para tanto, se adotou como metodologia a pesquisa bibliográfica teórica por meio de obras acadêmicas seletas: Luís Alberto Brandão, Osiris Borges Filho, Osman Lins, Antônio Dimas, Roland Barthes. Dentre duas outras referências importantes que nos ajudaram na maturação do conceito formulado, cabe lembrar: PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003; REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina, 1987. De todos os autores lidos e relidos, percebemos que o tratamento didático com o espaço no Novo Romance Histórico não chega a ser conceituado ou simplesmente comentado.

¹⁰ Conforme menciono, tivemos como base as formulações de cunho narrativo, do autor Yves Reuter, no seu livro *Introdução à análise do romance*. Nota-se que a palavra “passado”, como função aparece sem antes uma explicação, exemplificação ou terminologia própria. Nas palavras do autor: “As funções dos lugares são múltiplas. Devemos, antes de mais nada, verificar se eles são diversos e numerosos (romances de aventuras, picarescos, diários de viagens...) ou reduzidos (a um lugar, como no caso extremo de *Voyage autour de ma chambre*, de Xavier de Maistre), se eles são mais ou menos, exóticos, separados ou contínuos, urbanos ou rurais, passados ou presentes...” (REUTER, 2004, p. 60).

¹¹ Ver: Marinho, Maria de Fátima. Um poço sem fundo. In: Um poço sem fundo. Novas reflexões sobre Literatura e História. Porto: Campo das Letras, 2004.

¹² Ver: FILHO, Osiris Borges. Espaço e Literatura. Introdução à Topoanálise. Franca, São Paulo, 2007, p. 66.

¹³ Ver: OLIVEIRA, Cristiano Mello de. **A representação do cenário no Novo Romance Histórico Brasileiro. Uma leitura dos romances A República dos Bugres e Conspiração Barroca, de Ruy Reis Tapioca**. Revista Millenium. Instituto Politécnico de Viseu. Viseu, Portugal, 2016.

¹⁴ A respeito do carácter descritivo utilizado pelos romancistas, a autora Luz Aurora Pimentel assevera que: “Así, pues, un sistema descriptivo no crea, estrictamente hablando, un espacio quo espacio, sino que produce un espacio significado; más aún, esse espacio significado es un espacio lógico. Alo semejante ocurre con el objeto descrito. De él solo queda el residuo que los modelos elegidos para su descripción permiten pasar.” (PIMENTEL, 1999, p. 62).

¹⁵ A esse respeito, temos novamente as considerações do autor Yves Reuter: “Esta preocupação informativa se manifesta por constantes remissões à imagem, sob a forma de ilustrações, diagramas ou plantas integradas à narrativa ou sob a forma de referências”. O que o texto produz como representações se apoia no aval do visível (o tema do olhar e, mais tarde da fotografia são muito importantes). (REUTER, 2004, p. 153).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BASTOS, Alcmeno. **Introdução ao Romance Histórico**. Eduerj: Rio de Janeiro, 2007.
- BRANDÃO, Luís Alberto. **Teorias do Espaço Literário**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- ECO, Umberto. **Pós-escrito a O Nome da Rosa**. São Paulo: Nova Fronteira, 1985.
- _____. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Cia das Letras, 1999.
- FILHO, Oziris Borges. **Espaço e Literatura. Introdução à Topoanálise**. Franca, São Paulo, 2007.
- FIORIN, José Luiz (Org). A linguagem em uso. In: **Introdução à linguística**. Objetos teóricos. São Paulo: Editora Contexto, 2014.
- LINS, Osman. **O espaço romanesco em Lima Barreto**. São Paulo: Ática, 1978.
- Marinho, Maria de Fátima. Um poço sem fundo. In: **Um poço sem fundo**. Novas reflexões sobre Literatura e História. Porto: Campo das Letras, 2004.
- OLIVEIRA, Cristiano Mello de. **O Novo Romance Histórico em Travessias: uma leitura dos romances A República dos Bugres e Conspiração Barroca, de Ruy Reis Tapioca**. 2016. 432 p. Tese de Doutorado, UFSC, Florianópolis.
- _____. **A representação do cenário no Novo Romance Histórico Brasileiro. Uma leitura dos romances A República dos Bugres e Conspiração Barroca, de Ruy Reis Tapioca**. Revista Millenium. Instituto Politécnico de Viseu. Viseu, Portugal, 2016.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PRIETO, Célia Fernández. **Historia y novela: poética de la novela histórica**. 2.ed. Navarra: EUNSA. 2003.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. **Dicionário de Narratologia**. Coimbra: Almedina, 1987.
- REUTER, Yves. **Introdução à análise do romance**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- TAPIOCA, Ruy Reis. **A República dos Bugres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

OS INTELLECTUAIS DAS LETRAS E SEU PAPEL HOJE

Este trabalho irá discutir sobre o processo de espetacularização do intelectual das Letras, críticos, teóricos e escritores, sujeitos que pensam e escrevem sobre a produção atual da literatura e sociedade, envolvidos pelos recursos multimidiáticos. Esses sujeitos constroem e divulgam suas imagens, suas *personas*, em um espetáculo de si em espaços como sítios e redes sociais e meios tradicionais de divulgação impressa e eventos, o que impacta no mercado editorial de modo a marginalizar ou centralizar determinados autores e obras. Em suma, no cenário da sociedade digital contemporânea, é necessário (re)ver o papel do intelectual das Letras e quais são suas percepções sobre a literatura e a sociedade do presente.

Palavras-chave: Espetacularização. Intelectual das Letras. Literatura contemporânea. Internet.

O processo de espetacularização pelo qual a sociedade contemporânea tem embasado nossas relações e, cada vez mais, esse processo se mostra irreversível, sobretudo, pelo modo como operamos nossas manifestações do estar no mundo diante das telas e das conexões como os meios multimidiáticos, e refiro-me aqui a uma cultura digital contemporânea.

Se, por um lado, esse cenário pode se mostrar “apocalítico” (não creio que seja o caso), por outro, revela nossa grande capacidade de podermos estar no mundo, de fato, de sermos percebidos, como propõe Türcke (2010), em *Sociedade excitada*. Assim, encontro na figura do intelectual das Letras o centro dessas minhas reflexões para discutir alguns mecanismos de operação da sua função enquanto sujeito atuante e indispensável para a sociedade e para a Literatura, sobretudo, porque, em tempos de polarização política, os intelectuais das Letras tratam de literatura, mas também de temas da sociedade e têm se posicionado de

**EVERTON
VINICIUS DE
SANTA**
Universidade
Federal de
Santa Catarina

evertonvs9@gmail.
com

forma mais contundente e ampla, além do território da academia, por meio de redes sociais e de jornais, por exemplo.

Com essas observações, tratarei aqui do que tenho denominado de processo de espetacularização do intelectual das Letras, os quais considero aqui como críticos, teóricos e escritores, sujeitos que pensam e escrevem sobre a produção atual da literatura e das artes e que, cada vez mais, podem ser percebidos em perfis e plataformas no meio digital numa espécie de movimento de retorno e ressignificação de seu papel.

Considero, desta forma, que os intelectuais de hoje constroem e divulgam suas imagens, suas *personas*, e alimentam uma espécie de espetáculo de si em espaços virtuais (mesmo que involuntariamente), como sítios, redes sociais e jornais em meio eletrônico para que possam ser (mais) lidos e ouvidos.

Além disso, é preciso considerarmos que o campo político e cultural diante de novas configurações como as que vivemos nestes tempos mais recentes de polarização, nos remetem à essa figura que age e atua por meio de intervenções e desempenha um papel cultural, não só restrito a universidade, mas por toda a sociedade, o que me remete aos livros “O silêncio dos intelectuais”, de Novaes (2006), cuja discussão trata da atuação desses sujeitos antes e hoje, e ao “O papel do intelectual hoje”, de Margato e Gomes (2004), cujas discussões também tratam do declínio de sua atuação.

Diante do cenário da sociedade digital contemporânea, de natureza fluida, híbrida e camaleônica, creio ser necessário fomentar a discussão sobre o papel do intelectual das letras, especificamente, em tempos de pandemia quando encontros virtuais se tornaram comuns, de modo que possamos entender melhor o âmbito e a importância de sua atuação para além dos espaços acadêmicos.

1. O LUGAR DO INTELLECTUAL HOJE

Em recente entrevista com Didi-Huberman (2021), há uma observação interessante sobre a atual figura e o papel do intelectual que me parece pertinente à essas minhas reflexões:

Para a figura do intelectual, tal como a conhecemos no paradigma francês, de Zola até Sartre e Bourdieu, foi determinante uma esfera pública cujas frágeis estruturas estão experimentando agora um processo acelerado de deterioração. A pergunta nostálgica de por que já não há mais intelectuais está mal formulada. Eles não podem existir se já não há mais leitores aos quais continuar alcançando com seus argumentos.

Isso é interessante, sobretudo, se pensarmos na ideia do silêncio dos intelectuais discutida há algum tempo atrás num evento de 2006, momento em que se pensava, para aquele grupo de pesquisadores, que o país vivia uma “[...] radical transformação seguida de uma anemia criadora em todas as áreas de atividade, entre elas política e o pensamento” (Novaes, 2006, p. 7) e, ademais, ainda num momento em que a crítica e o pensamento intelectual se notava restrito aos ambientes acadêmicos ou grupos específicos, cujos leitores tinham um perfil já institucionalizado, seja pela academia, seja pelo ambiente jornalístico, ambiente muito profícuo para expressão intelectual e distante ainda do universo das mídias digitais, preponderante para pensarmos sobre o intelectual de hoje.

Se retomarmos a fala de Didi-Huberman sobre a falta de leitores para que o intelectual exerça sua função e papel, hoje, certamente, há um movimento de retorno do intelectual muito em função de um cenário parecido com aquele do evento de 2006, momento de radical polarização política e social e de difusão dos ambientes digitais que propicia ao discurso intelectual visibilidade e, logo, leitores que possam ser alcançados por argumentos de toda natureza. Além disso, ainda que consideremos o silêncio intelectual de alguns anos atrás e hoje podemos perceber mais claramente a atuação de seus discursos, não podemos dizer que o intelectual em algum momento deixou de existir, senão que passou a exercer seu papel com menos força em função da falta de leitores, seguindo a ideia do filósofo.

Esta é uma especulação genérica de um momento em que o intelectual, o qual podemos entender não apenas como o homem das Letras, o artista, o político, o histórico, o filósofo etc., mas também nós mesmo enquanto pesquisadores, tinha

seu discurso restrito a alguns nichos de leitores, sobretudo, se pensarmos na academia e seus periódicos. Penso que o atual cenário nos permite configurar novos espaços de atuação do intelectual diante dos espaços digitais e dos acontecimentos políticos dos últimos anos, sobretudo, de 2018 para cá. Ampliaram o acesso aos nichos e desterritorializaram o espaço da crítica acadêmica, fazendo com que o diálogo do intelectual com seu leitor pudesse atingir outros leitores, outros suportes para pensar o mundo ao seu redor e, assim, exercer seu papel de construtor e crítico de si mesmo e de sua postura que pensa a sociedade criticamente, como nos aponta Cury (2019, p. 118):

As reflexões teóricas não obedecem simplesmente a uma abordagem aleatória ou tampouco podem ser explicadas exclusivamente como modismo. Isso porque, se tais reflexões respondem, enquanto bens culturais, como todos os outros, a movimentos do mercado e estão como tal sujeitas a tendências momentâneas, atrelam-se igualmente a demandas e necessidades de explicação próprias ao contexto. Novas configurações nos campos político e cultural, o acirramento de divisões e conflitos criados e alimentados pelos processos políticos mais recentes explicam, entre outros desafios, a insistência atual na temática da ação dos intelectuais e de sua possibilidade de intervenção no mundo contemporâneo.

Nesse sentido é que faço uso do termo do retorno do intelectual em evidência muito em função do alcance dos meios digitais de um modo geral que possibilita espaços múltiplos de interação e intervenção. O intelectual é agora espetacularizado, é midiático e politizado e isso nos permite repensar nas questões sobre os espaços e os tempos sociais e públicos nos quais o intelectual intervém, para podermos visualizar melhor o campo dos media, a cultura mediática e os novos desafios introduzidos pelos médias digitais.

A forma como vemos o intelectual, por mais que possamos pensar num espaço dos media como um espaço aberto e sem critério para definir a figura do intelectual, ainda penso nisso como nos explica Gérard Leclerc (2004) de que eles pertencem a um grupo social específico e às redes de afinidades em seu

entorno, a exemplo dos espaços acadêmicos e dos escritores de literatura, sobretudo, dos quais trato aqui ao falar de intelectuais das Letras.

Para Leclerc (2004, p. 61), pensando da perspectiva de uma sociologia dos intelectuais, o trabalho intelectual está ligado às profissões, ou seja:

Se o estatuto de intelectual não é de modo algum um estatuto profissional, ainda assim ele possui uma ligação evidente com certas profissões (escritores, universitários, jornalistas, artistas, pesquisadores científicos). O intelectual não é apenas um ideólogo. É também um profissional da inteligência (ou do intelecto), da criação, da inovação cultural e artística. O estudo da “função intelectual” situa-se, assim, no cruzamento da análise das ideologias e das sociologias das profissões. (Leclerc, 2004, p. 61, grifo do autor)

Assim, entendemos o intelectual como pertencente a um segmento de consumidor muito específico e com um público leitor específico. Este nicho de leitores, hoje, em função dos meios digitais, é hiperativo na aquisição de bens e serviços culturais o que favorece ao intelectual a construção da sua *persona* que se mostra ao público e a criação de um entorno sobre si mesmo que possa garantir sua visibilidade.

Assim, é este ponto que me interessa aqui, ou seja, no processo de espetacularização do intelectual das Letras, considerados aqui como um grupo, um nicho, de críticos, teóricos e escritores, sujeitos que pensam e escrevem sobre a produção atual da literatura e das artes, envolvidos, cada vez mais, pelos recursos multimidiáticos. Parto da premissa de que esses sujeitos constroem e espetacularizam suas *personas*, o que impacta diretamente no mercado editorial de modo a marginalizar ou centralizar determinados autores e obras¹.

Nesse campo dos média é que atua o intelectual das Letras, um campo social, e sobre o qual a figura do público é essencial para a constituição do papel do intelectual, como preconiza Pierre Bourdieu (2002, p. 18):

Nunca se ha precisado por completo todo lo que se implica en el hecho de que el autor escribe para un público. Existen pocos actores sociales que dependan tanto como los artistas, y más generalmente los intelectuales, en lo que son y en la imagen que tienen de sí mismos de la imagen que los demás tienen de ellos y de lo que los demás son. “Existen cualidades - escribe Jean-Paul Sartre - que nos llegan sólo por los juicios de los demás.” Así ocurre con la cualidad de escritor, cualidad socialmente definida e inseparable, en cada sociedad y en cada época, de cierta demanda social, con la cual el escritor debe contar.

Ao pensarmos na questão da demanda social de Bourdieu, não podemos nos esquecer da atuação de Émile Zola no chamado caso Dreyfus, de 1894, ao enviar uma carta a Félix Faure, Presidente da República, à época, Zola repete várias vezes a expressão “J'accuse!” (“Eu acuso!”), defendendo Dreyfus e denunciando as pessoas que o acusavam injustamente. A carta foi publicada como um manifesto de intelectuais, no diário *Aurore*, em 1898, seguido por uma longa série de outros manifestos assinados por escritores e estudiosos, exigindo que o caso Dreyfus fosse revisto.

Ainda nesse ínterim, a demanda social do intelectual das letras se mostra hoje, sobremaneira, fundado nos médias como nunca se viu antes, muito em função dos seus espaços de poder que se tornam palcos, veículos, para sua postura intervencionista diante de temas da sociedade. Os intelectuais tratam de seus livros e de sua literatura, mas também de temas espinhosos da sociedade e se posicionam de forma ampla para além da academia, em redes sociais e jornais de grande circulação. Sobre esse ponto, penso que o lugar de fala dos intelectuais atravessa e desloca-se dos media para outros suportes, logo, outros públicos.

Assim, podemos pensar esse tema, ainda, a partir de alguns outros pontos principais, a saber: sobre o da literatura contemporânea, é preciso considerar esse sujeito como pertencente a um grupo social, que age e atua dentro desse meio de produção, tanto como crítico quanto como produtor, no caso dos escritores que também estou considerando como críticos. Ao pensarmos do ponto de vista dos recursos multimidiáticos, devemos considerar que é neste espaço virtual, sobretudo, que estes sujeitos

explorarão suas estratégias de autopromoção e divulgação de seus discursos. Do ponto de vista dos lugares de operação de seus discursos, é preciso considerar o intelectual mediático, ou seja, “aquele que é célebre, visível, conhecido do público culto ou mesmo do grande público... o problema do lugar dos intelectuais nos meios de comunicação, da relação entre a visibilidade midiática e a pertença ao mundo cultural, tornou-se central na sociedade de hoje” (Leclerc, 2004, p. 89).

Aqui, considero que, para atingir seus objetivos e cumprir, de fato, seu papel enquanto tal, o sujeito intelectual se utiliza dos media para se fazer visível, e aqui podemos usar como exemplo as redes sociais, jornais e eventos culturais e acadêmicos. Outro ponto-chave dessas questões todas é a espetacularização, o grande cerne da atual sociedade e aqui insiro o grupo dos intelectuais das Letras, mas poderíamos pensar em outros grupos quais também fazem uso de estratégias e meios de espetacularização em busca de visibilidade e aparência, como o dos artistas de televisão, dos jornalistas, de empresários, de políticos etc., mas se pensarmos fora do mundo das Letras e do academicismo, como considerar qualquer um ou qualquer discurso como pertencente à *intelligentsia* nesses tempos de midiaticização? É o que nos provoca a pensar Andrade (2006, p. 379):

Outra dúvida, ainda mais problemática e inexplorada, incide na natureza do intelectual na idade da Web 2.0. Neste contexto digital recente, a referida proliferação das figuras sociais da intelectualidade surge contemporaneamente a uma mudança no sentido da relação entre o intelectual, o cidadão comum e o conhecimento não-especialista. Como mencionámos atrás, a partir do acesso expedito de um telemóvel aos instrumentos ‘sociais’ da Web 2.0 (por exemplo, a escrita e a leitura de lugares da Internet como os blogues, serviços RSS etc.), qualquer cidadão se pode converter, embora parcialmente, num ‘cidadão jornalista’.

No cenário da sociedade digital contemporânea, o papel do intelectual das Letras é essencial para a formação do pensamento crítico com respeito às questões como literatura, artes e sociedade. Ao pensarmos nos intelectuais das Letras sob a ótica de sua imersão nos ambientes de disseminação virtuais

e o processo de autopromoção de suas personas, interessante considerarmos a observação de Santos (2014, p. 13):

Nesse caso, o intelectual das Letras busca reforçar sua espetacularização indiretamente, através do discurso que ele produz e que pode ser consultado a distância. É o caso em que a espetacularização de sua figura individual passa a se basear também na fetichização de seu discurso. Este também deve se converter em espetáculo: mais importante do que ser entendido, debatido, até mesmo contestado, ele tem a função primeira e primordial de chamar a atenção para a persona de seu autor. Em alguns casos, seus efeitos não vão mesmo além disso. Daí, no resumo que apresentei ao início, eu ter mencionado discursos que não são ideias, expressões que não são conceitos, diálogos intelectuais que não passam de monólogos fechados. Na relação entre os intelectuais e seu público, regida pelas lógicas do espetáculo, as imagens são usadas para esconder sua real intenção, que é a conquista de um espaço de exibição por parte de uns poucos, a partir do agenciamento e da submissão intelectual de outros muitos.

Santos (2014) refere-se ao intelectual das Letras que faz crítica literária, não necessariamente sobre escritores que debatem entre si, ainda que isso possa acontecer em eventos literários, em periódicos acadêmicos ou em colunas de jornais, por exemplo, cujos temas abordados podem ser dos mais diversos. Podemos citar alguns nomes de escritores que são também críticos atuantes em jornais e outras mídias, como Luiz Ruffato, com uma coluna no El País², Cristovão Tezza³, Fernanda Torres⁴ e Bernardo Carvalho⁵, na Folha de São Paulo, Luís Fernando Veríssimo⁶, no Estadão. Há também Regina Dalcastagnè, crítica e defensora da democracia por meio de seus artigos mais recentes diante da gravidade política e social que o país. Ela organizou e liderou o manifesto da ABRALIC – Associação Brasileira de Literatura Comparada, o #MARCHAVIRUTALPELACIÊNCIA, em maio de 2020, auge da pandemia no Brasil, quando o governo se via negacionista e, ao mesmo tempo, displicente com as pesquisas acadêmicas no Brasil, que, aliás, observamos ainda hoje. Segundo ela, nesse manifesto:

Mas o mal que nos cerca é ainda mais terrível. A mentira, a irracionalidade, o negacionismo, a brutalidade que tomaram conta da política e das relações no Brasil, desde muito antes da chegada desse vírus, perturbam nosso cotidiano e assombram nosso futuro. Enquanto nos isolamos para proteger a vida, eles vão às ruas para pedir a volta da ditadura. Enquanto buscamos fórmulas para trabalhar à distância, realizando reuniões, bancas, encontros virtuais com alunos e orientandos, eles articulam o congelamento de nossos salários por vários anos. Enquanto escrevemos o próximo artigo, eles tiram os recursos para as mais importantes revistas acadêmicas da área de Humanas no país. Enquanto seguimos arduamente em nossas pesquisas, eles acabam com nossas bolsas de Iniciação Científica, essenciais para o começo de qualquer carreira acadêmica.

Em seguida, serão as bolsas de mestrado e doutorado, os apoios para participação e realização de eventos, o financiamento das pesquisas em geral. O objetivo deles é eliminar historiadores, sociólogos, cientistas políticos, filósofos, antropólogos, artistas, linguistas, críticos literários da vida nacional. (Dalcastagnè, 2020)

Esse é um exemplo da *intelligentsia* que movem o atual cenário nacional intelectual que busca apoio na comunidade para dar voz a suas preocupações e problemáticas sociais que afetam a todos nós, não só o grupo da academia. Ao tratarmos de redes sociais e do espaço para serem ouvidos, podemos dizer que representam um grande sucesso no processo de espetacularização, como diz Habermas (2021):

Desde a invenção do livro impresso, que transformou todas as pessoas em leitores potenciais, foi preciso passar séculos até que toda a população aprendesse a ler. A Internet, que nos transforma todos em autores potenciais, não tem mais do que duas décadas. É possível que com o tempo aprendamos a lidar com as redes sociais de forma civilizada. A Internet abriu milhões de nichos subculturais úteis nos quais se troca informação confiável e opiniões fundamentadas.

Sobre chamo a atenção às opiniões fundamentadas, porque em tempos isolamento social e restrições, a internet se tornou

terreno fértil às manifestações de todo tipo (muitas delas coerentes e válidas, a exemplo do que propôs Dalcastagnè em seu manifesto pela ciência) e espaço para propagação das chamadas *fake news*, claro, o remédio amargo das informações desenfreadas. Não podemos deixar de notar o que vou chamar de “Caso Cuenca” e de suas manifestações no Twitter, rede que, aliás, tem sido palco de muitas reverberações políticas ao longo dos últimos anos e que tem ganhado espaço entre autoridades presidenciais (o caso de Trump e a invasão ao Capitólio Americano foi a mais recente). Esses espaços de manifestação na rede têm sido alvo de governos extremistas e de conservadores numa tentativa de censurar manifestações estritamente democráticas, afinal, são espaços públicos perfis em redes sociais.

O “Caso Cuenca” saiu na Folha de São Paulo em 2020, quando o escritor João Paulo Cuenca, um dos importantes autores contemporâneos brasileiros, publicou em seu Twitter “O brasileiro só será livre quando o último Bolsonaro for enforcado nas tripas do último pastor da Igreja Universal”, parafraseando texto de Jean Meslier, autor do século 18. Meslier escreveu que “o homem só será livre quando o último rei for enforcado nas tripas do último padre” (Ferreira, 2020).

Segundo a reportagem de Ferreira (2020), já são mais de 80 ações apresentadas a juizados especiais cíveis em 19 estados, com pedidos de ressarcimento por dano moral em valores entre R\$ 10 mil e R\$ 20 mil e sobre esta, especificamente, vários pastores da *Igreja Universal do Reino de Deus* apresentaram à Justiça ações de indenização contra o escritor em todo o país, após ele ter feito essa publicação no Twitter. Esse tipo de movimento tem sido recorrente contra outros artistas e personalidades e até mesmo pessoas comuns no ato exercício da liberdade de expressão, o que tem chamado a atenção de órgãos internacionais sobre esse cerceamento à nossa liberdade dentro e fora das redes sociais, o que é inadmissível numa democracia.

Essas questões ecoam no que tenho tratado aqui sobre a exibição e a mediatização do intelectual sob o ponto de vista dos mecanismos de autopromoção relacionados com construção de uma *persona* em cena, na mídia, mas também fora dela. O

processo de exibição dos intelectuais das Letras, dos escritores e do foco em suas *personas* tem relação também com a constituição da identidade dos escritores, por exemplo, o que recai sobre a proliferação de narrativas autobiográficas, biografias, memórias e gêneros híbridos autoconfessionais ou autorreferenciais que se observa em nossa literatura do agora e nas redes sociais, as quais representam uma persona totalmente engajada.

De uma certa forma, o contágio do discurso do intelectual com os meios digitais promove um menor distanciamento entre esses sujeitos e seus leitores e sem leitores não há exercício da sua função intelectual, tampouco escritora. O intelectual engajado é outro perfil que podemos agregar à ideia do intelectual espetacularizado, um discurso que toma uma posição, ao pensarmos nos exemplos de Dalcastagnè e Cuenca, segundo Chauí (2006, p. 28):

Essa tomada de posição é exatamente o que a noção de engajamento ou do intelectual como figura que intervém criticamente na esfera pública procura exprimir, trazendo consigo não só a transgressão da ordem (como afirma Bourdieu) e a crítica do existente (como pretende a Escola de Frankfurt), mas também a crítica da forma e do conteúdo da própria atividade das artes, ciências, técnicas, filosofia e direito.

De certa forma, isso tem nos mostrado outro modo de fazer crítica literária que não aquelas pautadas apenas nos meios tradicionais de divulgação (refiro-me aos veículos impressos). Para Perrone-Moisés (2016, p. 61):

A crítica literária contemporânea pode ser classificada em três grandes categorias: a crítica universitária, que se manifesta na forma de artigos longos, destinada a leitores especializados; a crítica jornalística praticada nos meios de comunicação imediata, impressa e eletrônica, que se manifesta em textos curtos e informativos; a crítica exclusiva eletrônica dos blogs, que exprime opiniões sobre as obras publicadas.

Em todos esses tipos de crítica, de uma forma ou de outra, perde-se a função de autoridade como se via antes no meio estritamente

acadêmico, uma vez que há outras formas de se fazer crítica e outros públicos receptores dela, ainda que nem todos possam ser críticos, como bem aponta Gramsci: “todos os homens são intelectuais, poder-se-ia dizer então; mas nem todos os homens desempenham na sociedade a função de intelectuais” (Gramsci, 1989, p. 7). O intelectual das Letras passa por um processo de consagração de seu discurso, herança academicista, a noção da função e da figura do intelectual pode ser mais abrangente se vista de outro modo:

Dito de outro modo, para além do novo papel do ‘**cidadão jornalista**’, emerge hoje um novo tipo de ator social, o ‘cidadão investigador’ (Andrade, 2007). A figura do ‘**cientista comum**’ (*lay scientist*) já tinha sido, em parte, preconizada por Albert Schutz, quando este sociólogo falava dos ‘conceitos comuns’. De um modo mais abrangente, neste caso ou ainda na atuação de outros membros da intelligentsia interventora no espaço público digital, deparamo-nos hoje com a figura inédita do **intelectual comum** (*lay intellectual*), um agente social não especialista do conhecimento, mas experiente na panóplia dos novos saberes descentralizados. (Andrade, 2016, p. 381, grifos do autor)

Um exemplo mais recente desse intelectual comum é o paraense Felipe Rissato, que, em 2017, foi pesquisar o acervo do sítio da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional de Espanha por uma caricatura do Barão do Rio Branco e acabou se deparando com a imagem de Machado de Assis em uma reportagem. Publicado em 1908, ano da morte de Machado, o retrato torna-se a último conhecido do escritor até agora. Em 2016, Rissato encontrou uma crônica também desconhecida em que o Machado de Assis lamenta a morte de sua mãe.

Rissato é um pesquisador fora dos ambientes acadêmicos e exímio curioso e pesquisador de Literatura, cujas pesquisas começaram com a obra de Euclides da Cunha, quando encontrou manuscritos, inéditos e raros, de *Os Sertões (O lado ensaístico de Euclides da Cunha)*, 2019). Sua persona pública ganhou os holofotes da mídia e da academia depois de descoberta a foto de Machado de Assis. Hoje, tem ministrado cursos e palestras sobre sua pesquisa e descobertas literárias em eventos acadêmicos pelo país.

O exemplo mostra, claramente, o deslocamento da figura do intelectual para fora do mundo acadêmico e teórico da Universidade, a exemplo do que foi o crítico e historiador literário Brito Broca, que nos remete a tempos em que pesquisas assim estavam restritas às bibliotecas, ao papel e desprendidas de um teor puramente crítico acadêmico. Em uma das *Obras Reunidas* de Brito Broca (1983), Silviano Santiago faz uma menção ao trabalho do pesquisador:

Quando a crítica saiu da Biblioteca Nacional e dos jornais e entrou para a reflexão metodológica e a Universidade, ganhamos muito em cientificidade (e disso se fala abundantemente hoje em dia), mas perdemos em erudição. Ganhamos o new criticism, a crítica marxista, o Estruturalismo etc., mas perdemos Brito Broca e seu espírito - perseverança e trabalho. Perda irreparável. Que as novas gerações zelem pelo seu nome e obra, buscando um equilíbrio entre a reflexão metodológica, que já têm, e o gosto pelo trabalho junto aos pequenos monumentos do passado, que lhes falta (Broca, 1983, p. 15, grifos do autor)

CONCLUSÕES

De fato, “a figura do letrado-especialista brasileiro simplesmente deslocou-se para os meios de comunicação de massa, que, como a figura anterior do intelectual, impedem a instituição da esfera pública, impondo suas próprias opiniões” (Chauí, 2006, p. 40). Imerso e envolvido pelos recursos midiáticos é que o intelectual de hoje atinge sua função e cumpre seu papel intervencionista sobre a sociedade e a literatura.

De fato, o que percebemos aqui é que o intelectual das Letras volta a aparecer e a se fazer perceber tão atuante como nunca (depois um período de silêncio, observa-se um retorno, como apontei no início deste texto e a ressignificação de seu papel), agora com outros aparatos e estratégias disponíveis para que possa difundir o trabalho de seu ofício e sua *persona* em lugares antes restritos, com outros intelectuais que não só os da *intelligentsia*, como o intelectual comum.

Em função disso, há um diálogo com um público antes restrito aos meios especializados, pelo menos, considerando, ainda, outros modos de fazer crítica e de se fazer ver, o que nos permite observar que o papel do intelectual tem se reconfigurado em função dos meios multimidiáticos e do público que tem acesso ao seu discurso, haja visto que, “não pode haver intelectuais se não há leitores” e a difusão digital permite que haja cada vez mais leitores, além do momento crítico que vivemos meio a polarizações políticas (não só no Brasil) e restrições causadas pela pandemia.

Sobre a consagração do intelectual, esteja ele em que grupo esteja, trafega em níveis distintos, cuja valoração se dará senão em função de seu interlocutor e contexto e a sua presença multimidiática permite à sua *persona* se fazer presente o tempo todo. Por isso, esse deslocamento do discurso do intelectual dos meios estritamente acadêmicos para lugares comuns, como as redes sociais e jornais, por exemplo, é uma estratégia para que se possa manter sempre presente.

De toda maneira, essas questões ainda precisam ser melhor pesquisadas para que possamos traçar e entender melhor a função dos intelectuais das Letras e o alcance efetivo de seu discurso, a exemplo dos recentes manifestos assinados por intelectuais e artistas.

Em suma, minhas discussões não resolvem todas as inquietações sobre o papel do intelectual das Letras, sobretudo, porque vivemos o calor do momento. Contudo, podem apontar para tendências evidentes ou processos estratégicos que estão se adaptando, já há algum tempo, aos meios multimidiáticos.

NOTAS

¹ Aline Bai é um dos exemplos de muitos escritores contemporâneos que promovem suas obras e suas *personas* em redes sociais. Ultimamente, ela tem participado de lives e entrevistas sobre sua produção literária promovidas por editoras ou pesquisadores de literatura. Ver “Como Aline Bei virou autora best-seller vendendo seus livros no Instagram” em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/05/como-aline-bei-virou-autora-best-seller-vendendo-seus-livros-no-instagram.shtml>.

² Disponível em: <https://brasil.elpais.com/autor/luiz_fernando_ruffato_de_souza>.

³ Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/cristovao-tezza/>>.

⁴ Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/fernandatorres/>>.

⁵ Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/bernardo-carvalho/>>.

⁵ Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,os-cinnas-deste-mundo,70002732187>>.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, P. (2016). Intelectuais e web 2.0/3.0: como pensar, no 3º milênio, a utopia do intelectual. In C. M. SOUSA (Org.) *Um convite à utopia*. Campina Grande: EDUEPB.
- BOURDIEU, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerário de um conceito*. Editorial Montessor.
- BROCA, B. (1983). *Machado de Assis e a política - mais outros ensaios*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro. Obras Reunidas 14.
- CHAUÍ, M. (2006). Intelectual engajado: uma figura em extinção? In A. NOVAES (Org.). *O silêncio dos intelectuais*. Companhia da Letras: São Paulo. pp. 19-43.
- CURY, M. Z. F. (2019). Intelectuais em cena. *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, 28(3), 117-135.
- DACALSTAGNÉ, R. (2020). *O que podem os estudos literários me meio a uma pandemia*. ABRALIC, 2020. Recuperado em 07 junho, 2021, de <https://abralic.org.br/downloads/2020/O-QUE-PODEM-OS-ESTUDOS-LITERARIOS-EM-MEIO-A-UMA-PANDEMIA-Regina-Dalcastagne.pdf>.
- FERREIRA, F. (2020). Pastores da Igreja Universal movem dezenas de ações contra escritor por manifestação no Twitter. *FOLHA*, 09 out. 2020. Recuperado em 07 junho, 2021, de <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2020/10/pastores-da-igreja-universal-movem-dezenas-de-aco-es-contra-escritor-por-manifestacao-no-twitter.shtml>.
- GRAMSCI, A. (1989). *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.
- HUBERMAN, D. (2018). Não pode haver intelectuais se não há leitores. *El País Semanal – Entrevista a Borja Hermoso*, 7 maio 2018. Recuperado em 04 junho, 2021, de https://brasil.elpais.com/brasil/2018/04/25/eps/1524679056_056165.html.
- LECLERC, G. (2004). *Sociologia dos intelectuais*. São Leopoldo: Unisinos.
- MARGATO, I.; GOMES, R. C. (2004). *O papel do intelectual hoje*. Belo Horizonte: UFMG.
- NOVAES, A. (Org.). (2006). *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Cia das Letras.
- PERRONE-MOISÉS, I. (2016). *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SANTOS, A. (2014). Solipsismo, espetacularização e exibicionismo nos intelectuais das Letras dos dias de hoje. In M. E. MOREIRA, R. KOHLRAUSCH, S. JACOBY (Orgs.). *Histórias ou histórias: desdobramentos da história da literatura*. 1. ed. Porto Alegre, RS: EDIPUCRS. p. 1-19. Recuperado em 06 junho, 2021, de <https://goo.gl/eRFRmn>.
- TÜRCKE, C. (2010). *Sociedade excitada: filosofia da sensação*. Campinas: Unicamp.

CRÍTICA LITERÁRIA DE INSPIRAÇÃO BOURDIEUSIANA NO BRASIL: DE SERGIO MICELI A REGINA DALCASTAGNÈ

Único orientando latino-americano do sociólogo francês Pierre Bourdieu, Sergio Miceli foi responsável pela recepção inovadora da obra do autor em contexto brasileiro com trabalhos importantes de crítica literária ainda na década de 1970. Veremos que a faceta de Bourdieu como teórico e crítico do campo literário, alavancada pela influência da perspectiva miceliana, é consagrada na aplicação crítica das pesquisas desenvolvidas por Regina Dalcastagnè já nos anos 2000, cuja abrangência panorâmica da produção literária de 1990 a 2004, certificando a continuidade de marcações de classe antevistas por Miceli, logra forte influência sobre a crítica contemporânea no país.

Palavras-chave: Sergio Miceli; Regina Dalcastagnè; Pierre Bourdieu; Literatura Brasileira; Campo Literário.

1. INTRODUÇÃO: BREVÍSSIMA GENEALOGIA DA RECEPÇÃO DE PIERRE BOURDIEU NO BRASIL

A recepção da obra do sociólogo francês Pierre Bourdieu (1930-2002) no Brasil é consistente com a multiplicidade disciplinar que sua teoria da prática alcança. Mais recentemente, Jessé Souza, a partir da obra maior do autor, *A distinção: crítica social do julgamento* (Bourdieu, 2007/1979), logrou notável síntese da estrutura social do país. Frisando semelhanças entre os achados de Bourdieu e um contemporâneo brasileiro, Florestan Fernandes, Jessé entrevistou em *A integração do negro na sociedade de classes* (Fernandes, 2008a/1964, 2008b/1964), livro de maior fôlego do sociólogo paulistano, a caracterização de um “habitus precário” que segue estorvando o caminho econômico competitivo para

**GABRIEL
ESTIDES
DELGADO**

Universidade
de Brasília

gabrielestides@
gmail.com

a maior parte da sociedade brasileira, cujas carências massivas de capital cultural são ainda incontornáveis, isto é, de grandes consequências políticas, sobretudo (Delgado, 2017; Souza, 2003, 2015). Fora a presença saliente de Bourdieu nas faculdades de Educação brasileiras, em que seu “reprodutivismo” a partir do *setting* escolar é base teórica largamente empregada, Maria Eduarda da Mota Rocha e Gabriel Peters (2020) enfatizam que foram duas as vertentes iniciais da influência do autor em solo brasileiro (no qual, lembramos, nunca pisou [Rocha & Peters, 2020, p. 23]). Na primeira linha, *fundamentalmente* aplicada, destaca-se o Museu Nacional do Rio de Janeiro, onde Moacir Palmeira, desde o fim dos anos 1960, conduziu à formação uma geração de antropólogos, “particularmente interessados nas trajetórias de camponeses [...] frente às transformações no mercado de trabalho [...] e pelo declínio de formas tradicionais de dominação” (Rocha & Peters, 2020, p. 5). Na segunda, a que se tornaria dominante no país, a sociologia da cultura erudita e dos intelectuais desenvolvida por Sergio Miceli a partir da Fundação Getúlio Vargas em São Paulo, nos anos 1970. Neste caso, além de ter logrado investimentos e resultados editoriais de maior monta, Miceli estabeleceu o contato mais íntimo com seu mestre, de quem se tornaria o único orientando da América Latina (Rocha & Peters, 2020, p. 7). Tomou para si igualmente a tarefa de difusão teórica do aparato analítico bourdieusiano, de cunho mais monográfico do que a etnografia de campo produzida na UFRJ. É sensível como tal clivagem na recepção brasileira acaba por reproduzir aspectos salientes da própria trajetória de Bourdieu, como pontuam com argúcia Rocha e Peters:

Ainda que sua concepção relacional do espaço social torne aquela oposição arbitrária e o conduza a um trabalho tão ambicioso quanto *A Distinção*, é notório que as classes populares têm mais peso no começo de seu programa de pesquisa, em seus estudos sobre a Argélia, do que no seu ponto de chegada, no qual se destacam as pesquisas sobre as classes dirigentes e o campo literário. No Brasil, a disseminação da obra de Bourdieu coincide com o auge e o início do declínio do tema do campesinato, alçado a uma posição estratégica pelos dilemas políticos vividos a partir dos anos 1960, mas deslocado pela urbanização e industrialização aceleradas nas décadas seguintes. Por outro lado, a diversificação

temática das ciências sociais nesse período consolidou o espaço de uma sociologia da cultura até então incipiente e na qual [...] é a perspectiva miceliana que findará por se firmar como dominante. (Rocha & Peters, 2020, p. 6)

2. SERGIO MICELI: INTELLECTUAIS À BRASILEIRA OU A DECADÊNCIA IDEÓLOGA

Um maluco vendo-me passar com um livro debaixo do braço, quando ia para o refeitório, disse: – Isto aqui está virando colégio. (Diário do Hospício, Lima Barreto)

Utilizando-se do aparato conceitual bourdieusiano ainda em desenvolvimento – basta ver que *A distinção* é de 1979 –, e, portanto, contribuindo para, além de difundir-lo, elaborá-lo e aprimorá-lo, Sergio Miceli produz dois trabalhos de peso sobre o campo literário nacional. O primeiro – *Poder, sexo e letras na República Velha (Estudo clínico dos anatolianos)* –, originalmente publicado em 1975 na revista *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, dirigida por Bourdieu, estuda o período compreendido entre “o desaparecimento da geração de 1870, por volta de 1908-10, anos da morte de Machado de Assis e Joaquim Nabuco, e a eclosão do movimento modernista em 1922” (Miceli, 2001a/1975, p. 15). Pelo estudo de memórias e biografias, Miceli percebe que na autonomização do campo intelectual brasileiro (“sobretudo em sua forma literária”), que respondia às “exigências postas pela diferenciação e sofisticação do trabalho de dominação” (Miceli, 2001a/1975, p. 16), os motivos que levam ao investimento na vida literária ou intelectual em geral procedem de determinações negativas quanto ao acesso a posições temporais de poder: vão desde o declínio econômico da família do escritor a doenças e estigmas sociais que também obstam a carreira dominante exitosa. São os casos, para citar apenas dois exemplos, de Manuel Bandeira – tuberculoso; e também de Lima Barreto – mestiço e alcoólatra. Quanto a Barreto, de modo adicional, seria preciso notar que, aparentemente distante do perfil branco homogêneo que à época, e ainda hoje, determina a produção intelectual validada no país, o caso conserva características que também aproximam o escritor de seus pares. Isto porque os pais de Barreto, sendo filhos naturais de escravos, galgaram formação e postos de trabalho excêntricos

a sua filiação, seja por apadrinhamento ou, na experiência da mãe, agregação a uma família senhorial. Tendo por padrinho um ministro, chefe do último gabinete imperial, Barreto vê-se financiado em seus estudos. A trajetória, de cisão entre a classe de origem e familiarização à classe dirigente, agravada posteriormente pelo enlouquecimento do pai e a perda da proteção financeira do padrinho, calaria fundo nas posições estéticas tomadas pelo escritor – como nota Miceli (2001a/1975), a “dupla experiência permite-lhe apropriar-se das maneiras de pensar e sentir estranhas ao seu meio de origem e, ao mesmo tempo, [...] assumir um ponto de vista objetivo acerca do mundo social a partir de sua primeira experiência desse mundo” (p. 35). Barreto lidará, portanto, com a relegação temporal a que fora exposto, invertendo simbolicamente sua posição objetiva, isto é, reconvertendo na carreira intelectual (foi burocrata e colaborou com a imprensa) e literária – cujo rendimento maior não logrou em vida – os capitais cultural e social adquiridos. Na análise desse escritor paradigmático, caberia ainda indicar que sua posição na fratria, como primogênito, foi decisiva na aferição de vantagens que se tornariam inacessíveis aos irmãos mais novos (contam, entre eles, um guarda-civil e um condutor de bondes) (Miceli, 2001a/1975, pp. 18-19, 22, 41, 60).

Tais “parentes pobres” da oligarquia (além de Barreto, figuram Paulo Setúbal, Gilberto Amado, entre outros) – segundo a notável expressão cunhada por Miceli (2001a/1975, p. 22) –, ademais, foram exitosos em reconverter o capital cultural e social de que dispunham em carreiras intelectuais graças à feliz coincidência “com o desenvolvimento das burocracias intelectuais: a grande imprensa, as instituições políticas (Assembléias locais e nacionais), as organizações partidárias (os partidos republicanos)” (Miceli, 2001a/1975, p. 53).

O direcionamento às carreiras intelectuais e literárias é espécie de “feminização” social, apesar de à época, e ainda hoje, serem dominadas (em volume e prestígio) por homens. Esse espaço social, em que apenas os mais ariscos dos ideólogos superarão a estética ressentida (mas geralmente conservadora) a que estão destinados, Bourdieu, já na maturidade, em *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*, citando diretamente Sergio Miceli, define em termos de atração e acolhimento àqueles que

possuem todas as propriedades dos dominantes menos uma, “parentes pobres” das grandes dinastias burguesas, aristocratas arruinados ou em declínio, membros de minorias estigmatizadas e repelidas das outras posições dominantes [...] e que uma identidade social mal estabelecida e contraditória predispõe de certo modo para ocuparem a posição contraditória de dominados entre os dominantes. (Bourdieu, 1996/1992, p. 260)

O programa de análise miceliano será estendido na tese publicada em 1979 – *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)* – em que retoma com fôlego o que divisara entre os “anatolianos”. O epíteto, outra tirada sintética aguda, qualificava a “galomania” daquela geração, em oposição à “anglomania” da geração de 1870: fixações caras à outra dominação que esses intelectuais sofriam no “sistema das relações intelectuais internacionais” (Miceli, 2001a/1975, p. 59, 2001b/1979, p. 126). A escolha, “atrasada” frente às importações que os modernistas farão adiante – certificando a proeminência de seu capital cultural –, será responsável, enfim, pelo esquecimento sumário no qual o chamado (negativamente) *pré-modernismo* naufragou (Miceli, 2001a/1975, pp. 15-16).

Nesse segundo trabalho de Miceli, um dos eventos principais que se delineiam, capaz de alterar profundamente o campo intelectual e, por conseguinte, o campo literário nele imerso, é a Revolução de 1930. Demarcando a derrota política da oligarquia paulista, produz, segundo a tese do sociólogo, uma reação inesperada:

Em vez de se dar conta da emergência de demandas sociais que haviam sido represadas por falta de canais de expressão e participação, os dirigentes da oligarquia paulista atribuem as derrotas sofridas em 1930 e 1932 [a Revolução Constitucionalista] à carência de quadros especializados para o trabalho político e cultural e, escorados nesse diagnóstico, passam a condicionar suas pretensões de mando no plano federal à criação de inesperados instrumentos de luta: a Escola de Sociologia e Política, a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, no contexto da nova Universidade de São Paulo, e o Departamento Municipal de Cultura são iniciativas que se inscrevem nesse projeto. (Miceli, 2001b/1979, p. 101)

Por outro lado, a cooptação de intelectuais sistematiza-se durante a era Vargas. Em todas as áreas do serviço público, essa fração “não-econômica” da classe dominante (Miceli, 2001b/1979, p. 133), que vinha especializando-se desde o Império no desempenho de funções multiplicadas na medida do crescimento estatal, logrou reconverter seus trunfos culturais e sociais em postos de trabalho mais ou menos prestigiosos que, em todo caso, como fontes estáveis de remuneração, permitiam a escrita literária paralela². De igual maneira, a crise de 1929 e, posteriormente, o início da Segunda Guerra Mundial forçaram o desenvolvimento do mercado editorial interno, ampliando o processo de “substituição das importações” de bens culturais (Miceli, 2001b/1979, pp. 147-148) – as traduções, que substituem as importações diretas, compõem o fenômeno.

De 1929 a 1937, há verdadeiro surto no número de exemplares comercializados – puxado tanto pelas transformações do sistema de ensino que robustecem a demanda, quanto pelo afluxo de novas camadas médias originadas de um setor terciário em plena expansão e diferenciação nos centros urbanos (Miceli, 2001b/1979, p. 155) –, e o polo restrito de produção igualmente beneficia-se do novo conjunto de “sanções positivas (vendas, tiragens, prêmios etc.)” que possibilita relativa independência social (Miceli, 2001b/1979, p. 162), isto é, autonomização de um campo que começa a vislumbrar o que seja a figura do escritor profissional (Érico Veríssimo, Jorge Amado e José Lins do Rego são alguns exemplos dos que puderam se dedicar integralmente à sua produção [Miceli, 2001b/1979, p. 187]), já distante dos “polígrafos” anatolianos e também da indissociabilidade entre trabalho intelectual e trabalho político que marcara a geração de 1870 (Miceli, 2001a/1975, p. 60).

Se tal realidade impressiona, não é, entretanto, capaz de prescindir das dotações do Estado; destas vinham as encomendas oficiais e todo tipo de subvenção. No entanto, mais lucrativa do que esses vínculos instáveis, era mesmo a adesão, de “escritores-funcionários” e “funcionários-escritores”³, às fileiras da burocracia civil do regime autoritário (fonte, é certo, de dilemas de toda ordem que serão refratados na criação artística) (Miceli, 2001b/1979, pp. 215-217).

Sem embargo, acompanhando o nó histórico de que Vargas é o sintoma, entre 1930 e 1945, “a expansão colossal da máquina burocrática” (Miceli, 2001b/1979, p. 199) – novo estágio da divisão do trabalho administrativo, em que figuram, por exemplo, as novas carreiras técnicas (economistas, cientistas sociais, educadores etc.) –, obriga os “mercados que regulam a distribuição dos contingentes de classe relegados à atividade intelectual” (Miceli, 2001b/1979, p. 242) a aderir progressivamente a critérios “racionais” de seleção. É que o peso do capital de relações sociais já não era o mesmo que se fazia sentir sob a Primeira República, sendo mediado cada vez mais pelos trunfos escolares e culturais – mediação acentuada à medida que a concorrência no interior do campo intelectual agravava-se (Miceli, 2001b/1979, p. 79).

3. REGINA DALCASTAGNÈ: PERFIL E DOMINÂNCIA AUTORAIS CONTESTADOS

O que talvez não saibam é que do outro lado, com o pensamento oposto, havia nós, os bons moços, os escritores, ponto. Nós estávamos ali para denunciar tudo, ponto. Nós, os quixotes da literatura, com nossos rocinantes de papel, ponto. Nós, os escoteiros, fazendo a nossa boa ação do dia, espumando indignados o nosso ódio impotente, unindo-nos aos nossos “irmãos”, entre aspás, trabalhadores, aos sofridos, aos miseráveis, aos perseguidos de todo o país, ponto de exclamação!
(Um romance de geração, Sérgio Sant’Anna)

Nesse universo profundamente marcado por assimetrias sociais, a contribuição, também bourdieusiana, de Regina Dalcastagnè salta de igual maneira às vistas pelo contraponto necessário que impõe, relendo a produção nacional com o desprendimento dos incrédulos. Já encontramos esse olhar *irreverente* (Dalcastagnè, 2012, p. 149) no rebaixamento sociológico que Bourdieu impunha às obras e cenáculos franceses do século XIX em *As regras da arte*: baseia-se na constatação – que deve ser comprovada – de certa homogeneidade tanto na autoria literária quanto, por tabela, na composição dos livros. O rendimento crítico dessa aferição é notável e aponta o sequestro de tal tipo de arsenal ideológico por frações das classes dominantes, bem como revela

a tentativa ingênua, em parceria com a recepção especializada e/ou universitária, de *universalizar* os ideais e sistemas de sublimação de parte minoritária e privilegiada da sociedade.

Essa investida contra-cânon, que tem como marco a publicação, em 2005, da pesquisa “A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004”, depois recolhida no livro *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*, de 2012, permite a Dalcastagnè serializar caracteres autorais e também das personagens internas às obras: heresia-mor, já que apõe aos feitos do espírito a distância dos dados estatísticos; como veremos, tal radiografia do campo literário brasileiro é altamente operacional, e mesmo indispensável, quanto às análises singulares. A eleição do romance, gênero dominante na literatura de ficção (Dalcastagnè, 2012, pp. 149-150) e aberto a todo tipo de conflagração ideológica, não poderia, por questões práticas e teóricas, abranger toda a produção do período. Optou-se, em linha com o entendimento da importância da hierarquia editorial sobre o que é comercializado e lido, por selecionar, de modo reputacional⁴, a produção lançada pelas três mais “importantes” editoras brasileiras do período – Companhia das Letras, Record e Rocco –, excluindo os romances ditos menores, de gênero, como o policial, a ficção científica, a literatura de autoajuda ou a infanto-juvenil (Dalcastagnè, 2012, p. 151), ou seja, a seleção foi pautada pelo subcampo de produção restrita.

Das 285 obras lidas em equipe, sobressaem continuidades expressivas como a quantidade de romances analisados e o fosso classista que atinge as coisas da cultura no Brasil. A autoria era, de 1990 a 2004, maciçamente: masculina (72,7%); branca (93,9%); residente no Rio de Janeiro ou São Paulo (>60%); tinha entre 40 e 59 anos (>50%); e ocupava-se do jornalismo (36,4%) ou do magistério superior (16,4%) (Dalcastagnè, 2012, pp. 158-162).

Dalcastagnè nota com acuidade que àquela altura, entretanto, a profissionalização do campo literário já era patente, sendo que somadas as profissões de “escritor”, “roteirista” (em geral, de televisão) e “dramaturgo”, “o total superaria os 20%” (Dalcastagnè, 2012, p. 161).

No interior das obras, quanto às personagens representadas, outras regularidades impactantes: 68,3% dos narradores e 71,1% dos protagonistas são homens⁵; 48,4% das personagens do sexo masculino, adultas, contra uma concentração de 33,8% das personagens do sexo feminino na juventude; 81% de todas as personagens, heterossexuais; 79,8% dessa totalidade, brancas; 51,4% do conjunto pertencente às classes médias; e a maior parte das narrativas se passa na redemocratização (de 1985 em diante), sendo que: nas principais ocupações das personagens do sexo feminino, “dona de casa” (25,1%) supera todas as demais; e nas suas relações, o foco recai sobre contatos amorosos e familiares (89,6% contra 77,2% entre personagens do sexo masculino), sendo aquelas em menor medida profissionais (31,8% contra 47,1% entre personagens do sexo masculino).

Já entre as poucas personagens negras, a maioria qualificada (73,5%) é narrada como “pobre”, enquanto os brancos situam-se com majoração nas classes médias (56,6%) ou superiores (36,2%), números coerentes com os que aferem ser a principal ocupação das personagens negras a bandidagem e/ou contravenção (20,4%), bem como com os que constatam ser o assassinio o tipo de morte a elas mais associado (61,1%) (Dalcastagnè, 2012, pp. 163-188)⁶.

O viés identificado por tais números é claro: as homologias entre autoria e espaço composicional ou temático das obras estabelecem-se pela *identificação* entre criador e criatura. Se, caso narradas situações caras às frações ilustradas da classe média branca brasileira, teremos sublimações (cuja denegação do real é mais ou menos intensa) – ainda que por vezes brilhantes – de problemáticas particulares a essas frações de classe e, portanto, algo repetidas e repetidoras⁷, nos exemplos em que o objeto narrativo é o *outro social* do sujeito da narração, marcas dessa distância devem surgir a títulos variados: desde a simples e funesta reiteração de estereótipos às fobias gestadas pela violência da desigualdade social. No cenário, por exemplo, das representações femininas levadas a cabo por homens:

Diretamente ligada à profissão, a questão sobre o pertencimento à elite intelectual também gerou dados interessantes. Os integrantes da elite intelectual foram definidos como aqueles possuidores de

elevado capital cultural, na conceituação de Pierre Bourdieu. Não precisavam ser necessariamente produtores culturais, podendo ser consumidores esclarecidos e assíduos de bens culturais considerados “legítimos”. Uma grande parcela das personagens se enquadra na definição – 41,3% [...]. Quando isolamos homens e mulheres, surge uma diferença significativa. Entre as personagens de sexo masculino, 46,6% pertencem à elite intelectual; entre as do sexo feminino, apenas 32,7%. No entanto, convém notar, as mulheres são, já há algum tempo, a maioria dos estudantes do ensino superior brasileiro e a tendência é de um crescente hiato de escolaridade em favor delas. (Dalcastagnè, 2012, p. 172)

O intuito não é de julgar distorções dessas representações frente à realidade, buscando algo como uma imitação perfeita ou justa do real – afinal, o conhecimento ou a fruição nem sempre apoiam-se em modelos positivos (escolares) –, mas revelar padrões de figuração que antes restavam *intocáveis* pelo próprio prestígio (ou poder) simbólico que impunham (Dalcastagnè, 2012, pp. 148-149). As recorrências, abstraídas do uso literário da língua – muitas vezes virtuoso ou excepcional –, reencaminham as obras ao lugar social de sua produção: visão desencantada que não se deixa usar pelo objeto.

Ao contrário, se o mergulho na *illusio* literária é inadvertido, mesmo entre aqueles que de alguma maneira a percebem mas escolhem não blasfemar, tudo pode se resumir a um jogo de projeções narcísicas em que o leitor iniciado (do subcampo restrito) tem de volta a bela imagem da própria erudição, quando “vendo além” no repertório exótico que ostenta – e da raridade deste depende a vultuosidade dos ganhos simbólicos – tem delírios de universalidade de si.

Na síntese de Dalcastagnè (2012):

[F]alta ambição à nossa literatura [...] na acomodação com a temática modesta, com o insulamento no mundo doméstico das classes médias brancas, com o apego referencial à realidade mais imediata. [...] Com seus recortes miúdos e autocentrados, nossos romances mal espiam para o lado de fora. (pp. 195-196)

Tais recorrências precisam ser complementadas pela análise detida de como fazem-se *forma*, isto é, como estão internalizadas na própria estrutura da obra, cujo travejamento *tensiona* e condensa a realidade na qual inspirou-se, seja para a mera reprodução do campo literário e sua ordinariedade, seja para linhas de fuga mais ou menos potentes, tributárias de formalizações audaciosas que fugirão à regra ideológica mesmo que uma leitura estatística aponte os motivos de sempre. É o caso, por exemplo, do romance *A hora da estrela*, de Clarice Lispector (1998/1977), citado por Dalcastagnè (2012, pp. 36, 195): o narrador é um homem da elite intelectual e o objeto narrativo uma mulher retirante semianalfabeta; não será preciso destrinchar os detalhes desse clássico da literatura brasileira para lembrar como cumprem ao pé da letra muitas das regularidades restritivas elencadas – ocorre que estão formuladas de modo contra-hegemônico. E essa possibilidade, obviamente, é também aberta à autoria masculina – Dalcastagnè (2012, pp. 65-74) cita, entre outros exemplos, o caso de *Um romance de geração*, de Sérgio Sant’Anna (2009/1980).

Nesse movimento, ao preservar o sentido geral dos quadros quantitativos que apontam a face homogênea (classista) da produção literária brasileira contemporânea, e que são nada menos do que o *espelho futuro* do que Miceli divisara na primeira metade do século XX, é preciso, portanto, também seguir *aquém* de tais contornos, tentando surpreender na pluralidade de perfis autorais as tensões de formalização que, subitamente, de volta às especificidades, darão sua contradita. Se esta será envergonhada, culpada, fóbica, arrivista, reformadora ou altiva, em um universo mais ou menos amplo de “soluções” formais, caberá à análise crítica aferir: a ela só chegaremos, contudo, se às mediações entre literatura e sociedade não forem negadas seu quinhão mais comezinho⁸.

NOTAS

¹ Loïc Wacquant, o mais reputado dos entendedores de Bourdieu, em “Seguindo Pierre Bourdieu no campo”, indica a importância do método e da disciplina etnográficas na obra do autor como um todo, que constituem mesmo a base para seu edifício teórico da maturidade, pelo qual é mais amplamente conhecido e lido (Wacquant, 2006/2004).

² Quando não estavam posicionados de maneira a serem colhidos pelos mecanismos usuais de cooptação, como na ausência de um diploma superior (àquela época a posse desse título já estava mesmo inflacionada entre candidatos à cooptação, dada a proliferação de faculdades livres [Miceli, 2001b/1979, p. 117]) – caso, por exemplo, de Lúcio Cardoso –, dependiam do exercício de profissões liberais, do salário em empresa privada e mesmo do comércio (Miceli, 2001b/1979, p. 183).

³ Vi A designação em quiasmo é clara: no primeiro tipo – “escritores-funcionários” –, a ocupação escritural suplanta em força a ocupação burocrática, e isso se deve em grande parte ao acúmulo de capital cultural prévio ao recrutamento pelas instituições. Contam, aqui, por exemplo, Carlos Drummond de Andrade e Augusto Meyer. No segundo tipo – “funcionários-escritores” –, o cargo ocupado leva vantagem sobre uma formação cultural de origem quase sempre precária e fada a carreira na literatura a uma mediocridade logo esquecida. É o caso, segundo Miceli (2001b/1979, p. 235), de Osvaldo Orico, cuja maior glória era a de ter sido eleito para a Academia Brasileira de Letras.

⁴ Agentes do campo literário – ficcionistas, críticos e pesquisadores –, de diferentes estados, responderam à questão que elegeria as editoras mais importantes, “que não são necessariamente as maiores, mas dificilmente estão entre as menores” (Dalcastagnè, 2012, p. 151). A segurança do método pode ser indicada no fato de todos os informantes mencionarem a Companhia das Letras.

⁵ “Ao mesmo tempo, os dados demonstram que a possibilidade de criação de uma personagem feminina está estreitamente ligada ao sexo do autor do livro. Quando são isoladas as obras escritas por mulheres, 52% das personagens são do sexo feminino, bem como 64,1% dos protagonistas e 76,6% dos narradores” (Dalcastagnè, 2012, p. 165).

⁶ Evidentemente, separamos apenas os números que julgamos mais pertinentes à discussão. Há outras importantes relações estabelecidas pela pesquisadora que devem ser consultadas. Por exemplo, quando se trata de personagens negras, duas categorias profissionais “femininas” superam a de “dona de casa”: empregada doméstica e profissional do sexo, nessa ordem (Dalcastagnè, 2012, pp. 183-184).

⁷ Veja-se hoje em dia os romances do “eu-escritor”, que tentam suplantar a falta de interesse do assunto pela *afetação* academizante de exercícios meta-narrativos ou autorreflexivos.

⁸ Após a apresentação deste *paper* tive acesso a um novo e extenso trabalho de Dalcastagnè, a ser publicado em 2021 na revista *Letras de Hoje*. “Ausências e estereótipos no romance brasileiro das últimas décadas: alterações e continuidades” estenderá os dados da pesquisa ora em análise até 2014, percorrendo 25 anos de produção e nada menos do que 558 romances. Cabe notar que, se a Rocco é indicada de modo reputacional como uma das três mais importantes editoras de literatura no Brasil entre 1990 e 2004, após esse período, a Objetiva/Alfaguara assume seu lugar ao lado da Record e Companhia das Letras (Dalcastagnè, no prelo). Um dos notáveis resultados da nova pesquisa é o que, confirmando a pequena presença de personagens negras (as) em nossa ficção, afere “encontrar, aqui e ali, a reprodução paródica do discurso racista, com intenção crítica”, muito embora ausente a sua “opressão cotidiana” e “as barreiras que a discriminação impõe às [...] trajetórias de vida” (Dalcastagnè, no prelo). É que a *forma estilisticamente carregada* da paródia racista e fascista, como no caso exemplar da obra de André Sant’Anna (2006, 2007/1999), não obstante sua radicalidade eficaz e poeticamente produtiva, oculta certa ineptidão, por parte de autores (as) brancos (as), de quedar-se rente à regularidade opressiva, que pouco tem a ver com a intensidade ou vigor dos esteticismos torneados do pasticho e do extremismo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barreto, L. (2017). Diário do Hospício. In L. Barreto. *Diário do Hospício e O cemitério dos vivos* (pp. 29-114). São Paulo: Companhia das Letras. (Manuscritos originais redigidos entre dezembro de 1919 e fevereiro de 1920)
- Bourdieu, P. (1996). *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. (M. Serras Pereira, Trad.). Lisboa: Presença. (Obra original publicada em 1992)
- Bourdieu, P. (2007). *A distinção: crítica social do julgamento*. (D. Kern & G. J. F. Teixeira, Trad.). São Paulo/Porto Alegre: Edusp/Zouk. (Obra original publicada em 1979)
- Dalcastagnè, R. (2012). *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo/Rio de Janeiro: Editora Horizonte/Editora da UERJ.
- Dalcastagnè, R. (no prelo). Ausências e estereótipos no romance brasileiro das últimas décadas: alterações e continuidades. *Letras de Hoje*.
- Delgado, G. E. (2017). Jessé Souza – *A tolice da inteligência brasileira: ou como o país se deixa manipular pela elite*. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 50, 514-522. Recuperado em 19 maio, 2021, de <http://www.scielo.br/pdf/elbc/n50/2316-4018-elbc-50-00514.pdf>
- Fernandes, F. (2008a). *A integração do negro na sociedade de classes: (o legado da “raça branca”)* (Vol. 1., 5a ed.). São Paulo: Globo. (Obra original publicada em 1964)
- Fernandes, F. (2008b). *A integração do negro na sociedade de classes: (no limiar de uma nova era)* (Vol. 2.). São Paulo: Globo. (Obra original publicada em 1964)
- Lispector, C. (1998). *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco. (Obra original publicada em 1977)
- Miceli, S. (2001a). Poder, sexo e letras na República Velha (estudo clínico dos anatolianos). In S. Miceli. *Intelectuais à brasileira* (pp. 13-68). São Paulo: Companhia das Letras. (Obra original publicada em 1975)
- Miceli, S. (2001b). Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945). In S. Miceli. *Intelectuais à brasileira* (pp. 76-291). São Paulo: Companhia das Letras. (Obra original publicada em 1979)
- Rocha, M. E. M., & Peters, G. (2020). Facetas de um Bourdieu tupiniquim: momentos de sua recepção no Brasil. *Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais – BIB*, n. 91, 1-30. Recuperado em 19 maio, 2021, de http://anpocs.com/images/BIB/n91/BIB_0009109_maria_gabriel.pdf
- Sant’Anna, A. (2006). *O paraíso é bem bacana*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Sant’Anna, A. (2007). *Sexo*. In A. Sant’Anna. *Sexo e amizade* (pp. 143-280). São Paulo: Companhia das Letras. (Obra original publicada em 1999)
- Sant’Anna, S. (2009). *Um romance de geração: teatro-ficção*. São Paulo: Companhia das Letras. (Obra original publicada em 1980)
- Souza, J. (2003). *A construção social da subcidadania: para uma sociologia política da modernidade periférica*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Editora UFMG/IUPERJ.
- Souza, J. (2015). *A tolice da inteligência brasileira: ou como o país se deixa manipular pela elite*. São Paulo: LeYa.
- Wacquant, L. (2006). Seguindo Pierre Bourdieu no campo. *Revista de Sociologia e Política*, n. 26, 13-29. Recuperado em 20 maio, 2021, de https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-44782006000100003&lng=en&nrm=iso&tlng=pt

VOZ, SOM E RUÍDO: TRADUZIR ESCULTURAS SONORAS

O objetivo dessa comunicação é apresentar de forma crítica trechos traduzidos para o italiano da obra de Nuno Ramos, particularmente dos livros *Ó* (2008) e *Cujo* (1993), que integram a pesquisa doutoral “*Ó de Nuno Ramos: traduzir a densidade*” (concluída), e a pesquisa de pós-doutorado “*Da escrita para a phoné: estudo comparado da produção literária e da obra plástica de Nuno Ramos*” (em andamento). As traduções, feitas a partir de pressupostos que envolvem a preservação do lado sonoro dessa literatura híbrida, darão a possibilidade de apresentar reflexões comparadas da obra literária e de uma performance tomada como exemplo da produção plástico-instalativa e performática. Ao final serão apresentadas considerações de caráter geral sobre o impacto político no uso desses procedimentos.

Palavras-chave: Nuno Ramos; Tradução português-italiano; Literatura brasileira contemporânea; Artes plásticas; Estética do som.

O objetivo dessa comunicação é apresentar algumas reflexões decorrentes da pesquisa de pós-doutorado em andamento *Da escrita para a phoné: estudo comparado da produção literária e da obra plástica de Nuno Ramos*, e que toma como ponto de partida algumas elaborações da tese de doutorado *Ó de Nuno Ramos: traduzir a densidade*, defendida em abril de 2020.

Na pesquisa atualmente em andamento, estuda-se de maneira comparada a obra literária e a obra plástico-instalativa (e mais recentemente performática) de Nuno Ramos. Em particular, levam-se em conta alguns procedimentos estéticos usados pelo autor que envolvem o som e a percepção sonora, procedimentos que na tese de doutorado foram enquadrados como referentes a uma estética do som.

IRMA CAPUTO
Pontifícia
Universidade
Católica do Rio
de Janeiro

irma.caputo@gmail.
com

A ideia de base é analisar a trajetória no uso desses procedimentos de criação que envolvem o aspecto fonético-sonoro, as mudanças desses mesmos procedimentos, considerando a produção do artista por uma perspectiva temporal linear, comparando assim a obra literária e a obra plástica.

O estudo desses procedimentos, além de funcionar para uma melhor compreensão da poética do autor como um conjunto, é fundamental para a discriminação de elementos estéticos imprescindíveis na tradução do português para o italiano da obra literária.

Uma análise aprofundada da poética do autor no âmbito das dimensões contemporâneas do estético traz também reflexões mais amplas sobre as formas de rearticulação e conformação das linguagens expressivas e criativas, na atualidade, e sua forma de incidir ou se relacionar com o real.

Algumas primeiras comparações demonstram que o artista, no que concerne à produção plástico-instalativa performática, vem atribuindo um valor sempre maior ao lado sonoro, ao uso de gravações, encenações, músicas, leituras teatralizadas, deixando de lado, ainda que não completamente, nas produções mais recentes, a matéria forte (esculturas em grandes dimensões). A matéria se rarefaz em prol da foné, do sopro, que não deixa de ser uma forma de materialidade, ainda que de outra natureza; assim como na produção literária a escrita se desmaterializa em prol do lado mais performático da expressão verbal, um caráter mais melopaico e menos logopaico, uma linguagem verbal que escapa da função referencial convencionalmente atribuída. A linguagem verbal é usada pelo artista plástico para produzir esculturas sonoras, nas quais o encadeamento fonêmico não é funcional a uma construção de uma cadeia de sentido clássica na estrutura da oração, mas o som das palavras lidas pelo corpo leitor é muito mais importante, para além do sentido que o significado das palavras e a estrutura sintática podem possibilitar. A lógica sonora domina as outras lógicas na construção de sentido, como veremos nos exemplos de tradução propostos, as concatenações sonoras dentro de uma oração são capazes de gerar novos sentidos, para além

dos convencionalmente depositados nas palavras, a partir exatamente do acoplamento de células sonoras.

Na arte contemporânea, no que abrange o uso focalizado do elemento sonoro, fala-se em *soundscape*, uma paisagem construída a partir de elementos sonoros. Essa definição que enfoca o tipo de meio (projeção de som) e o resultado criativo (um produto preponderantemente sonoro), se colocaria em oposição a *landscape*, uma paisagem composta a partir de elementos topográficos. Todavia, essas definições apoiam-se numa concepção da obra e da sua recepção completamente retiniana. Os procedimentos identificados na poética e na escrita do autor parecem basear-se para além da exploração retiniana das imagens, na exploração das afecções derivantes de outros sentidos, sondando as materialidades, a partir de uma lógica desencadeada pela manipulação sonora na combinação dos elementos da oração.

Para melhor entendermos a consideração anterior, consideremos a análise de um excerto “Então vejo a taça de betume, de tutano, de sebo. Bebo (sem soda nem gelo) sua alegria destilada.” (Ramos, 2008, p. 176). Nesse trecho nota-se a sequência de rimas (algumas completas, outras incompletas) entre *vejo*, *sebo*, *bebo*, *gelo*; ainda as palavras *betume* e *tutano* repetem a mesma sílaba *tu* em palavras seguidas, só com acentuação tônica diferenciada, ou seja, o acento cai sempre na segunda sílaba, só que na palavra *tutano* (em segunda posição), a sílaba acentuada é *ta* e não *tu*. Ao criar uma ligação por quebra de expectativa, o leitor vê graficamente a repetição da mesma sílaba só que sem ter a mesma tônica. Esses recursos de associação sonora nos deixam viajar através das materialidades e propriedades dos elementos encadeados. Há uma ativação de sensações não exclusivamente visuais, a partir de oximoros sensoriais (como beber algo destilado, é possível beber algo em evaporação?), de impasses de sentido e exacerbação dos elementos táteis, através da plasticização da escrita — tudo se torna plástico, mesmo não sendo. Todas essas lógicas mencionadas, são, porém, atravessadas ou ativadas pela lógica sonora. Isto é, depois de uma primeira construção de uma cadeia sintática cuja sequência de palavras é articulada a partir do princípio de reiteração de células sonoras, disparam-se outras

lógicas possíveis, como a ideia de viagem entre materialidades de viscosidades diferenciadas. O betume, o tutano e o sebo são todos elementos com um certo grau de viscosidade e consistência. Poderíamos dizer que cada um deles representa um nível de gradação sempre menor — sendo o betume o mais denso de todos, o tutano um grau intermediário, gelatinoso, e o sebo o grau mais baixo de viscosidade. A viagem material continua passando por elementos que dessa vez representam o contrário da viscosidade, acompanhando os vários estados que uma materialidade líquida, a partir da mudança de temperatura, pode adquirir — *a soda*, *o gelo* e *a alegria destilada* — representando cada um o líquido, o sólido e a evaporação.

Consideramos ainda outro trecho: “E se o sol for pálido e pequeno, se o feno for seco, a lã farrapo, a mortalha cobrir os deuses de trapo, e se o verbo for zurro e o zurro elegia?” (Ramos, 2008, p. 196). É bastante patente que a construção de sentido a partir da pura significação das palavras e da concatenação sintática é atravessada por vários estorvos. A aproximação de elementos díspares, e a rigor de lógica distantes um dos outros, apoia-se na convergência de células sonoras. Portanto, a reiteração fonêmica /f/, a rima rica completa entre “pequeno” e “feno”, seguida por uma terceira rima incompleta “seco”, a forma anafórica “e se (...) for”, a rima completa pobre entre “farrapo” e “trapo”, a alternância invertida dos pares de palavras “verbo-zurro” e “zurro-elegia” são os verdadeiros elementos desencadeadores de significados possíveis a partir de uma afecção do corpo leitor que se dá pelo som. Graças a esses dispositivos estéticos o texto se torna performático, ou seja, ele está em constante ação, mostrando metalinguisticamente a língua no seu fazer-se processual. Os significados não são dados e fechados, mas dependem do desencadeamento do texto, à medida que ele está sendo lido e da constante negociação do corpo leitor com um texto em ação. Além de não existir um significado fechado, os outros significados possíveis são frequentemente ativados a partir das convergências sonoras de elementos colocados em forma de justaposição com apagamento de fronteiras (uma técnica plástica trasposta ao verbal), tal qual a sequência que acabamos de ver (o sol, o feno, o farrapo, a mortalha, os deuses de trapo, o verbo, o zurro, a elegia). A escrita de Nuno Ramos

é uma escrita que expõe constantemente o processo, podendo representar o conceito da “obra sendo feita”, em que Josette Féral toca no contexto da escrita cênica. Uma escrita, aquela do teatro performático, que coloca em cena o processo, a tal propósito Josette Féral acrescenta pontualmente que “O desenrolar da ação e a experiência que ela traz, por parte do espectador, são bem mais importantes do que o resultado final obtido” (Féral, 2015, pp. 132-133). Esse caráter performático atravessa também a escrita de Nuno Ramos, mesmo não sendo direcionada ao teatro. Ele mesmo nos últimos tempos tem mostrado essa tendência para uma literatura (*Adeus, cavalo*, 2017) e performances (*Aos vivos: Dervixe - Debate 1*, 2018) que têm muito do teatro propriamente dito, a primeira sendo muito parecida à forma de um roteiro teatral e a segunda acontecendo em espaços delimitados (como palcos) e sendo realizada por atores.

Esse efeito de teatralidade-performatividade da escrita é realçado ainda mais através de outros procedimentos, tais como uma narrativa feita por vozes, como se fosse uma conversa mental, ou o uso de palavras escritas segundo a forma em que seriam pronunciadas, como “Ouça. Tr-tr-tr-tró-tró-tró-ló-ló.” (Ramos, 2010, p. 66), a criação de *intermezzi* em formas de *chóros* teatrais, como no livro *Ó*, ou recitados como parte do texto lido no alto-falante para instalações como *Mar morto* (2008) (recuperado de <https://www.nunoramos.com.br/trabalhos/mar-morto/>, em 11 maio 2021).

A dissolução de um narrador substituído por vozes que se alternam nos relatos fenomenológicos do mundo, na observação das coisas e elaboração de opiniões cria um efeito de polifonia, onde com essa última palavra entende-se bakhtianamente a presença de vozes distintas que podem expressar pontos de vistas diferentes da mesma história, sem, porém, estarem ligadas a uma ideia de personagem, como previsto pela análise bakhtiniana com referência aos romances de Dostoiévski. A presença de vozes que se alternam e se entrecruzam, do híbrido de temáticas e de gêneros (facilitado exatamente pela interpolação de vozes) fazem com que a maioria da obra literária se apresente como multilinear, ou seja, possibilite uma leitura aberta e não em ordem necessariamente progressivo-linear. Todos esses elementos estéticos usados pelo artista fazem

com que o corpo leitor tenha que entrar em jogo ativamente no processo de significação da obra, partindo especialmente da forma como ele é afetado sensorialmente.

Qualquer tradutor que leve em consideração os numerosos estudos haroldianos sobre a tradução saberá que é necessário reconfigurar o percurso estético do original numa “nova festa sígnica” (Campos, 1981, p. 181), ou seja, reaproveitando de forma diferenciada os recursos possíveis oferecidos na língua de chegada e deixando as marcas do original bem visíveis. Caso contrário, o erro mais trivial seria uma tradução que não ultrapassa a camada lexical e semântica. Numa sequência como a analisada “Então vejo a taça de betume, de tutano, de sebo. Bebo (sem soda nem gelo) sua alegria destilada.” (Ramos, 2008, p. 176), uma tradução trivial, sem considerar os elementos apontados, resultaria em “*Vedo dunque il calice di bitume, di midollo, di sebo. Bevo (senza soda, senza ghiaccio) la sua/tua allegria distillata.*” Vê-se que o uso da palavra *midollo* e *ghiaccio* para traduzir “tutano” e “gelo” quebram completamente o bloco de escultura sonora do original, assim como o uso reiterado do *senza* para traduzir as correlativas “sem...nem”. Apresentam-se em seguida mais duas possibilidades tradutórias (a primeira foi descartada e a segunda foi utilizada na versão final). Entre as operações cumpridas na versão final destacam-se a escolha de *tuorlo* (gema) para traduzir “tutano”, para manter o paralelismo entre “betume” e “tutano”, com repetição da célula sonora *tu* e mantendo o acento tônico na segunda sílaba, e, ao mesmo tempo, preservar a ideia de uma consistência interna e gelatinosa tal qual o tutano. A palavra “gelo” em italiano, *ghiaccio*, constituiria um elemento tão deslocado sonoramente se comparado com o original que a escolha recaiu na palavra *neve*, que representa sempre uma passagem de estados da matéria, ainda que não seja sólida como o gelo, mas que mantém a ideia de algo mais frio e sólido do que a soda (estado líquido), criando a reiteração da célula sonora *ev* na sequência *bevo-neve*, com o acento tônico recaindo na mesma sílaba. Poderia se objetar que foi marcado na tradução algo de estranho ao criar a imagem de soda com neve, em vez de soda com gelo, pois no original não existe essa marca de estranhamento lexical. Todavia, sendo o trecho inteiro baseado em sequências excêntricas, fora da lógica usual, preferiu-

se preservar a lógica sonora combinada à lógica da viagem entre diversos estados da matéria acima de tudo, ainda que com uma escolha lexical distante do original.

1. (versão descartada)

Vedo dunque il calice di bitume, di tuorlo, di sebo. Si beve (senza soda né neve) la sua allegria distillata.

2. (versão final)

Vedo dunque il calice di bitume, di tuorlo, di sebo. Bevo (senza soda né neve) la sua allegria distillata (Ramos, 2008, p. 176, traduções minhas do original).

De fato, apesar de a maioria dos escritos de Nuno Ramos serem em prosa, esse fator de distribuição de texto na página não deve ser interpretado como um indício de ausência de recursos poéticos, tampouco como de uma menor densidade da prosa, que na verdade pode ser definida como uma prosa poética, ou um texto híbrido com peculiaridades estéticas multifacetadas. Essas peculiaridades — poesia cravada na prosa, plasticidade da escrita, esculturas sonoras — são elementos que precisam ser transpostos num trabalho de tradução. A identificação desses procedimentos estéticos, portanto, define as linhas norteadoras que conduzem a tradução.

Em suma, no âmbito de uma estética do som, os principais procedimentos identificados são:

- A criação de esculturas verbais sonoras a partir do realce de elementos intrinsecamente performáticos da linguagem verbal, pensada na sua projeção sonora, ainda quando em forma de texto, pois cada leitura é a escuta de uma voz (Zumthor, 2007). Parte desses elementos são os mesmos usados no gênero da poesia, a diferença é que Nuno Ramos os recoloca em textos híbridos, pelos gêneros justapostos, pelas temáticas e pelos procedimentos estéticos múltiplos. Quando se fala, particularmente, em criação de esculturas verbais sonoras, faz-se referência a um encadeamento de palavras dentro de uma estrutura sintática que, através da reiteração de células sonoras, correspondência de rimas, acentos tônicos e contagem silábicas iguais em orações seguidas,

desencadeia a percepção de que aquilo que está se escutando é quase pura sonoridade, para em um segundo momento ativar novas lógicas de atribuição de sentidos;

- A criação de situações de audição performativa (Féral, citada por Zumthor, 2007) através da criação de uma situação que faz o leitor se perceber como dentro de uma ação performática, através do uso de *chóros* (à maneira das tragédias gregas), a escrita de palavras na forma em que as mesmas estariam sendo pronunciadas, vocalmente marcadas, e não segundo a sua forma gráfica;
- A voz torna-se não só um elemento temático, para falar do descompasso entre as palavras e as coisas e a sua projeção oral, mas também é usada como dispositivo no lugar do narrador. Esse recurso determina o caráter polifônico da escrita de Nuno Ramos, além de facilitar a configuração poliestilística, já que a interpolação de vozes funciona como uma passarela para a transição de gêneros.

A partir exclusivamente de um único procedimento entre os supracitados — a criação de esculturas verbais sonoras —, mostram-se mais exemplos de tradução, tendo como objetivo a reprodução desse recurso. Serão propostos especificamente três trechos, sobre os quais será fornecido um comentário breve:

1) Meu rato e meu abutre feitos reis — reis dos meus mas não da minha pá, com que cavava, nem da cal com que selava o corpo deles sob a terra (Ramos, 1993, p. 77).

Il mio grisatoio e il mio avvoltoio fatti re — re dei miei ma non della mia vanga, con cui cavavo, né della calce con cui celavo il loro corpo sotto terra (Ramos, 1993, p. 77, tradução minha do original).

2) E se o sol for pálido e pequeno, se o feno for seco, a lã farrapo, a mortalha cobrir os deuses de trapo, e se o verbo for zurro e o zurro elegia? (Ramos, 2008, p. 196).

E se il sole fosse pallido e piccolo, e se il fieno fosse secco e la lana strofinaccio, il sudario coprissi gli dei di straccio, e se il verbo fosse un raglio e il raglio un'elegia? (Ramos, 2008, p. 196, tradução minha do original).

3) Sargaço, alga, sal, elevação cíclica da água (marola), espuma, cilindro se desfazendo, rebentação, areia, areia (Ramos, 1993, p. 41).

Sargasso, alga, sale, sollevamento ciclico dell'acqua (scia d'onda), spuma, cilindro in smantellamento, battigia, sabbia, sabbia (Ramos, 1993, p. 41, tradução minha do original).

No primeiro trecho (1), observou-se que a operação principal a ser mantida era a preservação de um efeito de leitura que parecia apresentar três blocos sonoros principais, o primeiro com prevalência de sons consonânticos [r] e [t] (“Meu rato e meu abutre feitos reis – reis”), um segundo bloco com prevalência de palavras monossilábicas com a consoante bilabial **m** (“reis dos meus mas não da minha pá”),¹ um terceiro bloco com o fonema /k/ seguido alternadamente pelas vogais **a**, **o** e **e**. Em tradução, na impossibilidade de recuperar as sonoridades do primeiro bloco, foi colocada uma rima completa entre *gristaoio* e *avvoltoio*, traduzindo a palavra “rato”, com uma forma italiana um pouco mais rebuscada. Conseguiu-se manter a alternância dos sons [ca] e [co] e ainda a rima completa entre os dois verbos no imperfeito do indicativo, e acrescentou-se mais um elemento de reiteração sequencial entre *calce* e *celavo* através do fonema /tʃ/, para compensar em parte as perdas do primeiro bloco, que só ficou marcado pela rima completa (*Il mio grisatoio e il mio avvoltoio fatti re*), perdendo em parte o efeito de atordoamento sonoro que dariam sonoridades repetidas dos [t] e dos [r] em mais palavras sequenciais (“meu rato meu abutre feito rei -rei”).

No segundo caso a reiteração da sequência de **s** e de **f** foi mantida, até com correspondência lexical, ou seja, sem ter que recorrer a nenhum mecanismo de modificação e substituição com uma palavra que reproduzisse a lógica sonora e material, tendo, porém, um significado diferente, como no exemplo da tradução em trecho anterior do termo “gelo” com *neve*. Um elemento interessante da tradução é a rima completa entre *strofinaccio* e *straccio*, na qual também se consegue repetir a sequência da primeira sílaba introdutiva **str**.

No último exemplo proposto (3) é importante o efeito de continuidade do som [s], pois foneticamente se reproduz o que

se afirma semanticamente, ou seja, cria-se uma continuidade sonora (através do som [s]) com algumas rupturas de pequenos blocos interpolados, do mesmo jeito que o mar na sua continuidade muitas vezes impede de ver o fundo, determinando o encaimento do cilindro e sua rebentação. O efeito ruptura também parece amplificado pela quebra de expectativa na caída de acentuação tônica entre *cíclico* e *cilindro*, palavras que tanto visualmente quanto na projeção sonora da leitura deixam, além de uma expectativa de repetição do [s], também uma expectativa — frustrada — de acentuação sonora similar. Em tradução tentou-se manter esse som também pela remissão icônica à ondulação do mar e da marola, embora tenham sido necessárias algumas modificações. A rima do original entre “elevação” e “rebentação” foi transposta para a tradução de “se desfazendo” com *in smantellamento*. Na tradução de “rebentação” perdeu-se a ambiguidade da palavra brasileira (que no contexto é fundamental) de indicar tanto o bater das ondas ao alcançar a praia, quanto o resultado do verbo rebentar, no caso em referência ao cilindro do barco. O paralelismo das rimas nunca é casual, mas esse deslocamento, porém, reverberou na palavra *smantellamento*, que pelo menos mantém um dos significados do termo original ao qual convergia a rima, que é a ideia de quebra. Esses breves comentários sobre os exemplos traduzidos mostram a complexificação do processo tradutório ao se considerar os elementos estéticos reputados importantes.

Antes de apresentar algumas considerações finais, porém não exaustivas, faz-se necessário abrir um parêntese sobre a poética do autor num conjunto, tanto como artista plástico quanto como escritor. Ainda identificando essa tendência na poética de Ramos de uma valorização do lado mais performático da escrita (particularmente na projeção sonora, resultado da leitura, ainda que silenciosa), e um afastamento da produção plástica e das instalações dos elementos em grandes dimensões, é claro que a mudança das práticas criativas e a introdução de novos procedimentos é sempre gradual. Nuno Ramos não abandona o uso de matérias de grandes dimensões por completo, assim como não começa a usar apenas recursos sonoros, aplica, porém, tônicas diferentes, preferindo o “lado mais leve da matéria”.

Lançando um olhar sobre uma de suas produções performáticas mais recentes, como a série *Aos vivos: Ruídos* (2018) (recuperado de <https://www.youtube.com/channel/UCC3maqH6NugCL-l7tRnh1lw>, em 05 abril 2021) — onde pessoas comuns, chamadas a se manifestar antes das eleições presidenciais brasileiras acerca de seus medos, suas expectativas e suas percepções ligadas ao momento, falavam sem poder ser escutadas com clareza, através de um tubo transparente que reconduzia a voz até a orelha de uma atriz, que por sua vez reproduzia a fala de forma inteligível — se percebe que também na criação não literária há uma valorização do lado performático da linguagem verbal na sua projeção sonora. Afirmando a ideia de que a fala, ainda que articulada, possa ter a função de um barulho. Às vezes podemos escutar sem contudo processar os sentidos em forma de logos (alguma linguagem ordenadora), ou melhor, os próprios sentidos podem ser processados ainda que ocorra alguma presença ruidosa, pois os ruídos também contribuem à construção da informação, são parte dela, e não são mais entendidos como um obstáculo à construção de uma suposta informação “pura”, como algumas teorias da informação e da epistemologia postulariam. O barulho e os ruídos em si — os sons — podem ser elementos epistemológicos na construção de saberes e conhecimentos da realidade circundante, agindo contra a ditadura retiniana. Trabalhando o elemento sonoro e ruidoso, nas obras artísticas e literárias, pode-se incidir na educação *sentiente* dos corpos do público fruidor.

A visão, como sentido, como capacidade do corpo humano sentiente de processar a realidade, tem desde sempre tido um lugar de supremacia se comparada à escuta. Esse movimento não é recente, fala-se muito de ditadura da imagem na atualidade, mas na realidade os meios de comunicação só têm vindo exacerbar algo que já estava consolidado. Desde a publicação, em 1766, do *Laocoonte*, de Gotthold Ephraim Lessing, é colocada de forma cabal a questão nunca resolvida da capacidade de representação intrínseca à pintura e à escrita como artes. Se para os antigos, como Horácio e Plutarco, *ut pictura poesis*, ou seja, a pintura e a escrita literária conseguiam manter um grau de reciprocidade e similaridade na capacidade de representação enquanto imitadoras da natureza, para Lessing a diferença

entre as capacidades de representar os fatos (narrativas) entre uma arte e a outra baseava-se numa diferente habilidade de se conectar às categorias de tempo e espaço.

De fato, para o estudioso alemão a pintura era a arte ligada à representação do espaço, dos corpos no espaço, enquanto a poesia era a arte ligada ao tempo, às narrações dos fatos num arco temporal, sem, porém, conseguir restituir a tensão dos corpos. A questão, no fundo, para Lessing, era acerca de qual das duas artes conseguiria representar melhor a narratividade de histórias, a concatenação dos fatos, e qual das duas seria mais bem sucedida na representação da realidade física e material dos corpos e das coisas do mundo. Evidentemente, a literatura seria mais bem sucedida na primeira tarefa, e as artes plásticas e visuais na segunda.

Os princípios de capacidade de imitação e estrita correspondência têm consolidado a visão como o sentido mais exato e menos equívoco, e têm condicionado a escrita a se conformar a esse princípio de exatidão imitativa. Isso deixa entender sem dúvida alguma porque Nancy em seu livro *À l'écoute* afirma que não há reciprocidade entre visão e escuta, mas sim uma discrepância hierárquica, reconduzindo a primeira, como acabamos de dizer, à ordem da *mimesis* (imitação) e a segunda à ordem da *methexis* (apresentando um caráter de contágio, partilha e participação (Nancy, 2002).

Esses procedimentos inerentes a uma estética do som configuram-se, segundo essa interpretação, como cabais na construção de um texto em uma outra língua, porque o uso dos mesmos faz com que as obras, literárias e plásticas, afetem os corpos leitores de tal forma a resgatar afetos e sensações adormecidas. Os corpos leitores, que são também os corpos cidadãos, têm sido disciplinados a escutar “prazerosamente” em forma de música e processar os fonemas “ordenadamente” em forma de linguagem convencional. As obras, portanto, que através de uma torção das linguagens expressivas (mesmo não sendo novas, mas já existentes), conseguem criar um embate entre percepção e processamentos de sentidos, abrem fissuras para estabelecer novas relações com o corpo leitor, dando espaço a novas formas de processar a partir de novas formas de sentir.

O leitor então é chamado a produzir sentidos ativamente a partir de como o próprio corpo é afetado. Os espectadores sentientes tornam-se também conscientes no exercício de significação de uma obra, sendo protagonistas da inscrição de signos dentro da sociedade; esse processo marca uma ruptura com obras cujos sentidos já estão de alguma maneira inscritos. Como lembra Godard, cultura, no sentido de massa, é a regra, arte é a exceção.

Alguns estudos como *An epistemology of noise* (2018), de Cecile Malaspina, servindo-se de teorias científicas sobre processamento de informação, mostram como algumas convicções cristalizadas estabilizam a ideia de que alguns sentidos, nesse caso específico a visão, ocupem um lugar hierárquico mais elevado na produção de saberes e informação, como se fossem, de alguma maneira mais eficientes. Ao contrário, o barulho ou ruído, não têm um papel decisivo na epistemologia ocidental para a construção de sentido do mundo e no mundo. Muitas vezes há um processo de demonização do que é bom e eficaz, e o que é ruim e não útil no trabalho de recepção e elaboração de significados do mundo. Barulho e ruído de fato são pensados simplesmente como obstáculos interpostos a porções de informações expressas em formas de linguagens “limpas”, ou seja, sistematizadas segundo algum princípio de razão convencional.

Segundo Malaspina, o ruído seria, ao contrário do que se tem postulado ao longo de muitos anos, sempre parte integrante do microsistema no qual estamos inseridos para a construção dos significados. Os barulhos não são um obstáculo epistemológico, mas sim algo que intervém dentro de um sistema, como parte integrante do processo de produção de sentidos. Não é por acaso que a autora se serve da teoria da entropia nas suas várias nuances para abordar o assunto. Os barulhos, os sons, ainda que fora de uma forma de logos, agem no contexto, modificando-o e cocriando, por isso novos cenários a serem decodificados, afinal eles são parte constituinte da informação. Não existe assim informação pura, qualquer tentativa de afirmar o contrário, vai na direção de um disciplinamento *sentiente* dos corpos:

A oposição entre ordem e barulho então continua implicando que a desordem, a incerteza e o erro são a negação de uma regra,

de um propósito, valor de uso e trabalho. Nesse sentido, todo empreendimento do discurso racional e científico, na medida em que ele se baseia na ideia de ordem, tanto no discurso quanto no mundo empírico, deve ser entendido como a afirmação do poder de impor ordem e propósito, onde reinam imperturbados confusão, erro e incerteza. Esse poder talvez não seja nada mais nada menos do que a tentativa bem sucedida de exercer o controle, temporariamente, no meio do desdobramento fundamentalmente contingente de eventos que são responsáveis pela irreversibilidade histórica do tempo e pela irreducibilidade do futuro (Malaspina, 2018, p. 202, tradução minha do original).²

A operação de linguagem efetuada por Nuno Ramos na escrita marca o elemento sonoro, ruidoso e barulhento da mesma, antes de sua possibilidade de significação do mundo segundo uma função informativa e comunicativa. Numa prática tradutória ética isso se desdobra na necessidade de pensar os procedimentos estéticos acima listados à luz do seu potencial político. Nessa perspectiva a tradução, muito mais que uma mera prática de versão maquinal, torna-se um dispositivo de versão de uma operação estética de teor político.

NOTAS

¹A palavra intermediária “rei” foi repetida em citação nos dois blocos, enquanto elemento de conexão, foneticamente pertencente ao primeiro bloco e sintaticamente ao segundo.

²To oppose order to noise thus continues to imply that disorder, uncertainty and error are the negation of a rule, of purpose, use-value or work. In this light the entire enterprise of rational and scientific discourse, in so far as it relies on the idea of order both in discourse and in the empirical world, must be understood as the assertion of the power to impose order and purpose where confusion, error and uncertainty loom large. This power, perhaps, is nothing other than the more or less successful attempt to exercise control, temporarily, in the midst of the fundamentally contingent unfolding of events that accounts for time’s historical irreversibility and for the future’s irreducibility (Malaspina, 2018, p. 202).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Campos, H. (1981). *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva.
- FÉRAL, Josette. (2015). *Além dos limites – teoria e prática do teatro*. Tradução de J. Guinsburd, Fany Kan, Aimee Amaro de Lolio, Antonio Araújo, Sílvia Fernandes, Lígia Borges. São Paulo: Perspectiva.
- Malaspina, C. (2018). *An epistemology of noise*. New York: Bloomsbury Academic.
- Nancy, J.L. (2002). *À l’écoute*. Paris: Éditions Galilée.
- Oliveira, E.J.D. (2018). *A invenção de uma pele. Nuno Ramos em obras*. São Paulo: Iluminuras.
- Ramos, N. (2001). *O pão do corvo*. São Paulo: Editora 34.
- Ramos, N. (2008). *Ó*. São Paulo: Iluminuras.
- Ramos, N. (2011). *Cujo*. São Paulo: Editora 34.
- Ramos, N. (2010). *O mau vidraceiro*. Rio de Janeiro: Editora Globo.
- Ramos, N. (2015). *Sermões*. São Paulo: Iluminuras.
- Ramos, N. (2017). *Adeus, Cavallo*. São Paulo: Iluminuras.
- Ramos, N. (2021, janeiro). *Site oficial*. (Recuperado de <https://www.nunoramos.com.br>).
- Rancière, J. (2015). *A partilha do sensível. Estética e política*. São Paulo: Editora 34. (Originalmente publicado em 2000).
- Zumthor, P. (2007). *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify. (Originalmente publicado em 1990).

CINEMA E LITERATURA BRASILEIRA: FOME DE QUÊ?

A presente comunicação propõe discutir as relações existentes entre duas adaptações cinematográficas feitas a partir de duas obras literárias brasileiras. São elas: o filme *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, dirigido pelo cineasta Nelson Pereira dos Santos, no ano de 1963 e *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, com direção de Zelito Viana, em 1977. Nas respectivas produções fílmicas, é possível observar a representação da crueldade imposta pela miséria e pela fome vivenciadas, pelos personagens, no sertão nordestino, colocando, desse modo, os textos literários e os filmes em consonância com a estética da fome proposta pelo cineasta Glauber Rocha.

Palavras-chave: Literatura; Cinema; *Vidas Secas*; *Morte e Vida Severina*.

Existe um grande número de obras literárias brasileiras que foram adaptadas para o cinema. Aliás, o cinema e a literatura sempre mantiveram diálogo produtivo no que diz respeito a produções brasileiras. Há até quem diga que foram as adaptações de obras literárias que deram certo *statuo quo* para o cinema brasileiro que, durante um bom tempo, foi visto com olhos desconfiados em virtude das produções chamadas de pornochanchadas. Em geral, o critério para uma adaptação é o de viabilidade, escolha e preferência do produtor do filme, que pode escolher adaptar desde um grande clássico da literatura, a obras com menos visibilidade no cenário literário. Até porque existem obras que funcionam como livro, mas que não funcionam como filmes, ou seja, no suporte audiovisual. *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, é um bom exemplo disso. O livro é sucesso, um clássico da literatura brasileira da terceira geração modernista, mas as adaptações que dele existem, não agradam à crítica especializada e sofrem críticas ferrenhas. Escolhemos para discutir, neste artigo, duas obras literárias:

**LARA NYCOLE
OJEDA DE
SOUZA**

Universidade
Federal de Mato
Grosso do Sul

lara.ojeda@outlook.
com

Vidas Secas, de Graciliano Ramos e *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto. A primeira foi adaptada, em 1963, pelas mãos do cineasta Nelson dos Santos, que faleceu em 2018. O famoso diretor, considerado um dos fundadores do chamado cinema novo, também adaptou para o cinema outras obras de Graciliano Ramos, como *Memórias do Cárcere* (1984), obras literárias de Jorge Amado: *Tenda dos milagres* (1977), *Jubiabá* (1987) e de Guimarães Rosa: *A terceira margem do rio* (1994). *Morte e Vida Severina* teve várias adaptações para o audiovisual, bem como outras linguagens, como a do teatro e a da história em quadrinhos, no entanto, aqui vamos privilegiar a adaptação cinematográfica feita pelo cineasta Zelito Vianna, de 1977.

Assim, por meio da análise das obras literárias e suas adaptações para o cinema, buscamos evidenciar as relações que ambas apresentam sobre a falta do básico para todo ser humano: a alimentação, principalmente quando o cenário se dá durante o período de seca no sertão nordestino, ainda um problema, mas que já foi bem pior, em especial, nas décadas iniciais do século XX. Uma seca que ficou marcada na história da região nordeste, a tão falada seca de 1915 que vitimou o estado do Ceará, foi contada pela escritora Raquel de Queiroz em seu livro de estreia nas letras literárias – *O quinze*, mais um dos clássicos da literatura brasileira, publicado na década de 30, que também teve uma adaptação para o cinema, pelas mãos do diretor Jurandir de Oliveira, em 2004. A saga do vaqueiro Chico Bento que, junto com sua família foge da seca e do desemprego, a exemplo da saga de Fabiano e de Severino, revelam uma região do Brasil desamparada, desassistida social e economicamente, em que as pessoas conhecem de muito perto a tristeza de não ter o que comer e não ter de onde tirar o sustento. O diretor Jurandir de Oliveira, a exemplo dos outros cineastas que aqui citamos, apresenta um filme sensível à dor do outro, mas não menos impositivo no sentido de denunciar as mazelas sociais ocasionadas pela seca que desemboca na fome. Quiséramos que atualmente pudéssemos dizer que se trata de um problema do passado, uma questão resolvida, mas lamentavelmente não podemos. A morte por desamparo econômico e social ainda fica à espreita e o cinema e a literatura nos chamam atenção para essa realidade.

A escassez de alimentos faz com que o homem busque, de maneira incansável, garantir a sua sobrevivência, nem que isso resulte em um ciclo infinito de fugas constantes para outras regiões, tornando-o uma espécie de nômade para que consiga viver por mais de 30 anos de idade, sendo esta a expectativa de vida para quem reside em regiões menos favorecidas, como era muito comum no sertão nordestino em anos passados, mas que, na atualidade, com a pandemia, também tem se feito notar, ainda que ignorada pela grande mídia e por governantes. Ambas as obras apresentam o lado animalesco que a falta de alimentação pode causar ao ser humano, caracterizado como a perversão alimentar, a qual será definida adiante, além da escassez de linguagem que as personagens apresentam, fator que contribui para esses aspectos. Como dolorosamente vemos em *Morte e vida Severina*, o personagem caracteriza a morte severina como aquela que acontece antes dos 30 em virtude da fome e da vida sofrida.

Morte que se morre
De velhice antes dos trinta,

De emboscada antes dos vinte
De fome um pouco por dia
(de fraqueza e de doença
É que a morte severina
Ataca em qualquer idade
E até gente não nascida (Neto, 1955)

Nas obras cinematográficas, os diretores do chamado Cinema Novo trazem da obra literária a fidelidade da realidade vivenciada por muitos dos nordestinos durante o período de seca em suas respectivas regiões, mesmo que o compromisso de Zelito Vianna e Nelson Pereira dos Santos durante a elaboração de roteiro e filmagens não precise seguir. À risca, a veracidade presente nas obras clássicas dos autores de *Vidas Secas* e *Morte e Vida Severina*, contudo, a direção dos cineastas, ainda que com adaptações em seus roteiros e cenários, consegue trazer a realidade tão devastadora que ainda é atemporal em determinadas regiões do nordeste brasileiro. Como exposto por Glauber Rocha em “Uma Estética da Fome”, o Cinema Novo tem como característica

abordar o miserabilismo e escancarar esse fato em obras da América Latina, como é expresso no trecho a seguir “Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida”(Rocha, 1965). A fidelidade que o Cinema Novo tem com a realidade brasileira, bem como com toda a América Latina, evidencia os resquícios de um país que ainda continua sendo subdesenvolvido e colonizado, o que contribui para as marcas tão violentas da colonização, mesmo que na atualidade. Esse tipo de marca de colonial e não enfrentamento da realidade que o brasileiro, em geral, vive, ainda se faz presente no Brasil da atualidade, onde as regiões sul e sudeste, por exemplo, ainda vivem em uma bolha da qual não vê que a maior parte de seu país é composto por indivíduos que não conseguem o mínimo de renda para poder comprar um pacote de arroz e de feijão, o que é lembrado no texto “Alimentação e Seu Lugar na História: Os Tempos da Memória Gustativa” de Carlos Roberto Antunes dos Santos no trecho “O arroz, o feijão, a farinha de mandioca, que foram, desde o século XVIII, a base do cardápio da maioria da população [...]”(Santos, 2005). Logo, a realidade que as obras literárias e cinematográficas trazem bate de frente com essa questão, já que os mesmos param de ser o prato principal do povo brasileiro e passa a ser o prato que mais falta, obrigando pessoas a viverem uma vida errante à procura de manter sua alimentação básica e necessária, que deveria ser direito de todo humano.

Dessa maneira, podemos caracterizar as obras cinematográficas de *Vianna* e *Santos* como uma representação que, com liberdade de criação em roteiro e escolha de elenco, os diretores conseguem filmar as verdadeiras dificuldades vivenciadas pelas personagens dentro das obras adaptadas de Graciliano Ramos e João Cabral de Melo Neto. A representação dos 13 capítulos da obra literária “*Vidas Secas*”, levada até as telas dos cinemas traz as dificuldades que os retirantes passam durante a sua caminhada para a região sul do país para fugir da seca, que traz como consequência, a escassez alimentar. Assim, a utilização de uma fotografia em um cenário do interior da Bahia, que apresenta a realidade da seca nordestina com ainda mais veracidade, ademais, com os diálogos limitados dos personagens, evidenciam

o pouco conhecimento linguístico e os aproximam ainda mais de animais, mas principalmente o fato dos retirantes de ambas as cinematografias buscarem, a todo custo, se manter alimentados, comovem profundamente aqueles e aquelas que assistem a eles, representando muito bem os aspectos e denúncias que o Cinema Novo buscava, que era deixar escancarada a realidade de um povo que, por vezes, é esquecido por muitos governos latinos, mas principalmente, para evidenciar que esses países ainda são tratados e se comportam como colonizados mesmo que de maneira inconsciente, como dito por Glauber, “[...] para o europeu, é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro, é uma vergonha nacional [...]” (Rocha, 1965).

Como é abordado por Marcia Zart “[...] o comportamento alimentar ganha contornos influenciados pelos ensaios entre o existir, o sobreviver [...]” (Zart, 2016), este tipo de conduta é vista quando Dona Sinhá, personagem de *Vidas secas*, tenta se alimentar da cadela de estimação da família, além de outros cenários em que o sangue sempre é expresso como um tipo de alimentação para aqueles que não tem ao menos um grão de arroz ou feijão, deixando clara a existência da perversão alimentar e desespero da personagem em conseguir manter a si mesma e a sua família vivas. Como abordado por Glauber, temos que Sinhá Vitória “[...] não come mas tem vergonha de dizer isto: e, sobretudo, não sabe de onde vem esta fome, sendo assim, [...] a mais nobre manifestação cultural da fome [...]” (Rocha, 1965) o que resulta em um possível ato de violência. Do mesmo modo, a obra *Morte e Vida Severina*, a qual também traz as mesmas relações, narra a vida de um Severino indignado com sua escassez alimentar e vai à procura de maneiras que o façam viver até, ao menos, os 30 anos de idade, o que contribui, inclusive, para que Severino tenha o pensamento de elaborar uma tentativa de suicídio quando o mesmo não consegue mais se ver distante daquela relação de miséria e escassez alimentar, a única coisa que o impede de continuar tal ato extremo é ver uma nova vida severina nascer enquanto conversa com um homem que o aconselha. Com esse pensamento de Severino é que se nota como, por vezes, muitos dos retirantes acreditam que sua melhor alternativa para saciar a fome é matando a si mesmo e, assim, evitar o sofrimento que lhe parece como um ciclo constante e

falho da busca em manter-se alimentando, como aborda Marcia Zart no trecho “[...] O comportamento alimentar pode rebelar o indivíduo na sua forma mais simples, assim como pode também refletir consequências de sintomatologias psíquicas ou traumas vivenciados [...]” (Zart, 2016).

Esses fatores, como a perversão alimentar, a violência em consonância à falta de comida, o desespero em conseguir manter não apenas à si, mas toda uma família alimentados e envelhecer de maneira saudável, também são abordados e explicados no livro de Marcia Zart nomeado de *A Estética Alimentar do Desenvolvimento Humano* em que a psicóloga elabora um longo estudo, relacionando a alimentação ao desenvolvimento dos ventos humanos. Entre as várias justificativas apontadas pela pesquisadora, podemos vislumbrar uma que evidencia a situação vivida pelos retirantes nordestinos das obras literárias e dos filmes com os quais estamos dialogando. “[...] o instinto de sobrevivência sempre foi indispensável nesta constante e interminável busca [...]” (Zart, 2016) em que fica evidente que o homem sempre estará em movimento para manter-se alimentado. Além disso, na obra de João Cabral de Melo Neto e de Graciliano Ramos é possível notar a presença do que Zart classifica como “perversão alimentar”, sendo “toda a atitude do ser humano que perturba a ordem ou o estado natural do seu vínculo com a comida”, (Zart, 2016) evidenciando como a necessidade da comida também traz medidas extremas e desesperadoras, como, por exemplo, a cena de Dona Sinhá pensando em comer os restos da cachorra Baleia, uma vez que não é comum na cultura alimentar brasileira se alimentar de cachorros ou Severino querendo tirar a própria vida, praticando, desse modo, grande violência contra si próprio. Como bem observa Glauber Rocha “[...] o comportamento exato de um faminto, é a violência [...]” (Rocha, 1965).

De certa forma, é o que Zart argumenta acerca da perversão alimentar. Aliás, a perversão alimentar no sentido proposto por Zart, pode gerar os mais diversos tipos de distúrbios alimentares, tanto para aquele que vive em sua escassez quanto para aquele que o vive em abundância, como é representado, em sua maioria, pelas elites em obras cinematográficas, como por exemplo, a comida ser utilizada exageradamente como

banquetes e jantares de alta classe, para assim, agir como forma de simbolizar a superioridade, um total paralelo de contraste ao que apresenta a realidade de *Vidas Secas* e *Morte e Vida Severina*. Acerca disso, argumenta Glauber Rocha “[...] filmes que se opõem à fome, como se, na estufa e nos apartamentos de luxo, os cineastas pudessem esconder a miséria moral de uma burguesia indefinida e frágil, ou se mesmo os próprios materiais técnicos e cenográficos pudessem esconder a fome que está enraizada na própria incivilização.” (Rocha, 1965). Assim, a realidade que os textos e filmes trazem é um paralelo extremante triste e distante um do outro se comparado miséria e opulência. E quando associado a distúrbios alimentares ou até mesmo nas relações da própria perversão alimentar, se entrelaça com os fatores de quem se alimenta errado é aquela que utiliza a maneira de obter uma dieta alimentar em abundância, mas muitos não se preocupam com esses distúrbios alimentares quando eles ocorrem pela falta.

Com esses fatores, esta pesquisa busca, também, explicações que se expandem para as razões pelas quais a culinária acessa a memória e afeto como ocorre tanto em obra literária quanto em cinematográfica. Em *Vidas Secas*, por exemplo, temos uma família de retirantes composta pelo pai Fabiano, a mãe Senhora Sinhá, dois filhos e a cadela Baleia, uma família de retirantes que está à procura de uma região onde possa trabalhar e conseguir se alimentar, assim, vemos que esta família é apenas um exemplo do que muitas já passaram, passam ou ainda irão passar para poderem viver com dignidade. Quando os retirantes já estão praticamente sem esperanças depois das mais diversas desventuras em sua nova forma de vida, eles passam a cogitar novas formas de se manterem alimentados, o que inclui tomar o sangue e restos do bicho de estimação da família, como dito anteriormente, mas o afeto não os deixa e a memória de tempos melhores acompanha o mesmo pensamento. Essa obra literária e sua respectiva adaptação cinematográfica deixam evidentes como a falta de alimentação leva o ser humano ao extremo, neste caso, se alimentar do sangue ou restos de animais, mas em outros muitos casos, vemos que indivíduos tiveram que recorrer até mesmo ao canibalismo para ter a chance de viver por mais um pouco de tempo.

Logo, a fome presente nas cenas e capítulos de *Vidas Secas* e *Morte e Vida Severina*, é o principal gatilho motivador para que a família continue em retirada, o que dá título para o último e muito importante capítulo da narrativa *Vidas secas* - “A Fuga” – em que a família de Fabiano parte novamente em retirada para outra região do sertão e “O Carpina”, de *Morte e Vida Severina* em que a fala do retirante que esteve de fora, “sem tomar parte em nada”, revela que o severino vai continuar nas andanças por busca de melhores lugares, ou seja, onde possa ter condições de viver com o mínimo de dignidade, ou melhor, onde possa ter condições de se manter vivo. Os diretores Nelson Pereira dos Santos e Zelito Viana, bem como os autores das obras literárias, deixam evidente, que mesmo em dificuldade, os retirantes ainda buscam alternativas para ter uma vida melhor, o que é o principal motivador para Fabiano, como no trecho da narrativa “[...] (Fabiano) passara dias sem comer, apertando o cinturão, encolhendo o estômago. Vivera muitos anos, vivera um século. Mas se morresse de fome ou nas pontas de um touro, deixaria os filhos robustos, que gerariam outros filhos [...]” (pág. 11). Em *Morte e Vida Severina*, conhecemos a história de Severino durante sua caminhada. Ele presencia as mais diversas formas e tipos de como um nordestino acaba morrendo durante a seca nordestina, que traz como consequência a escassez absoluta de alimentos. Esses cenários acabam dando a Severino o gatilho para que pense no suicídio como uma alternativa. Mas Severino acaba por torna-se consciente, a partir da afetividade de uma nova vida, enquanto pensava em se matar e parte novamente em retirada para região sul do Nordeste para continuar sua busca pela sobrevivência e alimentação. A angústia e desespero que os personagens sentem em não se manterem com o básico de sua dieta alimentar, confere às obras em questão, um caráter de denúncia, ou seja, é preciso fazer com que todos tomem conhecimento dessa triste realidade vivida por outros brasileiros e brasileiras ocupantes de regiões fora do eixo sul-sudeste. Esse caráter de denúncia é uma das características das produções cinematográficas que foram engendradas sob a chancela do chamado Cinema Novo, bem como as obras literárias que foram produzidas tendo as mazelas geradas pela seca nordestina como protagonistas das narrativas.

Ainda em diálogo com o ensaio de Glauber Rocha, vemos que o Cinema Novo dentro das obras cinematográficas de *Vidas Secas* e *Morte e Vida Severina* contribui para o que Rocha argumenta no fragmento a seguir:

Foi esta galeria de famintos que identificou o Cinema Novo com o miserabilismo, hoje tão condenado pelo Governo Do estado da Guanabara, pela Comissão de Seleção para Festivais do Itamarati, pela crítica a serviço dos interesses oficiais, pelos produtores e pelo público – este último não suportando as imagens da própria miséria. Este miserabilismo do Cinema Novo opõe-se à tendência do digestivo (Rocha, 1965).

Assim, quando se relaciona não apenas no limite das obras *Vidas Secas* e *Morte e Vida Severina* vemos que as críticas que Glauber trouxe para o tipo de cinema que, até certo ponto, mente a realidade brasileira é expressa nos filmes ora apresentados, analisados e comentados até o momento, dos quais evidencia cada vez mais a sua importância para as artes cinematográficas além das literárias.

A junção entre cinema e literatura é uma possibilidade vigorosa de denúncia e crítica, ainda mais quando feita para causar angústia e choque a quem não está querendo enxergar a realidade em que vive boa parte da população de um país, como é o caso do Brasil, além de contribuir para que aqueles e aquelas que vivem em áreas nobres de cidades grandes percebam a realidade nua e crua da miséria que, às vezes, habita tão próxima, mas que mitos preferem fingir que não veem ou que não sabem que existe. É preciso indignar-se diante de situações dessa natureza, pois como bem observa Glauber Rocha, “a indignação social provoca discursos flamejantes” (1965). *Vidas secas* e *Morte e Vida Severina*, tanto em suas versões fílmicas, quanto em suas versões literárias, cumprem, em certa medida, esse papel social, pois é impossível assistir a esses filmes ou ler esses livros e não se afetar.

Quando o ser humano não alcança seu objetivo de se alimentar com o básico para garantir sua sobrevivência, é possível considerar que o ser humano esteja novamente ancorado a seus laços de ancestrais, que disputavam a comida, ainda que Glauber Rocha não considere que a violência pela falta de comida

seja um primitivismo, no sentido biológico do termo. Portanto, após a análise das obras literárias e das produções fílmicas adaptadas, é possível notar os aspectos que os livros e os filmes trazem sobre a miséria, escassez linguística, as dificuldades enfrentadas durante o período de seca nordestina, entre outros. Mas a principal característica que relaciona as obras para o Cinema Novo é o tom de denúncia e a realidade que muitos não conseguem enxergar, ora por não aceitar, ora por estar muito longe do seu contexto social ou até mesmo contexto de renda. Sendo assim, *Vidas Secas* e *Morte e Vida Severina* não são duas obras cinematográficas que representam apenas a fidelidade que os diretores Zelito Vianna e Nelson Pereira dos Santos trouxeram das escritas dos autores João Cabral de Melo Neto e Graciliano Ramos, mas também um retrato de como os diretores conseguiram escancarar a realidade ainda tão atemporal da década de 30 e 60, evidenciando sua denúncia de uma sociedade que ainda carrega consigo resquícios e marcas muito fortes da colonização.

Por isso, o Cinema Novo também traz, com obras como *Vidas Secas* e *Morte e Vida Severina*, uma nova perspectiva do que é o cinema brasileiro. Conforme já dissemos no início desta escrita, as obras cinematográficas feitas no Brasil foram vistas, por um tempo, como vazias de reflexão, isto é, apenas como obras que não procuram qualquer reflexão ou conhecimento, a não ser mostrar o corpo nu e fazer uso de palavras consideradas de baixo calão. Em virtude disso, o cinema brasileiro foi alvo de críticas por muito tempo, além de uma visão negativa e inferior quando comparado a produções cinematográficas de outros países da América Latina, bem como a produções europeias e norte-americanas. Sendo assim, as adaptações de Vianna e Santos evidenciam não apenas o Cinema Novo, mas um novo olhar para toda a cinematografia brasileira, o que contribuiu para muitas obras serem indicadas para premiações internacionais de cinema, como ocorreu com *Morte e Vida Severina*, conquistando o Emmy internacional de Arte Popular e *Vidas Secas*, premiado com OCIC e Cinema de Arte do Festival de Cannes e o Melhor Filme do Ano de 1963 pela Resenha de Cinema de Gênova.

Assim, à guisa de conclusão, reitero que este paper é resultado de uma pesquisa, em andamento, na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, cujo objetivo é procurar estimular a reflexão e o pensamento crítico por meio do diálogo com obras literárias e suas adaptações para o cinema, com maior ênfase em obras que evidenciem aspectos ligados ao Cinema Novo, como é o caso das adaptações de Zelito Vianna e Nelson Pereira dos Santos. Além disso, abordar as relações do comportamento da fome e suas consequências afetivas e de memórias trazem ao leitor e à leitora, ao telespectador e à telespectadora a realidade de um Brasil que, na maioria das vezes, não é contemplada pela grande parte da mídia. Ademais, a pesquisa consegue se expandir para a análises de poemas para também referenciar as condições e reações que a memória pode desenvolver por meio da culinária e, assim, acessar os mais diversos tipos de afetividades em outras áreas das artes. Dessa forma, é possível ampliar, não só o conhecimento, mas também a criticidade no campo da literatura e das artes cinematográficas, uma vez que ambas as formas de arte (literatura e cinema) são narrativas que dialogam sob várias perspectivas. Aqui nos interessou discutir as relações com a comida ou a falta dela, priorizando os elementos de denúncia social preconizados pelo Cinema Novo, mas poderíamos ter ido por outros caminhos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ROCHA, G. (1965) *Uma Estética da Fome*. Nova Iorque, Milão, Rio de Janeiro.

SANTOS, C.R. dos. (2005) *A Alimentação e seu lugar na História: os tempos da memória gustativa*. UFPR.

RAMOS, G. (2020) *Vidas Secas*. I. ed, - Rio de Janeiro: Record.

VIDAS secas. (1963) Direção de *Nelson Pereira dos Santos* (103 minutos)

NETO, J. C. M. N. (1955) *Morte e Vida Severina*. TUCA.

MORTE e vida Severina. (1977) Direção de *Zenito Viana* (85 minutos)

SANTOS, C.R.A. (2005) *A Alimentação e seu lugar na história: os tempos da memória gustativa*. Editora UFPR.

Zart, M. (org.). (2016). *A Estética Alimentar no Desenvolvimento Humano*. Porto Alegre.

“MUSEU DE TUDO”: A POESIA, A CRÍTICA E O TEMPO

Grande parte da crítica literária brasileira afirma que a obra João Cabral de Melo Neto é essencialmente antilírica. Se o poeta é conhecido por sua linguagem racional, que reitera imagens como a da pedra e da morte, em “Museu de Tudo” (1975) ele as ressignifica e a partir delas tece uma reflexão sobre o tempo. Contudo, esse livro recebeu pouca atenção da crítica e do mercado editorial, talvez, por denotar certa subjetividade. Nosso objetivo é analisar como nesse poemário a metáfora do “museu” representa o diálogo que o poeta estabelece com outros artistas, a discussão sobre a função da poesia, bem como uma escrita histórico-crítica.

Palavras-chave: Museu de Tudo; poesia; tempo; crítica; morte.

João Cabral de Melo Neto abre o livro *Museu de tudo* (1975) com um poema cujo título “O museu de tudo”¹ funciona como uma espécie de prefácio do livro. O próprio João Cabral, afirma a Ledo Ivo – a quem o livro é dedicado – que “*Museu de tudo* é uma coleção² de poemas. Daí o nome Museu, aquilo que se consegue ter (todo museu é fatalmente deficiente; se fosse completo só haveria um no mundo”³ (ATHAYDE, 1998, p. 116.). Ao dizer isso, assim como no poema de abertura, Cabral mostra a aparente contradição na qual o livro se baseia. Primeiro a ideia de um museu onde há tudo – que aqui interpretamos como um modo de dizer que ao ler *Museu de tudo* é possível conhecer um pouco de tudo que João Cabral escreveu, pois o livro tem características de uma arte poética –. Segundo as sugestões de que o livro pode ser “caixão de lixo” ou “arquivo” e se fez “sem risca” ou “risco

**MARIANE
TAVARES**

Universidade
Estadual de
Campinas

maryannets@gmail.
com

Este museu de tudo é museu
como qualquer outro reunido;
como museu, tanto pode ser
caixão de lixo ou arquivo.

Assim, não chega ao vertebrado
 que deve entranhar qualquer livro:
 é depósito do que aí está,
 se fez sem risca ou risco.
 (João Cabral de Melo Neto)

João Cabral publica seu primeiro livro *Pedra do sono* em 1942, aos vinte e dois anos, vinte anos após a Semana de Arte Moderna que foi, talvez, o principal evento artístico e literário do Brasil. Estava posto diante do jovem poeta o desafio de ser poeta depois de Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira e outros que fazem parte do cânone da literatura brasileira. Essa contextualização é importante pois, na perspectiva de Flora Süssekind, a obra de João Cabral – embora busque suas características particulares que se apresentariam como *novas*, diante de uma herança literária que o antecedeu – se relaciona com o passado nos seguintes aspectos: o aproveitamento de temas históricos, a preocupação descritivo-geográfica, a marca da prosa no verso, a preocupação da poesia como construção e a plasticidade das imagens⁴ (1998, p. 31); por outro lado Antônio Carlos Secchin diz que essa relação se dá muitas vezes como negação, com a minimização do melódico, a diluição de fronteiras entre o prosaico e o poético, a utilização de um léxico sem chancela e o gosto de solapar o sublime (1999, p. 309).

Tais características apontam para um certo trânsito entre o passado e o presente, entre a busca do novo e da origem, entre a forma e o conteúdo (que tanto é destacado em sua obra), entre a poesia e a crítica. Nesse sentido, é possível, que o que João Cabral diz ser feito “sem risca ou risco”, na verdade seja feito *entre* a risca⁵ ou o risco⁶, se pensarmos no significado dessas palavras. O que ocorre, é que *Museu de tudo* é o décimo quarto livro do poeta e foi muito esperado pela crítica como uma obra inédita, no entanto se fez surpresa por revelar outra face do poeta e de sua obra. Uma face que contém poemas de circunstância e poemas de tom mais subjetivo, embora ainda reitere o que João Cabral dizia nos livros anteriores.

Para João Alexandre Barbosa *Museu de tudo* é como uma passagem, não uma defasagem do projeto do poeta, o livro

caminha do lúcido ao lúdico (1986, p. 131). Essa passagem não implica em defasagem porque a lucidez permanece, todavia é como se *Museu de tudo* advertisse o leitor que a poesia de Cabral se baseia no rigor, mas não se limita a ele. Ainda, segundo Barbosa, o sentido de “sem risca ou risco” só se completa na perspectiva de sua obra até então publicada, embora o próprio texto revele a tensão entre identidade e diferença com relação ao que fizera nos livros anteriores.

Entre *Pedra do sono* (1942) e *A educação pela pedra* (1966), livro que antecede a publicação de *Museu de tudo*, João Cabral conseguiu se firmar como poeta e recebeu grande atenção da crítica que o definiu a partir da obra, mas, também, a partir de suas próprias declarações, como um poeta *antilírico*. Essa *categorização*⁷ surge da atitude do poeta de dar fala às coisas, de falar através das coisas ou de captar precisamente o significado das coisas, sem deformá-las com um subjetivismo cognoscente. Se João Cabral encontrou em certo objetivismo o seu lugar no cânone da literatura brasileira, a ponto de se tornar um desafio para os que viriam depois dele, *Museu de tudo* o desloca um pouco e por isso, talvez, a crítica não dê a atenção que o livro merece. O próprio João Cabral afirma a Félix Athayde que a crítica não recepcionou bem o livro porque não conhecia boa parte dos artistas de quem o poeta fala. Também vale mencionar que ao escrever sobre artistas que ficaram, em alguma medida, à margem da historiografia literária e estética brasileira, o poeta escolhe um lado, ele opta por lembrar e colocar em seu livro museu aqueles que foram esquecidos. Outro ponto, historicamente importante, é que o livro foi publicado durante a ditadura militar e à época Cabral tinha sido investigado por se aproveitar de sua condição de diplomata para favorecer o partido comunista. Tudo isso, move o poeta a escrever de outra maneira e na própria estrutura do livro, embora não haja nenhuma referência ao momento político, ele estabelece uma discussão sobre memória.

Museu de tudo se situa em uma espécie de entre-lugar porque traz novidades, mas mantém as características que a crítica louva no poeta. Flora Süssekind (1999, p. 31), por exemplo, destaca na obra de Cabral o aproveitamento de temas históricos como estratégia para falar da realidade, e em mais da metade dos poemas do livro o poeta fala de ou fala sobre pessoas históricas que de fato

existiram no espaço-tempo. Ou fala sobre “A escola ULM” e a construção de cidade de Brasília, em “À Brasília de Niemeyer”. Süssekind também destaca a preocupação descritivo-geográfica, a marca da prosa no verso e a preocupação da poesia como construção plástica, respectivamente. Essas características estão presentes em poemas como “Pernambuco em mapa”, “Exposição Franz Weissmann” e “No centenário de Mondrian”; outro crítico importante, como Antônio Carlos Secchin (1999), aponta o mesmo que Süssekind e acrescenta a negação e a metalinguagem como constituintes da poética cabralina, e ambas aparecem em poemas como “O artista inconfessável” e “Metadicionário”, apenas para citar alguns exemplos. Isso significa que em *Museu de tudo* Cabral não abandona o que já havia feito, apenas revela outra face e Secchin afirma que “aparentando incorporar novos ingredientes a seu universo poético, permanece fiel a ângulos já obsessivamente trabalhados” (2014, p. 267).

A falta de consenso ao nomear essa “novidade” na obra de Cabral, que para uns é lúdico, para outros é “subjetivo” (jamais inspiração), o poeta diz que é “poesia de circunstância”. Cabral fala sobre isso em dois momentos, primeiro no ensaio “A poesia brasileira”

Quase que só há na poesia brasileira moderna poemas de circunstância. Há alguns exemplos em contrário, bons exemplos, embora raros. Mas apesar disso, a atitude característica do poeta brasileiro de hoje, mesmo daqueles oito ou dez grandes poetas em quem todos nós pensamos, sem falar, ainda há pouco, é uma atitude típica de poetas de circunstância. (MELO NETO, 1954, fl. 150. *itálico nosso*)

Segundo em entrevista a Féliz Athayde

Museu de tudo é um livro que poemas de circunstâncias e poemas-críticos (...) Uma série de poemas que nunca consegui encaixar na arquitetura de nenhum livro anterior. (ATHAYDE, 1998, p. 116. *itálico nosso*)

Na primeira citação o poeta aparenta ter certo desprezo pela “poesia de circunstância” embora admita que há uns dez bons poetas que escrevam poesia de circunstância e eles são raros. Ele

também se preocupa em definir o que é poesia de circunstância e o que chama atenção é a escrita automática e a atitude subjetiva. Todavia, quase vinte anos depois Cabral afirma, como se vê na segunda citação, que escreveu poemas de circunstância. Ora, seja pela definição do poeta ou pela definição de outros teóricos, como Paul Éluárd – a quem João Cabral apreciava – em “Sobre a poesia de circunstâncias”⁸ (1952), também parece não haver um consenso sobre o que é poesia de circunstância. Parece que esta, ao passo que carrega consigo algo de subjetivo, por tratar de acontecimentos ditos mais pessoais ou imprevisíveis e que dizem respeito à vida do poeta, também se refere à poesia engajada ou àquela que é feita para ser apresentada em grandes cerimônias, seguindo as regras de quem contratou os serviços do poeta.

A partir dessas características é possível dizer que Cabral, apesar de evitar ao máximo falar de si, também fala de si como diz em “Para Selden Rodman, antologista” “Há um contar de si no escolher, / no buscar-se entre o que dos outros, / entre o que os outros disseram / mas que o diz mais que todos”, a diferença da sua poesia que o distancia da imagem dos poetas com foco na subjetividade, é que ele fala de si indiretamente, ao falar dos outros ou, principalmente, das coisas.

Duas imagens que são bastante recorrentes na obra de Cabral é a da pedra e a da morte. Nos livros anteriores a *Museu de tudo* a pedra funciona como uma metáfora para poesia, ela representa a dureza e o trabalho com a linguagem, enquanto a morte é o destino se todo sertanejo que vive uma vida indigna, de fome, miséria e exploração. Mas no livro de 1975 as duas imagens convergem e se ressignificam, e um exemplo é o poema “Máscara mortuária viva”, que é dedicado a Ulysses Pernambucano, seu tio. Diz o poema

O rosto do único defunto
que eu ousei escutar na vida:
não só vivia mas guardava
a lucidez que me atraía.
Na morte estava até mais vivo
o fio sorriso que dizia:
da sala da vida à da morte
é ir entre salas sem saída.

Em diferentes momentos da vida João Cabral afirma ter medo da morte¹⁰, esse é o motivo pelo qual o poeta abre o poema dizendo que Ulysses Pernambucano foi o “único defunto / que eu ousei escrutar na vida”. Foi preciso coragem para desempenhar tal tarefa. O verbo *escrutar* é fundamental para compreensão do poema, pois além de superar seu medo, ele cuida minuciosamente, procura descobrir o que está oculto ou encoberto diante daquele defunto. Na cultura ocidental as máscaras mortuárias são datadas a partir do século XVII, mas na cultura egípcia, por exemplo, a máscara mortuária do faraó Tutankhamon tem registro no ano 1323 a.C. Para os egípcios, a máscara mortuária fazia parte do ritual de sepultamento que antecedia a mumificação, portanto os dois processos se completavam, a máscara tinha a função de preservar a alma e a mumificação de preservar o corpo. Após a oração e a consagração desses materiais, o espírito bondoso poderia fazer a sua passagem distante dos espíritos malignos.

Na cultura ocidental, a máscara mortuária, feita de gesso ou cera, não tem o mesmo propósito dos egípcios, esses materiais são colocados no defunto para se ter registro dele, funciona como lembrança ou como modelo para criar novos retratos. A partir do século XIX, as máscaras mortuárias foram substituídas, em grande medida, pela fotografia, pois esta cumpria a mesma função em um tempo menor. Dito isso, chama a atenção que João Cabral tenha escolhido uma imagem tão anacrônica para representar Ulysses Pernambucano, ainda mais considerando toda a historicidade das máscaras mortuárias que tinham o objetivo de preservar a alma e rememorar. Se a crença de que uma alma sem corpo é fantasma e um corpo sem alma é cadáver for verdadeira, é possível que o objetivo do poeta seja exatamente esse: manter o tio vivo mesmo depois da morte.

É interessante como a morte é desenvolvida de forma positiva no poema, ao contrário do que costuma ser na obra de Cabral e na cultura brasileira, cujo o assunto normalmente é evitado porque existe a dificuldade de falar sobre ele. No Brasil, é comum as pessoas vestirem preto e usarem velas em momentos fúnebres, pois a alma do defunto deve ir à luz e o caminho é tortuoso, no entanto o que o poeta vê no defunto é a mesma lucidez que

guardava em vida. Ulysses Pernambucano continua iluminado e transparecendo a sabedoria que atraía o poeta.

Embora o poema não seja dividido em duas quadras, a segunda parte reitera a ideia da primeira de que há vida na morte, não no sentido de céu e inferno, mas no mesmo plano do presente. “Na morte estava até mais vivo / o fio sorriso que dizia: / da sala da vida à morte / é ir entre salas sem saída”, isto é, não tem como escapar, na máscara mortuária ou no poema, que são os objetos da arte, há um anacronismo ou imagens sobreviventes. De acordo com Didi-Huberman (2013, p. 44) ao analisar uma obra de arte deve-se considerar a experiência da ação humana tanto no tempo presente da obra, quanto no tempo presente do expectador, juntos, os dois tempos revelam as experiências que a obra esconde, por isso o expectador deve escutar a obra, o poema. As experiências contidas em ambos dão a ver o que sobreviveu do passado e que tem impacto direto no presente cabendo ao leitor-espectador descobrir o que se desvela na memória. O passado que sobrevive é indestrutível, ele permeia o presente em muitas camadas, é a vida que permanece mesmo após a morte, assim como no poema de Cabral.

Se no poema “Máscara mortuária viva” o poeta parte do corpo para a obra de arte que é a máscara, em “Estátuas jacentes”¹¹ ele faz o caminho oposto: ele parte da estátua para a humanidade, e a estátua é, sobretudo, pedra. Todavia a ideia é a mesma: há vida e morte na obra de arte ao mesmo tempo. As estátuas jacentes fazem parte do campo da arte tumular e passaram a se tornar comuns na Idade Média. Elas são a imagem do corpo do morto esculpido em alto relevo e deitado sobre uma sepultura. É interessante que haja essa progressão entre a máscara que captura somente uma parte do corpo e a estátua jacente que retrata o corpo inteiro.

Não há um padrão de representação dos corpos nas estátuas jacentes. Geralmente elas são esculpidas como se estivessem em pé para, ao deitar, funcionar como uma tampa de caixão. Elas podem estar com os olhos abertos ou fechados e seus gestos variam de acordo com a posição que ocupam, se são padres ou bispos seguram básculos, se são reis seguram cetros.

Normalmente suas mãos estão cruzadas sobre a barriga, ou cada uma ao lado do corpo, ou juntas em sinal de oração.

Esses detalhes são importantes porque no poema, João Cabral não descreve minuciosamente a parte externa da estátua jacente, ele fala sobre a parte interna, aquela que ninguém vê. Diz o poema

1.
Certas parecem dormir
de um sono empedernido
que gelasse seu sangue,
veias de arame rígido;

e que as veias de ferro
lhe fossem interno cárcere,
aprisionando o corpo
entre enramadas grades.

2.
Outras como que dormem
do sono empedernido
mas não interno, externo
ou de um sono vestido;

estão como vestidas
de sua morte, engomadas,
dentro de seus vestidos
duros, emparedadas.

Dividido em quatro quadras, separadas em duas partes, na primeira estrofe o poeta fala sobre a sensação de que as estátuas dormem, embora seu sono seja empedernido e seu sangue gelado. Assim como acontece com os humanos quando morrem, perdem calor e o corpo começa a gelar, a estátua transmite a mesma sensação àquele que a vê. Mas suas semelhanças com o humano vão muito além do que é representado exteriormente, pois, assim como ele, que só é dado como morto quando há ausência de circulação, de respiração e de batimentos cardíacos, a estátua tem sangue e tem veias e são essas veias de arame

rígido que a sustentam. Ainda que a estátua não pense e não sinta, suas veias garantem sua condição de estátua, se um desses ferros se rompem, ela deixa de ser e toma outra forma. Ao que parece, na segunda estrofe o poeta narra justamente esse embate entre a estátua e o corpo que ela representa, as veias encarceram o corpo que luta para escapar como se tivesse vida

Na máscara mortuária a intenção é ter uma memória e captar o espírito, talvez pela expressão facial, mas na estátua jacente o corpo é preso, não há liberdade, e a vida se apresenta justamente no paradoxo de querer eternizar aquilo que é finito, o corpo está preso nas enramadas grades e não consegue fugir. Por outro lado, na primeira estrofe da segunda parte, o poeta apresenta outra visão das estátuas jacentes, se as primeiras pareciam vivas ainda que mortas, as segundas realmente estão mortas. Elas dormem do sono empedernido, mas esse sono não é interno, é externo, elas se vestem de sono e seus vestidos de morte são engomados, duros, emparedados. Enquanto na primeira parte a morte é insinuada somente com o “sono empedernido”, na segunda parte a ênfase na morte é reiterada três vezes.

O que aqui nos interessa é pensar como a poesia cabralina, principalmente em *Museu de tudo*, cria imagens para falar da morte, mas enquanto fala da morte também fala da vida, quase como uma sobrevida. O poeta estabelece uma espécie de jogo contínuo no poema para que o aspecto formal dialogue com a imagem que se constrói e isso é ainda mais forte nos poemas que falam sobre a morte, porque essa insistência temática funciona como um sintoma da obra de João Cabral, que reitera uma falta ou uma ausência do que não se sabe ao certo o que é.

No poema “A Willy Lewin morto”¹², ao mesmo tempo que o poeta reflete sobre a escrita, também fala sobre a morte, uma vez que o poema é para Willy Lewin morto e este aparece no poema como uma espécie de fantasma ou assombração. Embora Willy Lewin não seja um dos nomes mais conhecidos da literatura brasileira, ele teve um papel importante na cena cultural de Recife. Em 1941 Lewin organizou o I Congresso de Poesia do Recife, do qual fizeram parte Ledo Ivo, Vicente do Rego Monteiro e João Cabral. Foi nesse evento que o poeta apresentou o ensaio “Considerações

do poeta dormindo”. Lewin, à época, mantinha uma espécie de grupo de estudos em sua casa, do qual João Cabral era um dos integrantes, sobre isso o poeta diz:

Sentia o impulso interior para fazer qualquer coisa, para ser agrônomo, arquiteto ou pintor. Mas os meus amigos eram poetas. Um deles, chamado [Willy] Lewin, era mesmo uma *espécie de guru de todos nós*. Não era um grande poeta, mas um homem informadíssimo, com um conhecimento estupendo da literatura francesa. Durante a guerra, a única fonte de informação que tínhamos era sua biblioteca. Portanto, como toda gente fazia poesia nesse grupo, talvez eu me sentisse intruso se não a fizesse. (ATHAYDE, 1998, p. 143, itálico nosso)

Como se vê, Willy Lewin foi uma figura de grande importância para João Cabral, sobretudo no início de sua relação com a literatura. A ele o poeta dedica *Pedra do Sono* e após sua morte, em 1971, lhe rende a homenagem em poema dizendo

Se escrevemos pensando
como nos está julgando
alguém que em nosso ombro
dobrado, imaginamos,

e é o primeiro que assiste
ao enredado e incerto
que é como o papel
se vai nascendo o verso,

e testemunha o aceso
de quem está no estado
do arqueiro quando atira,
mais tenso que seu arco,

foste ainda fantasma
que prelê o que faço
e de quem busco tanto
o sim e o desagrado.

Seguindo seu *modus operandi* de construir poemas em quadras, o poema é formado por quatro estrofes com versos hexassílabos. Na primeira estrofe, escrita na primeira pessoa do plural, o poeta se inclui na ação como se a voz fosse do grupo literário comandado por Lewin. Curioso é que mesmo com a mudança para o Rio de Janeiro, que gerou certo distanciamento entre os dois, somado ao reconhecimento que Cabral já tinha enquanto escritor, ele se coloca na posição de aprendiz daquele que ele nem considerava tão bom poeta.

No poema, enquanto os poetas escrevem, eles pensam como Lewin estaria julgando seus textos, mas, ainda que ele esteja morto, sua figura vai ganhando corporeidade ao passo que no ombro dobrado dos poetas, eles o imaginam muito próximo como quem espia por trás e examina o processo de criação. Ele é o primeiro a assistir ao processo “enredado e incerto” que se dá enquanto o verso vai nascendo no papel, e esse movimento se desdobra em dois paradoxos pois o poema nasce para um morto que lê e o morto vive através do poema, afinal é dele que se trata. Outro ponto curioso é a afirmação de que a escrita é um processo labiríntico e incerto, uma vez que, para João Cabral, a escrita deve ser clara e sem rodeios, ou seja, até que ela tome essa forma para o leitor, o poeta está em tensão.

Na terceira estrofe, a presentificação se intensifica quando Lewin é transformado em testemunha, a pessoa que presencia um fato e, portanto, torna-se a pessoa para quem pode contar. Ele, como testemunha é, talvez, o quem mais se aproxima do real, é ele quem vê o aceso¹³ de quem está em estado de alerta, assim como um arqueiro para atirar com precisão. Mais uma vez, Cabral reitera a condição do poeta: a tensão entre o papel e o nascer do verso é comparada à tensão do arqueiro que mira para acertar seu alvo, tal qual o faz Cabral.

Enfim, na quarta estrofe, o sujeito do poema afirma que Lewin é, ainda, o fantasma que prelê o que o poeta escreve. Ocorre uma mudança na voz do poema. Primeiro quem fala são os poetas, depois eles saem de cena e somente Lewin protagoniza e em seguida apenas um poeta fala sobre si. Lewin é um fantasma, uma alma sem corpo que *prelê* o poema. O verbo *preler*, aqui,

cria um cruzamento de tempos porque pode ser lido no sentido da preleção. Portanto Lewin era aquele que ensinava Cabral e este tempo remete ao passado; mas, também, pode ser lido como *ler antes*, ler as provas do poema, que remete ao presente, ao tempo de agora. Todavia, uma vez que ele está morto, isso só é possível em outro plano. Sua figura persiste como um fantasma, como um passado que não cessa; ele está vivo ainda que morto. No poema, Willy Lewin é representado em camadas, como mentor, testemunha e fantasma e o limite da sua presença se dá no corpo do texto.

O poema, escrito todo no tempo presente, com um único verbo no passado *foste* para se referir a Lewin, finaliza a experiência dizendo que continua a buscar a aprovação de seu guru, mas também busca o desagrado. O desagrado configura a ideia de que a relação de Cabral e Lewin era uma relação de admiração e não de bajulação, pois, ainda que o primeiro quisesse agradar o segundo, mantinha-se fiel àquilo que escrevia. Lewin é o Outro. Cabral não escreve para si, mas sempre para um outro, ou para outros.

Nosso intuito foi demonstrar que, embora *Museu de tudo* não esteja dividido em seções, a morte funciona como signo de temporalidade e atravessa o livro desde a sua constituição na alegoria do museu – que mantém vivo aquilo que morreria se não fosse guardado em arquivo –, quanto na quantidade de poemas nos quais o poeta reflete sobre ela. No entanto, diferente dos livros anteriores nos quais o poeta refletia sobre uma morte social, aqui ele questiona a morte como uma espécie de sobrevida, um acontecimento que não diz respeito ao fim da vida, mas que é uma outra maneira de viver, isso não se dá no sentido cristão de que há vida no céu ou no inferno, ao contrário, o poeta rejeita esse pensamento. A morte, sobretudo no que tange às obras de arte ou o poema, é como um lampejo que revela no presente o que corresponde às reminiscências do passado.

NOTAS

¹ (MELO NETO, 1988, p. 269)

² Para o que pretendemos desenvolver aqui destacam-se as ideias de museu, de tudo e coleção.

³ Entrevista concedida a Danusia Bárbara. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 11 dez. 1975.

⁴ Todas as características apontadas por Flora Süssekind são importantes para esta pesquisa, pois aparecem em *Museu de tudo* e serão apresentadas seção 1.2.

⁵ Dizer que o livro é feito sem risca, ou seja, sem um esboço, sem um desenho de projeto, soa simultaneamente como verdade e ironia, pois se inicialmente os poemas escritos entre 1966 e 1974 (com cinco poemas que datam de anos anteriores 1946, 1947, 1952 e 1962), não entraram em outros livros devido à forma que não encaixava, o poeta depois correu o risco de ser mal recebido pela crítica ao reunir estes poemas sem um projeto formal evidente. A ideia de que *Museu de tudo* é um livro composto por poemas que *restaram* nos é cara na seção 1.4 desse capítulo.

⁶ “Risco” pode significar perigo ou ameaça e, por extensão, falta de sucesso em um projeto ou empreendimento devido a eventuais acontecimentos que não dependem somente da parte de quem propõe ou se interessa pelo projeto.

⁷ A crítica literária ao formular categorizações ou classificações, visa problematizar o texto literário, desenvolver diferentes interpretações e pontos em comum. Esse movimento, ao passo que contribui para divulgação da obra do escritor e da compreensão do nosso próprio tempo histórico, também limita e dificulta o surgimento de outras leituras e críticas. No que diz respeito à crítica da obra de um poeta como João Cabral isso se intensifica, pois são grandes críticos, analisando obras distintas e formulando pontos de vista muito semelhantes, raramente refutáveis.

⁸ Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/eluard/1952/mes/sobre.htm>. Acessado em: 22/05/2020.

⁹ (MELO NETO, 1988, p. 287)

¹⁰ “O fato de ter sido educado num colégio religioso, onde me inculcaram o pavor da morte, com todo esse negócio de céu e inferno, marcou-me profundamente. Isso afeta a sensibilidade de uma criança para o resto da vida. Embora tenha perdido a fé, não superei esse medo da morte”. (ATHAYDE, 1998, p. 61)

¹¹ (MELO NETO, 1988, p. 281)

¹² (MELO NETO, 1988, p. 302)

¹³ Me parece que a palavra “aceso” tem grande importância porque gira em torno da clareza, da iluminação, da purificação, que tem grande força expressiva e se inflama.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.
- AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- _____. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007a.
- _____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007b.
- ATHAYDE, Félix de. *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro, Mogi das Cruzes: Nova Fronteira, FBN, UMC, 2000.
- BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma*. Uma leitura de João Cabral de Melo Neto. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- _____. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- _____. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. *A poesia crítica de João Cabral*. In: Revista Cult. Número 29. dezembro de 1999.
- _____. João Cabral: Museu de tudo' e depois. In: Revista Colóquio/ Letras. Ensaio, n.º 157/158, jul. 2000, p. 159-181. Acessado em: 12/08/2020. Disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/do?author&author=BARBOSA,%20JOAO%20ALEXANDRE>
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens sobreviventes: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*; tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- _____. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- ÉLUARD, Paul. "Poésie de circonstance". In: *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1968, p. 931-945.
- IVO, Lêdo. "Os jardins enfurecidos". In: MELO NETO, João Cabral. *Museu de tudo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. p. 09-20. MELO NETO, João Cabral de. Correspondência para Lêdo Ivo. In: IVO, Lêdo. *E agora adeus*. Notas de Gilberto Mendonça Teles. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.
- MELO NETO, João Cabral de. MELO NETO, João Cabral. *A poesia brasileira*. In: FCRB, AMLB, Seção —Produção Intelectual, pasta —Ensaio – Prosa de João Cabral de Melo Neto. 1954, fls. 147-175.
- _____. *Museu de tudo e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- _____. *Obra completa*. Organização de Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- _____. *Poesia completa*. Org.: Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2014. Lisboa: Glaciar, 2014.
- _____. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- _____. "Vozes de Pernambuco" / João Cabral de Melo Neto. In: *Revista Colóquio/Letras*. Poesia, n.º 53, jan. 1980, p. 51. Acessado em 11/10/2020. Disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/do?issue&n=53>
- SECCHIN, Antonio Carlos. *Escritos sobre poesia & alguma ficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.
- _____. *João Cabral: a poesia do menos e outros ensaios cabralinos*. 2.ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.
- _____. *Poesia completa e prosa*. Org. Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.
- SUSSEKIND, Flora. *A voz e a série*. Rio de Janeiro: Sette Letras/ Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- _____. *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

LAVOURA ARCAICA E ANCIENT TILLAGE¹

O artigo remete à apresentação homônima no “II Congreso Internacional de Literatura Brasileña” em Salamanca, Espanha, em 2021. Apresenta resultados de pesquisa na área de Estudos da Tradução que podem comportar interesse para a área de Estudos Literários. Deu-se o cotejo da obra “Lavoura Arcaica”, de Raduan Nassar (1974), com sua tradução para a língua inglesa, “*Ancient Tillage*” (Nassar, 2016). Foram levadas em consideração, por um lado, as conceituações de ritmo desenvolvidas tanto pelo poeta, ensaísta e tradutor alemão Hölderlin (*apud* Rosenfield, 2016), quanto pelo linguista, poeta e tradutor francês Henri Meschonnic (1995); por outro, o paradigma indiciário (Ginzburg, 1989, 2003), com seu teor indutivo e interpretativo. Entre outros resultados, o processo comparativo conduziu ao reconhecimento, na “Lavoura Arcaica”, do diálogo com a tragédia sofocliana “Antígona”, com seu apagamento na tradução de Sotelino. O artigo conclui com a consideração da riqueza de detalhes que o processo de tradução pode propiciar, assim como o processo de cotejo entre o original e a obra traduzida.

Palavras-chave: tradução; comparação; ritmo.

1. INTRODUÇÃO

Raduan Nassar recebeu o prêmio *Camões* de Literatura em 2016, e no mesmo ano teve a quarta tradução de sua obra principal, “Lavoura Arcaica”, publicada como “*Ancient Tillage*”, desta vez na Inglaterra. Foi antes traduzida como “*Labor Arcaica*”, publicado na Espanha em 1982; “*Un verre de colère suivi de La maison de la mémoire*” (que envolveu a publicação conjunta das traduções de “Um copo de cólera” e “Lavoura Arcaica”), publicado na França em 1985; “*Drevni rad*”, publicado na Croácia em 1989, e “*Das Brot des Patriarchen*”, publicado na Alemanha em 2004. Apresento, aqui, resultados de pesquisa na área de Estudos da Tradução,

**MARIA SÍLVIA
CINTRA
MARTINS**
Universidade
Federal de São
Carlos

msilviam@ufscar.br

que envolveu, de início, o cotejo da obra prima de Nassar com a tradução recente para a língua inglesa, sem menção, neste caso, às outras traduções.

Torna-se importante destacar que a área de Estudos da Tradução, tanto entre nós, como, de modo geral, em outros países, não possui um princípio norteador específico no que concerne à tradução literária, muitas vezes concebida como um campo propício para o trabalho de poetas. Levei em consideração, de toda forma, a ponderação de Derrida (1986), para quem, mais importante do que decidir se uma tradução é melhor ou pior que outra, seria extrair do cotejo entre o original e sua tradução elementos enriquecedores que derivam das próprias dificuldades que a tradução literária comporta. Também o conceito de ritmo - tal qual desenvolvido por Meschonnic (1982) e pelo poeta romântico alemão Hölderlin (apud Rosenfield, 2016) - foi levado em consideração.

O poeta, linguista e tradutor francês Henri Meschonnic (1995) insiste no fato de que é o ritmo que atribui ao texto poético o tom de oralidade enquanto subjetivação máxima da linguagem, na união entre o poético, o ético e o político presentes na linguagem, nesse caso, e de que decorreria dele o elo unificador portador da significação do texto poético. Insiste, ainda, no fato de que, no trabalho de tradução literária, torna-se imprescindível levar em consideração o ritmo enquanto elo articulador das partes entre si. Nessa linha de pensamento, retomo suas palavras de alerta: “Chamo então as traduções de apagantes, já que elas apagam o ritmo e o significante [...] O problema poético é dessemiotizar para fazer entender uma semântica sufocada pela semiótica, uma semântica serial” (Meschonnic, 2010, p. 19).

No processo de cotejo entra as obras – o original e sua tradução para a língua inglesa - levei em consideração particularmente esses pressupostos do linguista francês, de forma a captar melhor certas nuances e diferenças nas opções da tradutora. Uma vez que, no decorrer desse processo, meu interesse passou a se centrar na existência do diálogo entre a obra de Nassar e a tragédia sofocliana, conforme explanarei adiante, chamou-me a atenção o fato da existência de crítica semelhante dirigida por Rosenfield

(2016) às traduções para o alemão da “Antígona”, em que teria havido o esmero para desfazer as ambiguidades e contradições deixadas pelo dramaturgo grego, sob prejuízo do aspecto formal e, particularmente, do ritmo. Segundo a autora, a tradução de Hölderlin teria conseguido recuperar certa significação implícita nessa tragédia, ao sugerir, graças à retomada de certos nuances presentes no texto grego, a caracterização da heroína Antígona não mais à semelhança de uma mártir cristã.

Como tradutor e ensaísta, Hölderlin (*apud* Rosenfield, 2016) defendia a existência de uma “lógica poética” (“poetische Logik”) difusa, que se sobreporia à lógica discursiva no texto sofocliano pela presença de ambiguidades, ironias e insinuações as mais diversas, em parte decorrentes da construção de um ritmo que outras traduções da “Antígona” não teriam pressuposto. Ou seja, dentro do texto poético encontraríamos, em parte, algo pertencente à retórica discursiva, isto é, ao “cálculo poético”; em parte, algo que o transcenderia, sendo incomensurável. Gerar-se-ia, com isso, uma união imprevista entre dimensões heterogêneas da linguagem, pondo-se, frente a frente, a racionalidade humana e seu avesso. Haveria, assim, um estado de mais alta consciência que daria acesso a uma conexão superior, manifestando-se particularmente na ordenação rítmica.

Lembro que, na busca de coerência metodológica, servi-me, na pesquisa que descrevo aqui, do paradigma indiciário, de caráter indutivo, intuitivo e interpretativo. Segundo Ginzburg (1989), esse modelo tem por base a análise de dados marginais, pistas, traços ou indícios, para os quais, via de regra, não se costuma atribuir muita importância. Esse modelo pode ser entendido, ainda, como uma investigação capilar (Ginzburg, 2003), em que, por meio de dados singulares e locais, procura-se estabelecer uma relação com o todo.

O paradigma indiciário, de acordo com Ginzburg (1989), se aproxima da investigação realizada por detetives e policiais que, a partir de indícios imprevistos, sejam ou não materiais, conseguem desvendar determinado crime. Por isso mesmo, o conto de Edgar Allan Poe, “Os crimes da rua Morgue”, tem servido como ilustração desse método, já que Dupin, o investigador,

conforme sabemos, chega a decifrar o crime a partir de indícios singulares que não haviam sido notados pelos policiais em visitas anteriores ao local do crime. Aproveito para lembrar, de resto, o quanto o conto de Poe é rico em insinuações de questionamentos a respeito dos métodos científicos mais convencionais.

Considerar que os dados são idiossincráticos não significa a admissão de um olhar subjetivo extremado por parte do pesquisador, pelo contrário: trata-se de se aproximar o máximo possível de um olhar objetivo. Porém, afirmar a existência de idiosincrasia é reconhecer que determinados dados podem não ser tão significativos para algumas pessoas, podendo, entretanto, conduzir outras à decifração de algum fenômeno, ou, no caso que apresento aqui, a uma proposta de leitura que leva em conta dados singulares complementares, já em parte previstos, de forma genérica, por Alceu Amoroso Lima, por exemplo, quando este aponta para os elementos em contraste presentes na “Lavoura”, “[...] como se a tragédia clássica com a implacabilidade do destino cego entrasse em conflito com a sublime visão regeneradora do amor” (Athaíde, 1976, p.44).

Por último, destaco que, embora muitas vezes chame a atenção, neste trabalho, para algumas escolhas vocabulares pontuais, este fato se justifica, não porque os elementos singulares tenham valor por si mesmos, mas porque, a seu modo, indiciam fenômenos que se repetem de forma mais abrangente e redundam na questão própria à pan-rítmica, ou seja, a um elo mais global e de certa forma mais sutil que proporciona a amarração do todo, e lhe atribui sentido.

2. DO TÍTULO “ANCIENT TILLAGE” PARA “LAVOURA ARCAICA”

Relato neste item alguns aspectos resultantes do cotejo da obra de Nassar com sua tradução para a língua inglesa. Gradativamente, a comparação das duas versões (a obra original e sua tradução) aguçou-me a percepção de ecos da Antígona na Lavoura de Nassar, algo de que, talvez, não me desse conta, se não tivesse me detido, com tanto esmero, em tudo aquilo a que o título da obra original é propício a sugerir, diferentemente do

título proposto pela tradutora inglesa. Naturalmente, nem tudo se reduziu aos títulos; porém, certamente eles se constituíram em primeiro elemento propulsor de outras intuições, de outras buscas e de outros achados.

Ao acompanhar as opções de tradução de “Lavoura Arcaica” para o inglês por Karen Catherine Sotelino, um primeiro fato (singular) que me chamou a atenção, ainda antes de me deter sobre os títulos das obras, foi sua escolha por usar a primeira pessoa, o “eu”, logo de início, quando Raduan procrastina, atrasa essa informação, assim como vai depois atrasando outras, descompassando e alargando a narrativa. De toda forma, a proposta tradutória de Sotelino (Nassar, 2016) nos mostra em espelho a escrita de Raduan, conforme a própria tradutora reconhece, aliás: “Uma análise cuidadosa da tradução de Lavoura Arcaica não só esclarece o processo da tradução em si, mas também comporta enriquecimento para a interpretação do trabalho tal qual escrito no original” (Sotelino, 2002, p.527)².

Senão, vejamos, na página que abre o romance:

Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral, onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero [...]

My eyes on the ceiling (...) where, during the breaks from my anguish, I gathered [...]

Os intervalos da angústia, de toda angústia, daquilo que entendemos por angústia; o “se” impessoal, que nos puxa para dentro da narrativa, mesmo porque em nossa língua contém o “você”. É claro que, literariamente, sempre podemos dizer que a narrativa em primeira pessoa também possui esse dom de identificação, e Raduan sabe disso. Acontece que, talvez provocado por essa primeira opção de tradução, o descompasso continua e se aprofunda.

[...] eu estava deitado no assoalho do meu quarto, numa velha pensão interiorana, quando meu irmão chegou pra me levar de

volta; minha mão, pouco antes dinâmica e em dura disciplina, percorria vagarosa a pele molhada do meu corpo, as pontas dos meus dedos tocavam cheias de veneno a penugem incipiente do meu peito ainda quente [...]

[...] I was lying on the on the hardwoodfloor of my bedroom (...) when my brother came to take me home; my dynamic and disciplined hand, just prior to his entrance, had been running slowly over my wet skin [...]

Foi o filme de Luiz Fernando Carvalho que me trouxe à mente, com mais clareza, aquilo de que Raduan estava falando neste caso; sua leitura ou tradução imagética aprimorou a minha, de forma a me levar de volta às palavras originais, e sentir o compasso de Sotelino, que assenta a mão de André num único lugar (“my dynamic and disciplined hand, just prior to his entrance, had been running slowly over my wet skin”), e perde de vista certo descompasso presente na escrita de Nassar, que implica um antes e um depois das ações de André, e lhes atribui, já nesse momento, um ritmo: dúbio, irônico, ambíguo.

Noto, neste caso, que a composição verbal do período de Raduan sugere duas ações subsequentes: uma da mão pouco antes da chegada do irmão (“dinâmica e em dura disciplina”), outra que se coaduna com o tempo da chegada do irmão, em que as ações de André se encontram no pretérito imperfeito (“eu estava deitado”, “percorria”, “tocavam”). Sotelino junta as ações centradas na mão de André em gesto único no passado anterior à chegada do irmão, perdendo com isso o tom lúbrico e libidinoso que, conforme sabemos, atravessará toda a narrativa. Talvez, de ponta a ponta, o texto de Sotelino comporte uma estaticidade maior, esta foi a hipótese que levantei de início e que pude comprovar no cotejo de vários trechos das duas obras (Martins, 2021).

Foi nesse sentido que, aos poucos, me dei conta de que essa estaticidade maior já se revelava a partir da opção tradutória que Sotelino estabeleceu para o título, “Lavoura Arcaica”, que nos remete a inúmeras ambiguidades, por certo não tão presentes em “Ancient Tillage”. De que forma “ancient” traduz “arcaica”, e por que Sotelino evitou o termo “archaic”? Palavras tão diferentes:

“ancient” e “archaic”, afinal. Quis criar uma ligação ou juntura fonológica entre as palavras “Ancient Tillage”, assim como a que há unindo “Lavoura Arcaica”? Talvez haja privilegiado a sonoridade, nesse caso, ao evitar a opção por “Archaic Ploughing”.

A autora explica, e de forma convincente, se pensamos nos desafios de toda a tradução e nos elementos de intradutibilidade:

A ênfase na atemporalidade, juntamente com o fato de que a palavra “archaic” em inglês carece do ritmo sedutor e essencial presente em seu cognato em língua portuguesa, e deixa apenas uma impressão forte e seca, inapropriada para o romance, pareceu justificar uma outra escolha vocabular, que traduzisse os conceitos inter-relacionados de conflito atemporal, paixão atemporal, sabedoria atemporal dos antigos. A escolha final para o título Lavoura Arcaica foi Ancient Tillage, sacrificando algo do ritmo, mas assim mesmo mantendo a força do original. Talvez o que os dois títulos tenham em comum, à parte de uma utilização antiga (lavoura, tillage), a referência ao passado (arcaica/ancient) e à agricultura, seja sua qualidade enigmática - e devido ao fato de que ambos são enigmáticos, podemos dizer que criam uma impressão semelhante nos leitores (Sotelino, 2002, p. 527).

Mas, e a dubiedade da arca, como fica? E seu movimento, quando pensamos em sua ascendência latina? Percebi, à medida que me ocorriam perguntas como essas, que começava a entrar no âmbito dos símbolos e da necessidade do recurso a dicionários menos convencionais. Notei, mais à frente, que não podia deixar de remeter o termo “arcaico”, seja a um dos sentidos de “arché”, em grego, como “reino” ou “poder”, seja ao “imaginário mítico arcaico”, fato que me conduziu a pressentir, na “Lavoura” de Nassar, uma retomada de elementos presentes na tragédia clássica, lembrando que, na linha de Rosenfield (2016, p. xxx), “Os mitos do ciclo tebano giram em torno da diferença entre selvageria e civilização, e os poderosos de Tebas, descendentes de selvagens extremados, sempre estão ameaçados pelo risco de regredir, de involuir de volta para a selvageria”. Explorarei adiante a forma com que o conflito selvageria/civilização se presentifica no confronto (e na partilha) entre pai e filho na obra do escritor brasileiro.

Também não podemos ignorar, quanto ao termo “lavoura”, o verso 569 da “Antígona”, tal qual mencionado por Rosenfield (2016, p.56), na passagem em que Creonte se refere a alternativas de casamento mais promissoras para seu filho Hêmon, nos seguintes termos: “(...) melhores lavouras/mulheres para seu filho arar” (que, na tradução de Donaldo Schüller (Sófocles, 1999), aparece como: “Ele encontrará outros campos para lavrar”. Dessa forma, à parte de toda a proliferação de sentidos que se concentram na expressão “Lavoura Arcaica”, e que não se traduzem plenamente por “Ancient Tillage”, podemos, ainda, reconhecer nela indícios do diálogo com a tragédia grega, e com a “Antígona” de Sófocles, em particular. É fato, ainda, que, na versão para a língua inglesa do verso 569 da “Antígona”, que mencionei acima, encontramos: “Full many a field there is which he may plough” (Sófocles, 2001). Há na “Antígona” diversas outras ocorrências que podem apontar quer a “lavoura”, quer a “arcaico”, sem que possamos, de toda forma, afirmar qualquer propositalidade de Nassar no sentido de nos remeter a elas, mesmo porque, seja no campo dos estudos literários, seja naquele dos Estudos de Tradução, o que mais nos interessa, hoje, são as marcas ou os indícios com que cada um de nós se deixa afetar, e não a certeza de qualquer intencionalidade por parte dos autores³.

Vale notar, neste caso, que, na tradução para o inglês do dicionário de Chevalier e Gheerbrant, é o verbete “plough” que dá conta de “lavoura” como, até mesmo, no Dicionário de Símbolos Tradicionales, de Cirlot: “ploughing is a symbol of the union of the male and the female principle”. Entre outros aspectos, no dicionário de Ferber (2007, p.158), o verbete “plough”/“plow” traz: “So fundamental to life was tilling the earth that the plow acquired sacred and symbolic connotations as early as we have record”. Plutarco aparece como uma das primeiras referências: “The Athenians observe three sacred plowings... But most sacred of all is the marital sowing and plowing for procreation of children”. E Ferber comenta: “A minor tradition links plowing with poetry or with writing”.

É fato, no entanto, conforme apresento em trabalho mais extenso e detalhado (Martins, 2021), que tendo optado por “Ancient Tillage” para o título, Sotelino parece não ter atentado para a forma com

que, à sua maneira, Nassar semeia o termo “lavoura” em momentos bastante precisos de sua obra, demarcando em única ocorrência o termo “arcaico” (“céu arcaico”, no capítulo 20, após o evento do incesto e em meio às promessas feitas a Ana na capela), traduzido por “ancient sky”, por Sotelino, sendo que o mesmo item lexical da língua inglesa também traduz alguma ocorrência de “antigo”, como em “ancient blood” para “sangue antigo”. Escolha aleatória semelhante afeta a tradução das cinco ocorrências precisas de “lavoura” (precisas, mesmo porque localizadas em momentos chave da narrativa), que será traduzida, de forma aparentemente aleatória, por “tillage”, “harvest”, “fields”, “crops” e “till”.

Noto que a expressão “lavoura arcaica” pode nos levar a pensar (através do que o romance de Nassar nos propõe) no plantio e na arca dentro de sua ambivalência, uma vez que a lavoura, em si mesma, comporta sentido duplo, de ascese, elevação espiritual, que pode implicar sexualidade (o pai remete a uma leitura, André, a outra), enquanto a arca/o arcaico pode remeter, em princípio, às tábuas de lei, ou ao confronto entre selvageria e civilização ou, ainda, à disputa em torno do poder estabelecido, algo que podemos pressentir nesta fala de André: “Queria o meu lugar na mesa da família” (Nassar, 1989, p. 159); mas ela é móvel, e pressupõe constante renovação. Vemos pai e filho, cada um atribuindo um sentido a essa palavra. Ambos buscam o sentido da vida, ambos buscam a purificação, e cada um enxerga, a seu modo, o sacrifício necessário – algo que, conforme Rosenfield, a tradução de Hölderlin para a “Antígona”, diferentemente de outras versões da tragédia sofocliana, traz também à tona, o diálogo equilibrado entre heróis complexos, que não são nem totalmente bons, nem totalmente ruins, mas possuem, cada um, sua forma de visualizar o bem coletivo.

É nesse sentido que a ponderação de Rosenfield (2016, p.83) - ao se referir à forma com que Creonte e Antígona aparecem redesenhados na proposta tradutória de Hölderlin - de que “O paralelismo entre os dois protagonistas evita a simplória polarização do bem e do mal que prevalece na maioria das leituras até hoje”, essa ponderação também nos serve para entender melhor as posições de André e de Iohana⁴. Vale a pena, ainda, refletir sobre o alerta da estudiosa para o impacto da

presença do incesto na própria utilização das palavras. Explorarei esta questão mais à frente.

Por fim, quando nos aproximamos da tragédia de Sófocles, o título “Lavoura Arcaica” nos remete à semeadura dos dentes do dragão por Cadmo, fundador de Tebas, bisavô do rei Laio (a quem Édipo matou de forma equivocada) e também considerado por muitos como o introdutor do alfabeto entre os gregos. A semeadura de Cadmo abriga em si a necessidade de purgação de um mal inerente a uma circunstância que comportaria para sempre o risco do retorno à selvageria. Os dentes de dragão semeados na terra, dos quais brotam espartanos, implicam a mescla entre o humano e o animal. Mas, se Nassar conversa com a “Antígona”, é em parte de forma dissonante⁵.

3. DO INCESTO NA ANTÍGONA E NA LAVOURA

Neste item, aprofundo a reflexão em torno dos ecos da Antígona na Lavoura de Nassar com base na segunda fase de pesquisa, em que não me detive mais, de forma exclusiva, no cotejo entre a obra original e sua tradução para o inglês. Nesse momento, voltei-me, de preferência, para a busca de elementos na tragédia grega que confirmassem algum diálogo de Nassar com Sófocles e, nessa linha, de Ana com a Antígona. Apresento, assim, a título de exemplos, algumas passagens e comparações, lembrando que uma explanação mais extensa e fundamentada está presente em Martins (2021).

Chamo a atenção, a propósito, para o quanto as categorias de intertextualidade, ou de dialogismo, ou mesmo a referência a uma forma de homenagem implícita nas retomadas de textos, podem resultar redutoras, sempre que servirem apenas para falar da remissão de um texto a outro, sem tratar de explorar os efeitos resultantes desse diálogo entre textos. Estamos diante de um fenômeno profundo e complexo, já que a presença de uma obra dentro de outra (à forma de antropofagia ou de devoração) traz, particularmente para o corpo do antropófago (no caso, a segunda obra), o poder presente naquilo que lhe foi objeto de devoração (Cf. Martins, 2021). Ou seja, no caso que nos interessa em particular, a presença da “Antígona” na “Lavoura”

traz a esta uma série de conotações adicionais. E, de resto, não podemos desprezar a hipótese do movimento contrário, qual seja, a presença da “Lavoura” na “Antígona”, quando passamos por uma segunda leitura desta, já alimentados por tudo o que a “Lavoura” pôde nos fornecer.

Vale a pena lembrar, aqui, do verbete para “incesto”, no Glossário de Rosenfield (2016), a qual chama a atenção para a forma com que, pela exploração de detalhes sonoros e rítmicos (como em “*Lieb, werd'ich bei ihm liegen, dem Lieben*”, “Amada, deitarei com ele, o amado”), Hölderlin abre a possibilidade para a insinuação do provável pendor ao incesto de Antígona por seu irmão Polinices⁶:

[o incesto] não representa uma transgressão pontual no registro da sexualidade, mas um desregramento de todo o sistema de parentesco e, conseqüentemente, da sociabilidade. Os nomes e graus de parentesco não significam mais nada quando um “pai” é, ao mesmo tempo, irmão de seus filhos e filho de sua esposa [no caso de Édipo]. Essa confusão linguística repercute nas representações do tempo e do espaço, pois as gerações anteriores e posteriores misturam-se inextricavelmente, disputando estatutos e lugares simbólicos (Rosenfield, 2016, p.166).

Podemos, ainda, nos perguntar, à medida que confrontamos as duas obras e buscamos derivações do diálogo que se estabelece entre elas, sabedores do fato de que na “Antígona” se faz presente a ideia de purgação de males supostamente cometidos pela linhagem de Cadmo: seria o remorso ou a necessidade de purgação que levaram André a se confessar com seu irmão Pedro e voltar para casa? De toda maneira, não seria esse o caso de Ana, a irmã e alma gêmea de André, que, ao contrário, comparece ao final do romance assumindo seu lado cigano, provocante e sensual. Ana não se consome, nem na raiva, nem no remorso; em vez disso, se transforma, assumindo diante de todos uma forma inesperada, em imprevista metamorfose. Ou seja, na versão - segundo a leitura que proponho - que Raduan constrói (propositalmente ou não) em sua “Lavoura” para a “Antígona”, não se aponta para o remorso, ou para a necessidade de purgação. Ana, uma Antígona neófila, “dominando a todos com seu violento ímpeto de vida” (Nassar, 1989, p. 187) e, nessa medida, contradizendo e desobedecendo

publicamente (mas não como mártir, e, sim, à semelhança da Antígona de Sófocles reconstruída por Hölderlin) o (s) decreto (s)/édito (s) de Iohana/Creonte⁷.

Torna-se muito interessante, de resto, notar a forma com que ambas as protagonistas, Antígona e Ana, se contrastam (e se comunicam), metonimicamente, ao final de cada uma das narrativas: a primeira, “suspensa pelo pescoço/ enforcada com um lenço de finíssimo linho” (na tradução de Donaldo Schüller); “pendente a moça, estrangulada em laço improvisado com seu próprio véu de linho” (na tradução de Gama Kury); enquanto a outra, com “a gargantilha de veludo roxo apertando-lhe o pescoço (...) dominando a todos com seu violento ímpeto de vida” (Nassar, 1989, p. 187).

Uma vez que nos damos conta da comunicação implícita entre as duas heroínas, comunicação que, em meu entender, estes versos apenas confirmam, notemos, a propósito, como aparecem os dois trechos na língua inglesa, o primeiro na versão de Plumptre para a “Antígona”; o segundo, na tradução de Sotelino para a obra de Nassar: “hanging by a twisted cord of linen threads entwined” (Sófocles, 2001); “a purple velvet choker around her neck” (Nassar, 2016), em que “apertando-lhe o pescoço” (que comportaria a comunicação com a tragédia grega) passa a ser, de forma apagante, “around her neck”, ou seja, “em volta de seu pescoço”.

É fato que a opção pelo artigo definido, na obra original, é portadora de forte significado de retomada, já que, conforme sabemos, não se tratava de qualquer gargantilha; também é fato que “around her neck”, por um lado, não dá conta da significância de “apertando-lhe o pescoço”, por outro, age de forma apagante, ao apagar a possível comunicação com a Antígona estrangulada ou enforcada com um lenço de linho. De toda forma, não deixam de ser indícios interessantes para que voltemos à obra de Nassar com atenção redobrada.

Ana ganha, assim, frente a Antígona, e em espelho, camadas de profundidade, e podemos passar a vê-la, em função da exploração desses indícios (deixados ou não, a propósito, por Nassar), como a heroína que, tal qual Antígona - mas de forma *sui generis* - desafia

a morte com ousadia. São dignos, de nota, ainda, em Antígona, no momento em que Hêmon está para morrer, o excerto “Ainda/ na posse de si, estende os braços lânguidos à noiva, estreita-a/ e numa golfada lança-lhe uma impetuosa corrente/ de rubro líquido no lívido rosto”, que podemos contrastar com o momento em que Ana, dançando no centro de todos,

[...] sempre mais ousada, mais petulante, inventou um novo lance alongando o braço, e, com graça calculada (que demônio mais versátil!), roubou de um circundante a sua taça, logo derramando sobre os ombros nus o vinho lento, obrigando a flauta a um apressado retrocesso lânguido, provocando a ovação dos que a cercavam [...] (Nassar 1989, p.188).

Outros paralelos podem ser estabelecidos, como aquele entre os diálogos que Hêmon e André travam com seus pais. Certamente, não mais no sentido de se falar em eventuais influências - o que não me parece frutífero ou enriquecedor - mas no sentido de que, na medida dos espelhamentos, cada um dos textos adquire ou passa a permitir que se entrevejam camadas inauditas de profundidade. Em sua análise da tradução de Hölderlin, Rosenfield (2016, p. 166) pondera sobre a forma com que Hêmon considera vazias as opiniões de Creonte - e sabemos que assim também André enxerga os argumentos de Iohana - e avança afirmando que uma eventual ordem da linguagem repousaria, necessariamente, na ordem das relações de parentesco e das alianças sociais e políticas. O incesto introduziria uma necessária desordem nas palavras, e o conseqüente desentendimento: “Os nomes e graus de parentesco não significam mais nada quando um ‘pai’ é, ao mesmo tempo, irmão de seus filhos e filho de sua esposa”.

Seja como for, estas ponderações de Rosenfield trazem, indiretamente, nova luz para as disputas de palavras entre Iohana e André, como neste caso:

- Misturo coisas quando falo, não desconheço esses desvios, são as palavras que me empurram [...]
- Se sou confuso, se evito ser mais claro, pai, é que não quero criar mais confusão.
- Cale-se! Não vem desta fonte a nossa água, não vem destas

trevas a nossa luz [...] ninguém em nossa casa há de falar com presumida profundidade, mudando o lugar das palavras, embaralhando as ideias [...] (Nassar, 1989, pp. 163-167).

Coincidentemente ou não, podemos encontrar certo paralelismo na construção dos diálogos entre Creonte e seu filho, e Iohana com o seu, seja pela própria forma invertida, ou seja, em espelho, com que vemos Hêmon de início solícito e em acordo com o pai, enquanto André se mostrará assim no final do diálogo com Iohana. Ou seja, tanto Creonte quanto Iohana aproximam-se de seus filhos de forma adulatora (aquele, quando Antígona já foi condenada à morte, e este, no dia do retorno de André à casa). Diante da fala de Creonte, “Filho, ouvindo a sentença irrevogável/ que condenou tua noiva, vens furioso enfrentar teu pai/ ou me estimas em quaisquer circunstâncias?”, Hêmon se mostra estrategicamente solícito, ao dizer: “Pai, sou teu. Teus úteis conselhos me traçam/ o caminho. Devo segui-los./ Nenhum casamento me estará acima/ do teu sábio governo” (Sófocles, 1999, versos 635-638). Progressivamente, a conversa entre pai e filho torna-se tensa, até a retirada de Hêmon: “E tu não verás mais/ o meu rosto com os teus olhos/Exibe a tua loucura a quem dos teus se disponha a vê-la” (versos 763-765, em que se refere à morte iminente de Antígona, em vista da ameaça de Creonte de que a mataria na sua frente). Na Lavoura, a estrutura do diálogo tenso entre Iohana e André, no capítulo 25, é inversa a esta (ou, podemos dizer, aparece de forma espelhada):

- Meu coração está apertado de ver tantas marcas no teu rosto, meu filho; essa é a colheita de quem abandona a casa por uma vida pródiga.
- A prodigalidade também existia em nossa casa.
- Nossa mesa é comedida, é austera, não existe desperdício nela, salvo nos dias de festa.
- Mas comemos sempre com apetite.
- O apetite é permitido, não agrava nossa dignidade, desde que seja moderado.
- [...]
- Eu não disse o contrário. Acontece que muitos trabalham, gemem o tempo todo, esgotam suas forças, fazem tudo o que é possível, mas não conseguem apaziguar a fome (Nassar, 1989, pp. 156-157).

Neste caso, como em falas proverbiais de André que mencionarei adiante, flagramos certo sentido ambíguo e difuso, já que, por um lado, podemos querer vislumbrar a alusão a questões de tonalidade política, envolvendo a demanda por justiça social, mas, por outro, André pode estar se referindo a sua própria fome de vida, que não consegue saciar. Se projetamos essas questões para a Antígona, vemos que nela estamos diante da luta pela posse do direito ao trono, em que Creonte encontraria, na morte de Antígona, a maneira de preservar sua genealogia e impedir o casamento de Hêmon, que resultaria em outra linhagem. Em vista disso, ao integrar de alguma forma a Antígona a suas linhas, Nassar provoca a ampliação e modernização da temática relativa à luta pelo poder, que pode passar a adquirir conotações populares.

Por outro lado, se o cinismo de Creonte se mostra bastante evidente – uma vez que trata com naturalidade o fato de que pretende levar à morte a noiva do filho – Hêmon lida com ele, em princípio, de forma estratégica. Já a falsidade do mundo que Iohana representa para André, assim como a tonalidade piegas de sua fala, podem não ser tão evidentes para o leitor, mas são denunciadas, implicitamente, pelo filho rebelde no decorrer de todo o tenso diálogo, que finaliza, afinal, com o apaziguamento pela chegada da mãe.

O diálogo entre a “Lavoura” e a “Antígona” torna, agora, as palavras de André dúbias, isto é, se numa primeira leitura podemos ter nos convencido de sua sinceridade, mesmo sob a pressão da presença da mãe, agora podemos desconfiar que possam também ser estratégicas, ou seja, que visam apenas manter as aparências de um eventual apaziguamento. Mesmo porque há bastante semelhança entre as promessas feitas ao pai logo após seu desentendimento, e aquelas que dirige a Ana (capítulo 20), na capela, após o relacionamento incestuoso.

Conforme apontei de início, Hölderlin refere-se às dimensões de linguagem que dialogam entre si, uma mais racional e calculada, outra do âmbito do intuitivo e etéreo. De toda forma, no caso da “Antígona”, é particularmente nas falas do Coro e de Tirésias que se revela o que Hölderlin denomina a dimensão absoluta da linguagem – embora, é claro, em se tratando de obra do âmbito

literário, de escritura, essa dimensão predomine de um modo geral. No caso da “Lavoura”, acredito que essa dimensão - que se alastra por toda a obra, e por isso mesmo lhe fornece a aura hipnotizante que comporta - se dê, preferencialmente, nas falas de André, e de forma bastante intensa no capítulo 18:

[...] um milagre, um milagre, meu Deus, eu pedia um milagre e eu na minha descrença Te devolvo a existência, me concede viver esta paixão singular fui suplicando enquanto a polpa feroz dos meus dedos tentava revitalizar a polpa fria dos dedos dela, que esta mão respire como a minha, ó Deus, e eu em paga deste sopro voarei me deitando ternamente sobre Teu corpo, e com meus dedos aplicados removerei o anzol de ouro que Te fisgou um dia a boca, limpando depois com rigor Teu rosto machucado, afastando com cuidado as teias de aranha que cobriram a luz antiga dos Teus olhos; não me esquecerei das Tuas sublimes narinas [...] removerei também o pó corrupto que sufocou Tua cabeleira telúrica [...] (Nassar, 1989, pp. 102-103).

Não estamos, neste caso, diante de argumentos e convicções racionais, que constituiriam um dos modos de proceder da lógica poética, segundo Hölderlin; em vez disso, o que se apresenta é algo próprio de uma outra dimensão da linguagem poética, a dimensão absoluta da linguagem, aquela que conecta o conhecimento discursivo com o inominável, ampliando a percepção e o pensamento, dentro de um outro horizonte de sentido, que estaria fora do alcance da consciência e do conhecimento racional (Rosenfield, 2016, pp. 146 e 154).

Algo semelhante se dá nas afirmações dirigidas por André a Iohana, durante o diálogo tenso que mencionei acima, e por isso mesmo Iohana demonstra perplexidade diante das afirmações do filho:

- Não se pode esperar de um prisioneiro que sirva de boa vontade na casa do carcereiro; da mesma forma, pai, de quem amputamos os membros, seria absurdo exigir um abraço de afeto; maior despropósito que isso só mesmo a vileza do aleijão que, na falta das mãos, recorre aos pés para aplaudir o seu algoz [...]

- É muito estranho o que estou ouvindo.

- Estranho é o mundo, pai, que só se une se desunindo; erguida sobre acidentes, não há ordem que se sustente; não há nada mais espúrio do que o mérito, e não fui eu que semeiei esta semente.
- Não vejo como todas as coisas se relacionam [...] (Nassar, 1989, pp. 162-163).

Novamente podemos falar de certa dubiedade das palavras de André, que podem ser lidas dentro de uma tonalidade política, de tom nietzschiano (no combate à figura do escravo), ou com referência a sua sensação de exclusão dentro da família, ou, de resto, com ambas as tonalidades, que se espriam em círculos concêntricos.

Além dessa dubiedade da linguagem, presente, conforme vemos, na “Lavoura”, chamo a atenção, ainda, para as arquiteturas de linguagens, que implicam remissões a outros textos, e a presença dos textos uns dentro dos outros, como a “Antígona” se presentifica na “Lavoura”, ou a mitologia arcaica na “Antígona” (e, também, na “Lavoura”), criando-se dimensões de profundidade lado a lado. Mais à semelhança das aquarelas, que dos palimpsestos, e que, de resto, o conceito de “intertextualidade”, conforme alertei acima, é insuficiente para explicar, já que não se trata apenas de se falar da forma com que os textos dialogam entre si, mas da forma com que vão entrando uns dentro dos outros, presentificando-se neles e modificando-os.

Entendo, de resto, que seja no campo de Estudos da Tradução que nos sentimos propícios a pensar desta forma nesse fenômeno, que nos estudos literários muitas vezes permanece no âmbito da intertextualidade, ou das homenagens e influências, sem que, de modo geral, se explorem suas consequências. Pois se trata, em última instância, também de um procedimento de tradução, nesse caso inerente ao que fazer do artista, e do literato em particular (Martins, 2018).

Se podemos ver certo paralelismo em espelho entre as falas de Hêmon e de André no diálogo com seus pais (que estaria nessa dimensão da profundidade textual), podemos também ver certo paralelismo entre as formas mais apaixonadas e intempestivas de suas falas, e a ordenação racional e premeditada das falas de Creonte e de Iohana. Nesse caso, algo se dá dentro do próprio

texto (o contraste entre os discursos de Iohana e de André propriamente ditos), algo se superpõe (ou se subpõe) a essa camada textual, e nos remete ao contraste Creonte/Hêmon. Além, claro, de diversas possíveis ramificações, como, entre outras, aquela que nos levaria a “A Paixão”, de Almeida Faria.

4. ALGUMAS CONCLUSÕES

Meschonnic refere-se, nas suas diversas obras, à invenção do pensamento, um pensamento que se inventaria em substituição ao pensamento mais corriqueiro e de base conceitual, e também ao fato de que é na semântica serial que se dá a criação de um significado que não residiria nas partes de forma isolada. Hölderlin, de seu lado, aludia a uma esfera superior de pensamento, fora do alcance da consciência, e da qual adviriam lampejos (“Ahnungen”) que dão margem a um significado de caráter alusivo, que se sobreporia ao significado de caráter mais racional e argumentativo.

Entendo que o espelhamento entre obras se torna promissor, mesmo porque, entre outros aspectos, à medida que avançamos, por exemplo, na exploração da produtividade da questão do incesto a subjazer a obra de Nassar, é ela que levamos de volta ao texto da “Antígona”, e podemos, agora, dizer que este, implicitamente, trata também da proibição do incesto, já que, indiretamente, a proibição do enterro de Polinices recai sobre a proibição do incesto entre irmãos: o amor de Antígona por este irmão em particular a conduz a transgredir o decreto de Creonte, dentro de um “reconhecimento negativo (ou seja, a negação que reconhece implicitamente o conteúdo negado)”, que, segundo Freud, seria uma das três possibilidades com que se defronta o ser humano diante dessa proibição, as outras sendo a aceitação da mesma ou seu desconhecimento (Rosenfield, 1989, p.57).

É fato que também Ana e André se alinham a essa mesma opção, que traduzem como pulsão de vida, e não como pulsão de morte, ou seja, vendo no amor entre irmão e irmã um valor positivo, não transgressivo, tal como André verbaliza em “[...] na minha doença existe uma poderosa semente de saúde” (Nassar, 1989, p. 160).

Nesse sentido, o decreto de Creonte da proibição do enterro de Polinices redundaria, através da lógica poética, no decreto (o édito, a lei) da proibição do incesto. Creonte confirma-se, assim, como aquele que entende a importância para Tebas do ingresso definitivo no processo civilizatório com o alinhamento ao mundo da cultura, o qual, no entanto, não se daria de forma tranquila ou linear, sendo este mesmo fato o que fornece o espaço para a tragédia. Nessa mesma linha de pensamento, as falas de Iocasta são explícitas no alijamento de tudo aquilo que possa vir a perturbar a busca da clareza, “[...] a luz clara e calma da nossa casa, que cubra e esconda dos nossos olhos as trevas que ardem do outro lado” (Nassar, 1989, p. 54).

Lembro que, com Freud, influenciado em parte pelas divagações de Schiller, o ser humano passou a ser visto como alguém que habita um espaço ambíguo, entre a natureza e a cultura, dentro de uma fragmentação que resultaria da proibição do incesto enquanto corte simbólico que, sem ter fundamento externo ou objetivo, por um lado, recai sobre o instinto biológico e, por outro, dá origem à cultura.

No mundo fictício da “Lavoura Arcaica”, a proibição do incesto aparece, implicitamente, como um ato primeiro, como um dos elementos presentes na lógica da moralidade familiar, sendo o sentimento de exclusão de André resultante dessa mesma lógica familiar que o discurso do pai impregnaria em tudo. O incesto em si, no caso, seria uma consequência, porém – de acordo com a lógica (sofística?) de André⁸ – uma consequência gestada no próprio seio familiar. Por isso mesmo, André não é culpado de seus próprios atos, como também não o são nem Antígona, nem seu pai Édipo. Ao contrário, todos seriam vítimas de certa fatalidade, gerada – cada uma a seu modo – em tempos arcaicos.

Não falo aqui do propósito de um escritor, mas, sim, a que sua obra recende e como pode ser traduzida; também, de como – queira ou não, em princípio – traduz outras obras e se abre, assim, à tradução, de tal forma que também o tradutor necessita se servir desse universo dos “Ahnungen”, dos lampejos e intuições, a fim de poder captar as nuances implícitas no texto que pretende traduzir e, a seu modo, transpor para o universo

de chegada, não só o que seu pensamento mais racional lhe fornece, mas também algo que provém do mundo do sentir, do pressentir e do adivinhar. Deixando o que é explícito para o âmbito da explicitude, porém o que é implícito apenas no âmbito do sugestivo, o qual só pode se dar através do ritmo, da pan-rítmica, à maneira de uma névoa que enlaça o texto e lhe atribui aquilo que costumamos reconhecer como pertencente à aura do poético.

NOTAS

¹ Este artigo resulta de Estágio de Pesquisa no Exterior (FAPESP 2015/24353-5) e comporta modificações e atualizações em relação a Martins (2017).

² Todos os excertos do artigo de Sotelino aparecem aqui em tradução para o português efetuada por mim.

³ Seguindo a tradução de Donaldo Schüller, temos as seguintes ocorrências, além da que consta no verso 569: “ao argivo de níveis escudos/veloz, com arcs e arcas/em fuga apressou o passo” (versos 106-108, em que, aparentemente, “arcas” remete a “munição”); “De tantas maravilhas/ mais maravilhoso de todas é o homem/(...) e cultiva a dos deuses mãe, a Terra/ímortal, incansável/ revolvendo-a ano após ano/com arados movidos/por força equina” (versos 332-342); “Vou prendê-la viva numa prisão lavrada em rocha” (verso 774); “Mas terrível é a força da sina/ Nem arcas nem armas/nem torres nem negras/haves marinhas lhe escapam” (versos 951-954, neste caso, aparentemente, “arcas” remete a “riquezas”).

⁴ O próprio Nassar (Cadernos, 1996, p. 30) aponta para essa tendência ao equilíbrio, quando, entrevistado sobre a forma como é tematizado o trabalho nos sermões de Iohana, pondera: “Seja como for, não sei bem por onde transita aquela pregação. Só mesmo o modo de sentir de cada leitor”.

⁵ Veja-se a propósito Rosenfield, 2016, p. 133: “As lavouras arcaicas de Cadmo suscitaram uma fertilidade indiscriminada, natural e desumana que sempre ameaçou a cidade como tara caótica”.

⁶ Para Rosenfield (2016, p.8), há sugestão erótica na redundância sonora do verso em alemão (lieb-lieg-Lieb). Verso 73, na tradução de Donaldo Schüller: “Amada, repousarei com ele, com meu amado” (Sófocles, 1999, p.10). Já a consideração de Ismene, de que “Ardente tua alma sofre pelos frios”, que para Rosenfiel comportaria alusão ao amor necrófilo de Antígona, aparece, na tradução de Schüller, como “De fogo é teu coração em atos que me gelam”, e na tradução de Gama Kury, como “Ferve o teu coração pelo que faz gelar”, mais de acordo com a proposta insinuativa de Hölderlin.

⁷ Note-se que na primeira edição da Lavoura, consta o termo “edito” no capítulo 20: “[...] ignoremos pois o edito empertigado deste fariseu, seria fraqueza sermos arrolados por tão anacrônica hipocrisia, afinal, que cama é mais limpa do que a palha do nosso ninho?”

⁸ “Quanto aos sofistas, meu entrosamento com eles tinha a ver com a minha própria prática. Numa discussão, por exemplo, não ia mais que o tempo de sacar qual era a do meu interlocutor pra imediatamente defender a tese contrária. Me entreguei por muitos anos a esse jogo, e fazia isso com ardor, com paixão, e se por acaso o meu interlocutor chegasse até a minha, eu imediatamente passava a defender sua tese original. Afinal, eu também pensava, quando esbarrei nos sofistas, que a razão não era exatamente aquela donzela cheia de frescor que acaba de sair de um banho numa tarde de verão. Ao contrário, era uma dama experiente que não resistia a uma única cantada, viesse de onde viesse, concedendo inclusive os seus favores a quem quisesse cometer um crime. O aporte ético, que tentaram colar nela desde os tempos antigos, lhe é totalmente estranho. A razão não é seletiva, ela traça tudo. Acho mesmo que a razão é uma belíssima puta, mas vem daí o seu grande charme, se bem que este charme venha mais da sua humildade, passando longe da arrogância de certos racionalistas. E quando você lida com valores, e a ficção é um espaço privilegiado pra isso; e quando de enfiada ainda entram fortes componentes passionais, e entram necessariamente, pra não falar de algum misticismo como condimento, então a companhia da razão pode ser um acontecimento” (Raduan Nassar In - Cadernos, 1996, pp. 37-38).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ATHAÍDE, Tristão de. Romances. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 ago. 1976.
- Cadernos de Literatura Brasileira*. Número 2: Raduan Nassar. São Paulo: Instituto Moreira Salles, setembro/1996.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- CIRLOT, J. *Dictionary of Symbols*. London: Routledge, 1990.
- DERRIDA, Jacques. *Schibboleth*. Pour Paul Celan. Paris: Galilée, 1986.
- FERBER, Michael. *A dictionary of literary symbols*. New York: Cambridge University Press, 2007.
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- MARTINS, M. S. C. Ecos da Antígona na Lavoura de Nassar. *Translatio*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2017. <http://seer.ufrgs.br/index.php/translatio/article/view/70434>
- MARTINS, M. S. C. A tradução como procedimento poético de repetição. *Rónai: Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios* –V.6 N.1 – pp. 72-83 –Juiz de Fora: UFJF, 2018. <https://ronai.ufjf.emnuvens.com.br/ronai/article/view/250/170>
- MARTINS, M. S. C. *Emmanuel Levinas e Raduan Nassar: entre o rosto e a máscara*. Campinas/SP: Mercado de Letras, 2021.
- MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*. Paris: Verdier, 1982.
- MESCHONNIC, Henri. *Politique du rythme*. Politique du sujet. Lagrasse: Verdier, 1995.
- MESCHONNIC, Henri. *Éthique et Politique du traduire*. Lagrasse: Verdier, 2007.
- MESCHONNIC, Henri. *Dans le bois de la langue*. Paris: Éditions Laurence Teper, 2008.
- MESCHONNIC, Henri. *Poética do Traduzir*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- NASSAR, Raduan. *Ancient Tillage*. London: Penguin Books, 2016.
- ROSENFELD, Kathrin H. *A linguagem Liberada*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- ROSENFELD, Kathrin H. *Antígona, Intriga e enigma*. Sófocles lido por Hölderlin. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- SÓFOCLES. *A trilogia tebana*. Édipo Rei. Édipo em Colono. Antígona. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar. 1989.
- SÓFOCLES. *Antígona*. Tradução de Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 1999.
- SÓFOCLES. *Antigone*. The Harvard Classics. New York: P.F. Collier & Son, 1909-14. ON-LINE ED.: Published March 14, 2001 by Bartleby.com
- SOTELINO, Karen Catherine Sherwood. Notes on the Translation of “Lavoura Arcaica” by Raduan Nassar. *Hispania*, Vol. 85, No. 3, Special Portuguese Issue (Sep., 2002), pp. 524-533.
- WEBBER, Elizabeth & FEINSILBER, Mike. *Merriam-Webster’s Dictionary of Allusions*. Massachusetts: Merriam-Webster Inc., 1999.

CIÊNCIA E ANDROGENIA EM *ESFINGE*, DE COELHO NETO

Discussões sobre a figura do andrógino remetem às narrativas mitológicas, às culturas da pré-história e da antiguidade estando estas diretamente ligadas aos mitos, ritos, crenças e divindades. Embora, ultimamente, muito se tenha discutido a respeito de gênero, temas como androginia ainda estão à margem das discussões acadêmicas. A literatura, como importante instrumento de elucubração e registro de costumes, culturas e crenças de um povo, assinala, pertinentes debates em torno do tema. O presente estudo visa trazer à baila as reflexões sobre androginia presentes na obra *Esfinge* (1908), de Coelho Neto, considerando, sobretudo, as dúvidas e hesitações que permeiam a sociedade brasileira, no tocante aos avanços tecnológicos e científicos e seus impactos na vida das pessoas, no início do século XX. Para tanto, busca-se suporte teórico nos apontamentos de Jeffrey Cohen (2000), Roberto Causo (2003) e Sônia Sebastião (2010), dentre outros.

Palavras-chave: Ciência; Androgenia; *Esfinge*; Coelho Neto

1. INTRODUÇÃO

Discussões em torno das temáticas que envolvem os estudos de gênero têm sido cada vez mais frequentes no meio acadêmico. Se, por um lado, a mídia banaliza as transgressões e mudanças de comportamentos advindas do universo ainda desconhecido dos limites do corpo humano, por outro lado, a academia busca não somente considerar essa realidade, mas principalmente contribuir, de maneira mais científica e cautelosa, com reflexões no âmbito da identidade de gênero.

Termos como transgeneridade e androginia, por exemplo, ainda são permeados por cargas semânticas que foram sendo construídas ao longo do tempo e que, por vezes, dialogam com

**NAIARA SALES
ARAÚJO**
Universidade
Federal do
Maranhão

naiara.sas@ufma.br

história, cultura e tradições de um povo. A literatura, por exemplo, contribuiu significativamente com reflexões que remetem a tensões advindas do meio social, sobretudo no tocante a temas considerados tabus ou relegados ao silêncio.

Esfinge (1908), de Coelho Neto, caracteriza-se como a contribuição do escritor maranhense para as discussões sobre gênero que, no início do século XX, já era palco de debates entre artistas e intelectuais, sobretudo na Europa. Nessa perspectiva, este estudo objetiva trazer à baila discussões sobre transgeneridade e androginia presentes na obra supracitada, considerando, sobretudo, as dúvidas e hesitações que permeiam o tema.

2. ESFINGE: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A OBRA

A trama de *Esfinge* (1908) é situada na cidade do Rio de Janeiro e gira em torno de James Marian, um inglês que possui rosto feminino e físico masculino, fruto de um experimento científico realizado pelo místico oriental Arhat, que utilizara os conhecimentos da “Magna Ciência” para dar vida a dois corpos mutilados, fundindo o corpo do irmão à cabeça da irmã.

A presença do andrógino inglês sempre estivera envolta em mistério, causando hesitações e dúvidas entre os hóspedes da pensão de Miss Barkley, onde estava hospedado. A pensão era habitada por pessoas com desenvolvimento intelectual elevado para a época: eram dois estudantes de Medicina, Décio e Alfredo Penalva, um estudante de Direito, Chispim, um professor de piano, Frederico Brandt, uma professora de origem inglesa, Miss Fanny, além do narrador, cuja identidade não é revelada na obra, e o inglês James Marian.

Um aspecto curioso no enredo é a constante presença de personagens estrangeiros, como Miss Fanny, Miss Barkley e James Marian, em uma época em que, como apontado por Needell (1993), a imigração era bastante difundida e almejada para que o Brasil pudesse alcançar o ideal de civilização. Eles, então, faziam parte da elite retratada por Coelho Neto. Todos os personagens são letrados; falam francês e inglês e são leitores de Baudelaire, Flaubert, Shakespeare, além de Raimundo Correia e Olavo Bilac.

Os contrastes sociais são denotados nas viagens feitas por Marian, que, antes de chegar à pensão, percorre o mundo inteiro, em busca da chave para seus conflitos de identidade. Nessas viagens, conhece as mais variadas formas de existência dos locais por onde passara, conhecendo as múltiplas facetas do desenvolvimento industrial e suas consequências:

Percorri a cidade e suas entranhas – ora a flor da terra, podendo olhar o céu, ora em subterrâneos com uma abóbada de túmulo pesando-me sobre o peito. E vi, com verdadeiro assombro e revoltada piedade, a máquina, vencedora do homem, a máquina a fazer miséria, a triturar o pobre para locupletar o rico; a máquina que vai relegando o esforço, como a pólvora inutilizou a bravura. (Neto, 1920, p. 180)

James Marian residia em uma habitação isolada das cidades, envolta por bosques. Por isso, somente quando deixa a casa de Arhat, após sua morte, em busca de suas respostas, é que pôde conhecer um mundo ao qual não tivera acesso. Isso explica sua reação diante dos avanços da modernidade e de seu aspecto controverso: a utilização das máquinas, que tanto beneficiava a elite fascinada com o progresso, trazia grandes malefícios aos mais pobres, banidos da modernização, tornando as desigualdades mais acentuadas.

Visitei fábricas e oficinas, e comovi-me diante dos engenhos desumanos que, assim como o arado, revolvendo, sulcando a terra, mata as ervas humildes para que a seara do pão cresça sem parasitas, assim vão eles desalojando os fracos em benefício dos fortes. Tudo vi. (Neto, 1920, p. 180)

Com a utilização das máquinas, as fábricas e oficinas passaram a explorar mais ainda seus trabalhadores em seu próprio benefício, com o aumento das jornadas de trabalho, o trabalho pesado e a falta de segurança no manejo dos maquinários. O protagonista descreve com precisão as cenas de extrema pobreza que presenciara: homens, mulheres, crianças arrepanhando farrapos imundos à nudez macilenta, estendendo a mão descarnada, a arrotar pedidos, investindo com feição sinistra ou rastejando, a chorar. “Seres hediondos que desbordavam das baiucas lobregas,

(...) crianças que não conheceram a inocência (...). Fugíamos acoissados pelos maltrapilhos e, em breve, emergíamos no esplendor da cidade. (Neto, 1920, p. 180-181).

Percebe-se aqui o pavor e nojo que o personagem sentira ao percorrer as vielas e se deparar com a pobreza, refletida em homens, mulheres e crianças aos farrapos, aos “seres hediondos” que lhe surgiam, adoentados. Ao final do trecho, é notado o contraste com a parte moderna e esplendorosa da cidade, deixando o inglês fortemente impressionado com aquela realidade, sentindo um gosto amargo, visto que, para ele, o “natural” devia ser a vida que ele levava junto ao seu Mestre e não aquela que lhe fora apresentada. Foi assim que compreendia o sobrenatural, como reflete.

Porém, a fortuna que Arhat deixara ao andrógino era o suficiente para que este pudesse frequentar os hotéis suntuosos, os espaços regados a ouro, com carros luxuosos e divertimentos: “Íamos aos teatros, às salas de concerto, aos circos colossais, aos cafés eróticos. Eu seguia-o arrastado. No primeiro instante, tudo me deslumbrava, mas a admiração dissolvia-se em tédio como a poeira que o vento levanta da estrada (...)”. (Neto, 1920, p. 183)

O andrógino deslumbrava-se com os cenários de modernização, entretanto, expressava cansaço e voltava-se para si. Entediado, não conseguia se adaptar àqueles cenários, de demasiada liberdade, atraindo a atenção de homens e mulheres. Porém, depois de muita angústia, resolveu se concentrar apenas em descobrir seu destino, tentando desvendar os símbolos do livro que carregava consigo. Assim, percorreu castelos, reuniu-se com pessoas envolvidas com a “Antiga Ciência”, foi até os oásis da África arenosa, encontrando-se com videntes, com os “místicos do Norte gelado”, contudo, deparando-se apenas com o conhecimento superficial da vida, conforme explicita na obra. Em outros termos, somente a verdadeira Ciência poderia trazer-lhe as respostas de seu destino.

3. CIÊNCIA E MISTICISMO: A PSEUDO-RACIONALIZAÇÃO EM *ESFINGE*

A ciência apresentada na obra é envolta de misticismo oriental reencarnacionista, como pontua Causo (2003), juntamente a elementos simbolistas e espíritas – o espiritismo estava muito presente no Brasil também naquele momento –, como é notado na explicação que Arhat faz da criação de James Marian:

Valendo-me das noções que possuo da Magna Ciência, como ainda encontrasse vestígios, ou melhor: manifestações da presença dos sete princípios, retive a força de jira, ou princípio vital, fazendo com que ele atraísse os restantes que circulavam, em aura, em torno da carne e, com a pressa queurgia, aproveitei dos corpos o que não fora atingido. Tomando a cabeça da menina e adaptando-a ao corpo do menino restabeleci a circulação, reavivei os fluidos e assim, retendo os princípios, desde o Athma, que é a própria essência divina, refiz uma vida, em um corpo de homem, que és tu. (Neto, 1920, p. 167-168)

Nota-se que a criação de James Marian é regida pelos conhecimentos de Arhat acerca da “Magna Ciência”, denotando a presença de uma ciência ainda envolta em mistério, mística, que não obedece uma lógica, como inferido por Tavares (2003). Essa pseudo-racionalização está ligada a elementos místicos orientais, característicos do Simbolismo. O momento em que a vida de Marian é novamente estabelecida remete também ao reencarnacionismo, relacionado aos elementos espíritas contidos na trama, o que é notado também quando o espírito de Arhat aparece para James nos meses seguintes a sua morte.

Vale ressaltar que o místico não surge para o andrógino com a intenção de persegui-lo ou de assombrá-lo, apesar de o personagem mostrar o contrário. Sua função, ao contrário, é continuar seus cuidados com James, contando-lhe a história de sua criação. Assim, o fato de Arhat esperar por sua criação no pátio do castelo em que moravam e segurar um lírio de alvura incomparável indica que sua aparição tem um sentido positivo, agradável, como o próprio Marian descreve: “do lado de Arhat precedendo-o, luzia uma claridade e em torno dele as folhas resplandeciam como fulgor misterioso”. (Neto, 1920, p. 165)

Além desses aspectos, tem-se a constante referência aos símbolos ao longo da narrativa, estando a Ciência a serviço destes, como neste excerto do momento em que o narrador descobre o pergaminho com os arabescos que darão as respostas que Marian tem buscado:

– Arhat servia-se do símbolo com expressão do mistério. O que não se pode dizer ou representar figura-se. A cor é símbolo para os olhos, o som é símbolo para os ouvidos, o aroma é símbolo para o olfato, a resistência é símbolo para o tato. A própria vida é símbolo. A verdade, quem a conhece? A chave dos símbolos abriria a porta de ouro da Ciência, da verdadeira e única Ciência, que é o conhecimento da causa. (Neto, 1920, p. 56)

Essa passagem confirma a relação entre Ciência – com inicial maiúscula para expressar seu valor absoluto – e Simbolismo. A verdadeira ciência, portanto, seria capaz de não somente revelar os questionamentos de James Marian, mas seria, sobretudo, a chave para os símbolos da existência, visto que a própria vida é símbolo. Nesse episódio, assim como em outros, ao longo do texto, Coelho Neto exprime sua crença de que a Ciência poderia trazer a solução para as questões que ainda não tinham respostas.

A esse respeito, é importante esclarecer que não é algo característico apenas de *Esfinge*, mas de outros textos da obra do maranhense, como se percebe ao final do conto “O duplo”, quando o narrador ressalta que a Ciência do Futuro trará explicações para o fato de o mesmo ter visto o seu duplo enquanto estava em um bonde: “– Essas coisas, meu amigo, não se explicam: registam-se, são observações, fatos, elementos para a Ciência do Futuro, que será, talvez, Ciência da Verdade.”¹

Ao ter um colapso, após ficar sem realmente saber se fora James que aparecera para si ou uma alucinação, o narrador acorda, dias depois do ocorrido, em um hospício. Após questionar um amigo sobre a veracidade dos fatos ocorridos, fica sabendo que sofreu um episódio de neurastenia, ou seja, uma fadiga extrema. Este acontecimento denota que, na Ciência Gótica, aquilo que antes era designado ao sobrenatural, tem uma explicação lógica e plausível.

Isto posto, James Marian não é uma criatura do além ou um ser fantasmagórico, apesar de apresentar-se como vulto em algumas situações, mas é resultado de um experimento científico, tornando-o uma criatura que superou a morte. Sua reclusão e inquietação, bem como os mistérios que envolvem sua criação, dialogam com as incertezas e hesitações próprias do início do século XX, tanto no tocante ao desenvolvimento tecno-científico quanto às discussões de gênero e sexualidade, como veremos no tópico seguinte.

4. ANDROGENIA: O UNIVERSO DESCONHECIDO DE ESFINGE

Etimologicamente, a palavra andrógino é formada pela junção dos termos gregos *andro* (homem, masculino) e *gen* (que remete à ideia de gerar, portanto, ligado à mulher). Em outras palavras, o andrógino tem a mistura de características físicas femininas e masculinas em si e adicionalmente, aspectos comportamentais de ambos os sexos.

Nessa discussão, a pesquisadora Anelise Molina (2017) destaca que a ideia mais global e gnóstica de androginia apareceu e desapareceu ao longo da história de formas diferentes, manifestando-se, dentro de cada momento, com mecanismos próprios de cada época e interpretada de múltiplas maneiras, conforme as tecnologias e o contexto social e cultural de cada momento histórico.

Nessa perspectiva, Coelho Neto lança mão das inquietações e incertezas de sua época para dar vida a James Marian. O personagem carrega o estigma de ter seu corpo, bem como sua própria identidade, fora dos padrões estabelecidos socialmente: sentia-se deslocado, um monstro, fadado ao isolamento. Os conflitos do personagem em relação à sua identidade expressam-se em seu corpo “monstruoso”, denotando a recusa em situar-se sob um padrão estabelecido, dando início às reflexões acerca dos limites biológicos do corpo humano. Para o estudioso Jeffrey Cohen (2000),

Essa recusa a fazer parte da “ordem classificatória das coisas” vale para os monstros em geral: eles são híbridos que perturbam, híbridos cujos corpos externamente incoerentes resistem a

tentativas para incluí-los em qualquer estruturação sistemática. E, assim, o monstro é perigoso, uma forma – suspensa entre formas – que ameaça explodir toda e qualquer distinção. (Cohen, 2000, p. 29)

James Marian representa a indistinção das formas humanas concebidas psicológica e fisicamente, trazendo questionamentos acerca da organização da própria sociedade, como sugere Cohen:

Esses monstros nos perguntam como percebemos o mundo e nos interpelam sobre como temos representado mal aquilo que tentamos situar. Eles nos pedem para reavaliarmos nossos pressupostos culturais sobre raça, gênero, sexualidade e nossa percepção da diferença, nossa tolerância relativamente à sua expressão. Eles nos perguntam por que os criamos. (Cohen, 2000, p. 51)

O inglês figura os questionamentos culturais acerca da construção biológica humana e das construções sociais. Sua inquietação e reclusão por causa de seu corpo estranho apenas cessariam quando descobrisse o motivo de sua criação. Tal fato, bem como sua própria nacionalidade, aproxima James Marian da criatura criada por Mary Shelley no início do século XIX e que deu início às discussões trazidas, por Coelho Neto, à realidade brasileira. Tal qual a criatura de Frankenstein, Marian destoa dos padrões estabelecidos, sendo condenado à exclusão.

Estudioso, conhecedor e questionador das transformações pelas quais a sociedade passava, Coelho Neto parece partilhar das mesmas inquietações de Sônia Sebastião em *Sujeito pós-moderno: de andrógino a pós-humano* (2010):

(...) os avanços tecnológicos associados ao pós-humanismo impõem várias interrogações ao nível da definição e da caracterização do gênero. Afinal, estes seres «tecnologicamente modificados» esbatem as diferenças entre os estereótipos sociais do masculino e do feminino (Sebastião, 2010, p 3).

James Marian pode ser considerado pós-humano, visto que a ciência fez renascer um ser que superou a morte. Na ficção gótica

do final do século XIX, já se utilizava dos corpos remodelados pela ciência para configuração de seus monstros para abordar as angústias de uma sociedade que começava a recusar os dogmas de religiões para acreditar nos benefícios da ciência. No que tange a esse aspecto, Cohen (2000) infere que o monstro, em tempos de crise, é um terceiro elemento que surge para problematizar as relações estabelecidas, propondo uma remodelação cultural.

Um outro aspecto da androginia de James Marian tem a ver com as relações dos personagens com quem se envolve. Em Estocolmo, a primeira vez que se apaixonara, despertou o amor na irmã do casal de gêmeos, quando, na verdade, nutria amores pelo irmão, que o fazia de confidente de suas relações amorosas. Esse fato causava um misto de amor e ódio pelos irmãos e por ele mesmo. Para cessar tal agonia, restava-lhe a fuga:

Fugia do meigo casal de irmãos, fugia da meiguice, do amor cândido, envergonhado como um torpe, e infeliz daquele amor vedado. E, encerrando-me abria agoniada mente o volume cravando os olhos nos símbolos para tirar deles a Verdade, qualquer que fosse, a solução do problema terrível da minh'alma ou das almas geminadas que se digladiam na arena revolta que é o meu coração mísero. (Neto, 1920, p. 187)

Dada a condição de sua alma, dividida em duas, seus relacionamentos causavam malefícios tanto a quem se envolvia com ele quanto a si próprio, sendo James “um monstro, um monstro que se devora a si mesmo”. Assim, seus conflitos internos lhe causavam grande sofrimento; uma grande batalha interna.

A fuga foi também um artifício usado por James para as consequências de sua relação com Miss Fanny, anos mais tarde. A inglesa, professora, falece repentinamente, de tuberculose, depois de manter uma relação com o inglês. Ao narrador revela:

Fiz com ela o que dizem que as sereias fazem com os náufragos: enquanto sentem calor têm-nos nos braços, logo que morrem e esfriam rejeitam-nos do colo. Sorvi-lhe o sentimento, tive-a chegada à minha alma como um sedativo, vivi daquele amor. Vampirismo espiritual, talvez. (Neto, 2010, p. 206)

James associa-se a outro monstro, comum nas narrativas góticas: o vampiro. Sugando-lhe os sentimentos, o andrógino teria causado a sua morte, tal como o vampiro suga o sangue das pessoas para a sua sobrevivência. Miss Fanny teria sido vítima das consequências de tentar relacionar-se com um ser monstruoso como James. O sangue seria uma metáfora para as impurezas que precisariam ser expelidas ao relacionar-se com o inglês.

Causo (2003) afirma que uma das possíveis inspirações para que Coelho Neto escrevesse *Esfinge* teria sido o quadro “A carícia”, pintado em 1896, por Fernand Khnopff, apresentando o mito de Édipo e a Esfinge, da tragédia grega *Édipo Rei*, quando a *Esfinge*, um ser monstruoso, de corpo de felino, rosto feminino e com asas de águia, teve seu enigma finalmente decifrado pelo jovem Édipo. Na pintura, um ser híbrido, monstruoso, de corpo de onça e rosto de mulher acaricia um jovem que representa Édipo, em um misto de temor e de sensação sublime.

Assim como a esfinge da mitologia grega, o inglês James Marian também “devora” os que tentam se aproximar sem decifrar seu enigma, contido no livro de símbolos. No entanto, o andrógino infere que todos possuem seus enigmas também: “Todos possuem um livro como este – visível ou invisível, não é verdade? A vida é assim: temo-la sob os olhos e não a deciframos... e ela devora-nos. É a Esfinge.” (Neto, 1920, p. 53)

O inglês utiliza-se do mito da Esfinge não apenas para explicar seus próprios questionamentos, mas também para expressar que a vida é um enigma a ser desvendado. Aqui, este mito poderia relacionar-se ao contexto em que a obra foi escrita, época em que os avanços científicos, despertavam a curiosidade e o fascínio, mas também era um campo a ser decifrado. Nesse sentido, Sara Wasson (2014) argumenta que, com os avanços científicos, o corpo humano representa um foco de possibilidades e transformações, de ações e de batalhas.

A ciência, responsável pela criação de seres modificados, pós-humanos, traz a resignificação dos corpos e dos limites biológicos, além dos limites de gênero. Se os corpos são constructos sociais, que podem ganhar novos significados, à

medida que a tecnologia atua sobre eles, tornando o ser (pós) humano um ser híbrido, a ideia de gênero também pode ganhar um novo sentido.

O escritor maranhense adentrou às questões de gênero. O corpo pós-humano, expressado pela fusão de duas identidades, masculina e feminina, fora dos padrões estabelecidos, dialoga com as reflexões relacionadas aos transgêneros, aos corpos que ressignificam os limites de gênero.

A Inglaterra, naquele momento, estava sendo palco de diferentes debates em relação às questões de gênero e de sexualidade. Na literatura, o tema foi abordado, mesmo que de forma sutil, em obras como *O Retrato de Dorian Gray* (1890), e *Drácula* (1897), de Bram Stoker; além das reflexões sobre o monstruoso e o humano, apresentadas anteriormente, em *Frankenstein* (1818). Tal fato teria motivado a escolha da nacionalidade de seu personagem central.

James Marian, sendo estrangeiro, estando a par dessas discussões – e também sendo fruto delas –, representaria também a nova concepção do mundo moderno, regido pelas leis da ciência que dava uma nova perspectiva aos corpos, aos limites do que seria considerado humano – o seu próprio nome evidenciaria essa dualidade: James (masculino) e Marian (feminino).

James possuía uma aparência física robusta, comparado ao deus da guerra Marte, em contraposição a seu rosto feminino de beleza suave, relacionado a Vênus. Os moradores da pensão rejeitavam-no, indicando uma certa resistência a esse diferente olhar sobre o que é ser humano, tornando-o motivo de muitas das piadas e comentários feitos pelos homens do estabelecimento. Apenas o narrador, que, ao contrário dos demais, além de mostrar-se fascinado por aquele sujeito enigmático, tem interesse em estabelecer contato. Ao ver o corpo de James coberto por uma túnica, acentuando a beleza suave de seu rosto, fazendo-o ter uma silhueta feminina, fizera o narrador sentir-se fascinado com a sua beleza mulheril.

Em seus resultados, o cientista constatara que a alma de James nunca mostrara predileção a nenhum gênero, oscilando sempre em sua admiração. Em seus escritos, James revela que

a primeira vez que o amor surgiu para si, só podia gerar-se em alma feminina. E conclui: “Assim... é minha irmã a vitoriosa em mim.” (Neto, 1920, p. 186)

O inglês havia, desta forma, assumido uma identidade feminina para si, apaixonando-se por um homem cuja irmã gêmea se apaixonara por Marian. Isto causava muita angústia, principalmente porque o seu amado tinha uma noiva e o fazia de confidente. O fato de ter sentimentos amorosos por um rapaz, causava-lhe bastante confusão na alma, pois sentia-se impuro, quando confrontado pelo aspecto masculino de sua natureza. Ademais, apesar de manter uma identidade feminina, seu corpo ainda denotava virilidade, o que dificultava qualquer possibilidade de relacionamento com seu amado. Por esse motivo, apenas lhe cabia a reclusão e o afastamento do casal de irmãos.

Desventurado de ti se os dois princípios conseguiram te penetrar – a discórdia andarás contigo como a sombra acompanha o corpo. Amando, terás ciúme e nojo de ti mesmo. Serás uma anomalia incoerente; querendo com o coração e detestando com a cabeça e vice-versa. A tua mão direita declarará guerra à sinistra, uma das tuas faces se incendiará de vergonha e asco quando a outra se inflamar no pudor que é a florescência do desejo. Viverás entre dois inimigos encarniçados. (Neto, 1920, p. 173)

Nessa passagem, Arhat explica a James Marian que este sempre viverá em conflito, ao se relacionar com alguém, pois sempre estará em discórdia consigo mesmo; teria nojo e ciúme dele mesmo, visto que suas identidades sempre apresentarão uma reação de aceitação e de contrariedade. Assim, enquanto duas almas ocupassem o mesmo corpo, suas relações sempre estariam comprometidas, pela não aceitação da identidade oposta. Isso também explica seu relacionamento com Miss Fanny: ao sentir-se atraído pela professora, sua identidade feminina contestava, sentia repulsa, enquanto sua identidade masculina reagia de forma oposta.

Ainda assim, o personagem almeja ser aceito e amado, fato que o leva a percorrer o mundo inteiro tentando desvendar o livro de símbolos que lhe foi entregue por seu criador, Arhat,

a chave para as suas aflições: “Tens neste livro toda a tua vida, mas o ideograma em que foi escrito só poderá ser decifrado por alguém que haja atingido a perfeição.” (Neto, 1920, p. 161)

Enquanto a solução para suas dúvidas e inquietações não é encontrada, James Marian carregará sempre um fardo:

Se em ti predominar o feminino que transluz na beleza do teu rosto, o rosto de tua irmã, serás um monstro; se vencer o espírito do homem, como faz acreditar o vigor dos teus músculos, serás como um imã de lascívia; mas infeliz serás como ainda não houve outro no mundo se as duas almas que pairavam sobre a carne rediviva lograrem insinuar-se nela (Neto, 1920, p. 162).

Ou seja, enquanto James tomar uma identidade feminina para si, será tido como um monstro; porém, se adotar uma identidade masculina, será dominado pela lascívia. Contudo, se a dualidade em relação à sua identidade prevalecer, será infeliz

A revelação do livro de símbolos, portanto, é substancialmente importante ao andrógino, pois, desvendando seu conteúdo, o inglês passaria do status de um ser que não é aceito, segundo as convenções sociais, para tornar-se “um anjo entre os homens, senhor de todas as graças, de todo o prestígio, uma vontade soberana em um espírito maravilhoso” (Neto, 1920, p. 161-162). Ao decifrar, enfim, o livro que carrega consigo, James Marian assumiria uma posição divina, livre de toda inquietação e isolamento aos quais estivera fadado. Sua existência seria finalmente explicada e aceita por todos.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra de Coelho Neto configura o pensamento da sociedade em relação ao desenvolvimento científico, todo o fascínio e a hesitação que o envolvia, além do interesse pelas questões advindas da modernização e dos avanços científicos. Além disso, utiliza seu personagem para adentrar às questões relacionadas ao uso da ciência para a superação da morte, aos limites biológicos humanos, no que tange aos aspectos psicológicos, físicos e sociais. Leva-nos, desta forma, a uma reflexão sobre o modo como

os avanços tecnocientíficos contribuirão para a reorganização dos padrões estabelecidos na sociedade, sobretudo no tocante às questões de gêneros.

A partir das discussões aqui apresentadas, depreende-se que a chave para os símbolos que figuravam os conflitos internos de James Marian seria a verdadeira Ciência, que, assim como faz com que “monstros” sejam criados, traria as respostas almejadas pelo andrógino. De mais a mais, insta asseverar que embora Coelho Neto focasse mais nos questionamentos relacionados à perda de identidade causada pelos avanços científicos, a obra já pontua uma questão que veio a ser discutida anos mais tarde, com os novos estudos relacionados ao gênero e à influência da tecnologia nas questões culturais.

Atualmente, tanto na ficção – seja ela gótica ou científica – quanto na realidade, vem crescendo um consistente número de pesquisas, a nível psicológico ou social, sobre os papéis de gênero, bem como seus próprios limites. A obra *Esfinge* (1908), de Coelho Neto, ainda que não seja uma das obras mais estudadas do maranhense, torna-se importante à medida que retrata a visão científica da sociedade, fornecendo base para um estudo a respeito das questões de gêneros e seus entrelaces científicos.

Além disso, por meio da pseudo-racionalização contida em *Esfinge*, característica da Ciência Gótica, denota-se o interesse por questões que anos depois seriam exploradas pela Ficção Científica. Destarte, percebe-se que o maranhense antecipa as discussões tratadas na pós-modernidade, em relação aos avanços tecnocientíficos e os efeitos destes sobre os corpos, que passam a ser ressignificados.

NOTAS

¹ NETO, C. *O duplo*. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bi000139.pdf>. Acesso em 12/04/2019.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAUSO, Roberto de S (2003). *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil – 1875 a 1950*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

CAUSO, Roberto de S (2007) *Um resgate da ficção científica brasileira*. Os melhores contos brasileiros de ficção científica. São Paulo: Devir.

COHEN, Jeffrey J (2000). A cultura dos monstros: sete teses. SILVA, Tomaz Tadeu da. *Pedagogia dos Monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica. p. 23-60.

FUKUYAMA, Francis (2002), *O Nosso Futuro Pós-Humano: consequências da revolução biotecnológica*. Lisboa: Quetzal.

MOLINA, Anelise Wesolowski (2017). *Androginia, História e Mito: a Fluidez de Gênero e suas recorrências*. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO 11 & 13TH WOMEN'S WORLDS CONGRESS. (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2017, ISSN 2179-510X. Disponível em: http://www.en.www2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499465189_ARQUIVO_enviar_Anelise_W_Molina.pdf. Acesso em: 10 jan. 2020.

NEEDELL, Jeffrey (1993). *A Belle Époque tropical*. São Paulo: Companhia das Letras.

NETO, Coelho (1920). *A Esfinge*. Porto: Chardron.

SEBASTIÃO, Sónia (2010). Sujeito pós-moderno: de andrógino a pós-humano. *Comunicação & Cultura*, (9), 59-75. Disponível em: <https://revistas.ucp.pt/index.php/comunicacaoecultura/article/view/533>. Acesso em: 5 dez. 2019.

SILVA, Alexander M (2008). *O admirável mundo novo da República Velha: o nascimento da ficção científica brasileira no começo do século XX*. 2008. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura (Literatura Comparada) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro.

SILVA, Alexander M (2015). *República velha, decadente e colonial: configurações do gótico brasileiro finissecular*. Rio de Janeiro: Dialogarts.

TAVARES, Bráulio (2003). *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra. p. 14-17.

TAVARES, Bráulio (1986). *O que é Ficção Científica?* São Paulo: Brasiliense.

WASSON, Sara (2014). *Gothic Science Fiction: 1980 - 2010*. Liverpool University Press.



COLIBRA

II CONGRESO INTERNACIONAL
DE LITERATURA BRASILEÑA

II CONGRESSO INTERNACIONAL
DE LITERATURA BRASILEIRA

PARTICIPACIÓN



VNiVERSIDAD
D SALAMANCA

CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL



CENTRO DE ESTUDIOS BRASILEÑOS

Hispano
Fundación Cultural Brasileña **fh**
CD



2021 26.04 - 07.05