

ISSN eletrônico 2446-6905

Estudos Linguísticos & Literários

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ





Estudos Literários

Múltiplas guerras possíveis

EDITORAS

Carolina Correia dos Santos Agnese Codebò



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO Centro de Educação e Humanidades – Instituto de Letras Programa de Pós-Graduação em Letras

Reitora Gulnar Azevedo e Silva

Vice-reitor Bruno Rêgo Deusdará Rodrigues

Pró-reitor de Graduação – PR1 Antonio Soares da Silva

Pró-reitora de Pós-Graduação e Pesquisa – PR2 Elizabeth Fernandes de Macedo

Pró-reitora de Extensão e Cultura – PR3 Ana Maria de Almeida Santiago

Diretor do Centro de Educação e Humanidades Roberto Rodriguez Dória

Vice-Diretor do Instituto de Letras Rodrigo da Silva Campos

Coord. da Pós-Graduação em Letras Carlos Eduardo Soares da Cruz

Vice-Coord. da Pós-Graduação em Letras Vanessa Cianconi Vianna Nogueira

Matraga é uma iniciativa da Pós-Graduação stricto sensu em Letras da UERJ

Editoras-Executivas do número 63

Carolina Correia dos Santos Agnese Codebò

Conselho Editorial

Viviane da Silva Vasconcelos Ana Lúcia Machado de Oliveira Davi Ferreira de Pinho Andréa Sirihal Werkema Vania Lúcia Rodrigues Dutra Sandra Pereira Bernardo Marina R. A. Augusto (Editor-associado) Nabil Araújo (Editor-associado)

Revisão

Carolina Correia dos Santos Agnese Codebò Beta da Costa Melo

Logomarca da revista *Matraga*, projetos gráficos de capa e miolo e editoração

Cláudio Ricardo Corrêa (Egresso do Doutorado do PPG-Letras/UERJ)

Catalogação na fonte: UERJ/REDE SIRIUS/CEH-BWW

M 433 Matraga – vol. 31, n. 63 (2024) – . Rio de Janeiro: UERJ, Instituto de Letras, 1986- . v.

quadrimestral ISSN eletrônico 2446-6905

1. Letras - Periódicos; 2. Linguística; 3. Artes

CDU: 82(05)



ISSN eletrônico 2446-6905

Estudos Linguísticos & Literários

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ





Estudos Literários

Múltiplas guerras possíveis

EDITORAS

Carolina Correia dos Santos Agnese Codebò

Matraga, Rio de Janeiro, v. 31, n. 63, set./dez. 2024





Conselho Consultivo

- ▶ Angela Del Carmen B. Romero de Kleiman (UNICAMP)
- ▶ Benjamin Abdalla Jr. (USP)
- ▶ Bethania Mariani (UFF)
- ► Carmem Lucia Pereira Praxedes (UERJ)
- ► Célia Marques Telles (UFBA)
- ► Charlotte Marie Chambelland Galves (UNICAMP)
- ► Claudio Cezar Henriques (UERJ)
- Claudius Armbruster (Universidade de Colônia)
- Eduardo Roberto Junqueira Guimarães (UNICAMP)
- ► Eni de Lourdes Pulcinelli Orlandi (UNICAMP)
- Enylton de Sá Rego (Universidade do Texas)
- Esmeralda Vailati Negrão (USP)
- Eurídice Figueiredo (UFF)
- Frank F. Sousa (University of Massachusetts, Dartmouth)
- ► Hans Ulrich Gumbrecht (Stanford University)
- ► Heidrun Friedel Krieger Olinto de Oliveira (PUC RJ)



- Helena Carvalhão Buescu (Universidade de Lisboa)
- Ivo Biasio Barbieri (UERJ)
- Jacqueline Penjon (Paris 3, Sorbonne-Nouvelle)
- João Adolfo Hansen (USP)
- João Roberto Gomes de Faria (USP)
- Jorge Schwartz (USP)
- José Luíz Fiorin (USP)
- José Luís Jobim (UFF)
- Kenneth David Jackson (Yale University)
- Kanavillil Rajagopalan (UNICAMP)
- Laura Padilha (UFF)
- Letícia Sicuro Corrêa (PUC RJ)
- Lucia Helena (UFF)
- Luiz Costa Lima (UERJ)
- Luiz Paulo da Moita Lopes (UFRJ)
- Márcia Atálla Pietroluongo (UFRJ)
- Márcia Paraquett (UFF)
- Maria Aparecida Lino Pauliukonis (UFRJ)
- Maria Cecília de Souza e Silva (PUC SP)
- Maria Conceição Monteiro (UERJ)
- Maria da Glória Bordini (PUC RS)
- Maria da Glória di Fanti (UCPel/Pelotas; UNISINOS)
- Maria das Graças Dias Pereira (PUC-RJ)
- Maria Eugenia da Gama Alves Boaventura Dias (UNICAMP)
- Maria Lúcia Leitão (UFRJ)



- Maria Teresa Gonçalves Pereira (UERJ)
- Maria Zina Gonçalves Abreu (Universidade da Madeira, Funchal)
- Marisa Philbert Lajolo (UNICAMP)
- Mary Theresa Seig (Ball State Unniversity)
- Mônica Rector (University of North Carolina, Chapel Hill)
- Nadiá Paulo Ferreira (UERJ)
- Paulo Elias Allane Franchetti (UNICAMP)
- Peonia Viana Guedes (UERJ)
- Regina Zilberman (PUC RS)
- Rita Terezinha Schmidt (UFRGS)
- Roberto Acízelo de Souza (UERJ)
- Rosemary Arrojo (UNICAMP)
- Severino J. Albuquerque (University of Wisconsin, Madison)
- Sybille Große (Universidade de Heidelberg)
- Telê Ancona Lopez (IEB USP)
- Victor J. Mendes (University of Massachusetts, Dartmouth)





Sumário

Apresentação			
Múltiplas guerras possíveis Carolina Correia dos Santos e Agnese Codebò Artigos — ESTUDOS LITERÁRIOS	411		
		The Impropriety of Pirates	422
		Adriana Michele Campos Johnson	
Wars of Words: Early Modern Piracy in the Caribbean	438		
Mariana-Cecilia Velázquez			
Kafka on the Battlements: Fighting the Great War in "The Great Wall of China"	460		
Václav Lucien Paris			
"A mania do horrível": o grotesco e a Primeira Guerra Mundial na literatura brasileira	477		
Júlio França e Daniel Augusto P. Silva			
Testamento e liberdade: a tradução de "Liberté", de Paul Éluard e a II Guerra na poesia			
bandeiriana	490		
Sylvia Tamie Anan			
A arqueologia da alma: o múltiplo como vetor ontológico de tempo e existência na obra –			
A guerra não tem rosto de mulher, de Svetlana Alexsiévitch Bárbara de Souza Duarte	505		
Dai שמו מני סטעבמ שעמו נפי שמו			



projeto intertextual de <i>Também guardamos pedras aqui</i>: a retomada histórica- poética-feminista da guerra de Troia	519
Karine Aragão dos Santos Freitas e Talita Rosetti Souza Mendes	
Ritual de cura para salvar um menino no ventre: mundos em guerra e a cosmovisão Jarawara em "O espírito aboni das coisas", de Itamar Vieira Junior	534
Adriana Cristina Aguiar Rodrigues e Djorkaeff Sousa da Silva	
A guerra em seis romances de João Paulo Borges Coelho Ana Beatriz Matte Braun	548
Contos naturalistas da Guerra do Paraguai	560
Leonardo Mendes e Maria Eduarda da Silva Gomes	
Ecos de um império derrotado: a memória da Guerra Colonial em <i>Autópsia de um mar de ruínas</i> , de João de Melo	573
Leonardo von Pfeil Rommel	373
Guerra e imaginarios acuáticos en Euclides da Cunha Javier Uriarte	583
RESENHA	
Guerre, de Louis-Ferdinand Céline	595
Amanda Fievet Marques	
Editoras e colaboradores	599





Múltiplas guerras possíveis

I.

No texto que apresenta os relatos do seu *A guerra não tem rosto de mulher*, Svetlana Aleksiévitch descreve um pouco da sua infância em uma aldeia, com uma família determinada pela guerra, entre outras crianças cujas famílias também haviam sido implacavelmente marcadas pela guerra: "Não sabíamos como era o mundo sem guerra, o mundo da guerra era o único que conhecíamos, e as pessoas da guerra eram as únicas que conhecíamos. Até agora não conheço outro mundo, outras pessoas. Por acaso existiram em algum momento?"

Aleksiévitch se refere à guerra contra os alemães, em meados do século XX, a uma guerra que se materializava no campo de batalha, com mortes e devastação. Imagem já clássica da guerra, difundida especialmente pelo cinema, o campo, as trincheiras e os bombardeios fazem parte do conhecimento popular do que seria a guerra. Mas a pergunta final de Aleksiévitch, sua dúvida sobre a existência em qualquer momento de um mundo sem guerra nos remete a uma concepção contemporânea da guerra, na qual a guerra envolve todos, soldados e civis, guerra total.

No momento em que escrevemos este texto, há, pelo menos, duas guerras que tomam conta de algumas linhas, talvez meia página ou uma, de, possivelmente, todos os maiores jornais do mundo ocidental. A depender da ideologia da publicação, se condena mais ou menos um ataque, uma estratégia, o deslocamento forçado de uma população. Lamenta-se mais ou menos algumas mortes. A guerra, assim, aparece como fato corriqueiro e nos lança em um mundo de extrema vulnerabilidade. Nesse sentido, Gaza surge como uma espécie de paradigma da nossa (humana) indefensabilidade e destrutibilidade, ao mesmo tempo. Por tratar-se de território com estatuto jurídico incerto, sem exército, os ataques à Gaza desafiam a noção clássica de guerra. O que vemos acontecer ali coincide com as chamadas operações policiais no Rio de Janeiro em zonas favelizadas, dominadas – em uma lógica de guerra – pelo crime organizado. Uma porção da população se torna, então, refém da investida do braço armado do Estado, israelense ou carioca.

Nosso embaraço diante deste estado provém do fato de estarmos tão próximos do mal. Aprendemos a ler quotidianamente sobre a guerra e a violência. Já sabemos identificar o som das balas de fuzis e pistolas – o escutamos enquanto dormimos e, no café da manhã, lemos nossos jornais



com suas notas sobre guerras. Qual é a medida da (nossa) cumplicidade nesses casos? Quais são as consequências de conhecer, por meio da leitura, o mal?

Pensar nisso nos aproxima da literatura. Se acreditamos, com Derrida, que a leitura literária demanda uma performatividade que, por sua vez, exige uma responsabilidade por parte dos leitores; ou seja, se entendemos que o "leitor não é um consumidor, um espectador, um visitante, nem tampouco um 'receptor'" (Derrida, 2014, p. 76), não nos tornamos coautores do que lemos?

Esse parece ser o desconforto da escritora de J. M. Coetzee, Elizabeth Costello. Ao ser convidada a proferir uma palestra sobre o mal, Costello "se achava sob o maligno encanto de um romance que estava lendo"; ela não consegue abandonar a leitura, ao mesmo tempo em que rechaça aquilo que lê. "Por que está fazendo isso comigo?, tinha vontade de gritar ao ler" (Coetzee, 2004, p. 176). Sua palestra, então, se desenvolve no sentido de questionar os efeitos da leitura e da escrita - ali tornadas indiferenciadas - sobre o mal.

Especificamente, não tem mais certeza de que as pessoas sempre melhoram com o que leem. Além disso, não tem mais certeza de escritores que se aventuram nos territórios mais sombrios da alma voltem sempre incólumes. Começou a pensar se escrever o que se quer, da mesma forma que ler o que se quer, é uma coisa boa (Coetzee, 2004, p. 180).

A maestria de Coetzee nos leva ao questionamento sobre a possibilidade de um benefício inato da literatura, sugerindo que ela, muitas vezes, possa estar unida ao mal. "Não acredita mais que contar histórias seja uma coisa boa em si [...]. Se ela, como ela é hoje, tivesse que escolher entre contar uma história e fazer o bem, acha que preferiria fazer o bem. E West, ela acha, preferiria contar uma história" (Coetzee, 2004, p. 186).

Também é essa possível união que parece habitar tantos dos romances de Roberto Bolaño. A aliança entre literatura e mal se encontra personalizada no personagem de Carlos Wieder/Alberto Tagle de *Estrela distante*. O poeta-aviador é um assassino e torturador da ditadura chilena. No entanto, suas intervenções artísticas são enaltecidas, seu gênio literário exaltado: "Alberto, dijo, va a revolucionar la poesia chilena" (Bolaño, 2000, p. 24).

No ainda inédito no Brasil, Triste tigre, Neige Sinno questiona a qualidade da resiliência daqueles e daquelas que conseguem levar uma "vida normal" depois de um trauma - no seu caso, anos de abuso sexual por parte do padrasto. Como uma testemunha, sobrevivente de uma guerra ou da extrema violência, Sinno se mostra conectada aos outros, de certa forma uma traidora. Repudia a ideia de que seja uma heroína em relação àqueles que não puderam "superar" a violência. Da mesma forma, duvida da capacidade da literatura de salvá-la. "Gostaria de acreditar, quis crer que o reino da literatura me haveria acolhido, como uma das tantas órfãs que encontram nela refúgio. Mas nem através da arte se pode sair vencedora da abjeção. A literatura não me salvou. Eu não estou salva" (Sinno, 2024, p. 165).

A ligação entre a literatura e o mal não se limita a uma questão de conteúdo. A forma da literatura pode, por vezes, replicar as formas em que é "mal cumprida". Num pequeno texto intitulado "Teoría del complot" (2006), o escritor argentino Ricardo Piglia propõe a conspiração como elemento comum entre a ficção e a política através da análise das obras de Roberto Arlt, Jorge Luis Borges e Macedonio Fernández. "El complot", diz ele, "sería entonces un punto de



articulación entre prácticas de construcción de realidad alternativas y una manera de descifrar cierto funcionamiento de la política" (Piglia, 2006, p. 32). A ficção como prática de construção da realidade combina-se, assim, com a política; não com o que está na superfície, mas sim com o que é clandestino, com o que não vemos, com aquilo que é feito com serviços de inteligência e formas disfarçadas de controle, aquilo que apoia o exercício da guerra. Tanto ficção quanto enredo político tramam. Borges, como sugere Piglia, é um dos mestres da conspiração. Uma sociedade secreta – lemos em "Tlön, Uqbar Orbis Tertiurs" – surgiu para inventar um país. Esta substituição da realidade é um processo lento e difícil de detectar. Na história, o narrador traça alguns dos sinais - objetos tipicamente borgesianos - dessa mudança: uma enciclopédia, um livro, uma carta, uma bússola, um cone de metal brilhante. Somente o olhar atento do narrador consegue, porém, decifrar sua relevância para desvendar o plano traçado pelos conspiradores; a ficção por trás da realidade.

A revelação é simples, mas não é banal: há sempre um plano. "Hace diez anos", escreve Borges,

bastaba cualquier simetría con apariencia de orden —el materialismo dialéctico, el antisemitismo, el nazismo— para embelesar a los hombres. ¿Cómo no someterse a Tlön, a la minuciosa y vasta evidencia de un planeta ordenado? Inútil responder que la realidad también está ordenada. Quizá lo esté, pero de acuerdo a leyes divinas —traduzco: a leyes inhumanas— que no acabamos nunca de percibir. Tlön será un laberinto, pero es un laberinto urdido por hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres" (Borges, 1974, p. 442-443).

Aqui está a semelhança: sabe-se que a ficção é criada, planejada, mas a realidade também o é. As duas caminham juntas. Noutra história, "Tema do Traidor e do Herói", a ficção impõe-se mais uma vez à realidade e reescreve a história de Kilpatrick, que foi um traidor, mas morre como herói; e esta é a versão que se impõe a todos. Talvez seja, no entanto, em "Emma Zunz" que Borges tece de forma mais sutil as simetrias entre o planejamento literário e o planejamento político como forma de esconder a realidade, de justificar a violência. A história de Emma "era increíble, en efecto, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero también era el ultraje que había padecido; sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios" (Borges, 1974, p. 568). Emma consegue fazer com que sua versão da história – ela matou Lowenthal em legítima defesa – supere a realidade – ela matou Lowenthal para vingar a ruína e consequente morte de seu pai – porque ela traça um plano. A história torna-se assim um instrumento para compreender como os enredos são montados: tramas literárias, tramas políticas e, muitas vezes, tramas de guerras. "A guerra é a continuação da política por outros meios"; segundo a famosa frase de Carl von Clausewitz (2021), a guerra é então um ato político.

П.

A guerra é perene, vive em estado latente ou manifesto no mundo moderno. É a guerra que organiza a política e a ordem modernas. É a premissa hobbesiana de um estado natural de "guerra de todos contra todos" que legitima a criação do Estado enquanto mecanismo único de



detenção da violência; ou seja, é a ameaça da guerra que demanda a ordem, mas, contrariando Hobbes, a ordem política só parece concretizar-se com a guerra. Antes ainda, é a guerra, tornada "justa", que impulsiona a empresa colonial. Nesse sentido, a guerra colonial se transforma em paradigma e ensina as metrópoles a fazerem guerras contra suas populações: guerras de classe, de raça e de sexo (Alliez; Lazzarato, 2021).

A guerra se torna pedagógica, tentativa de constituir o corpo de uma população. Muitas das ações policiais do Estado com esse objetivo são chamadas de guerra, uma guerra didática, uma guerra performativa da conformação de um povo e que evidencia quem e quais participam do corpo da nação. De novo, aqui, podemos clamar por obras consideradas literárias e que podem ter armado, participado, como dizíamos, de um complô, político, em favor da guerra. Talvez Canudos seja um exemplo desta guerra e Os sertões (1902), um exemplo desta literatura.

Na obra de Euclides da Cunha, há a denúncia do crime do estado brasileiro e a crítica à ação do exército no modo como ela se deu. Mas, como alertou Adriana Johnson (2010), talvez isso tenha acontecido porque, distante do momento da guerra, Os sertões já não tinha o intuito de inflamar a prosa da contrainsurgência que caracterizava os textos anteriores de Euclides.

Além disso, no livro, ainda que a denúncia da violência seja contundente e a violência física condenada, é também verdade que Euclides corrobora o discurso de constituição da nação a partir de parâmetros modernos que não compreendiam o pertencimento do sertanejo - uma outra violência operava, então. Representante de um passado primordial e remanescente de uma cultura a ser superada, o sertanejo é condenado ao desaparecimento por Euclides, contrastando, assim, a denúncia da violência da guerra. Depois de mais de um século de leituras e críticas da obra-prima de Euclides, ficamos com o gosto amargo da sugestão de que a guerra de Canudos, afinal, somente abreviou um processo que o "escritor-justiceiro" defendia em primeiro lugar: o esmagamento das raças fracas pelas raças fortes, mencionado na "Nota preliminar". Nesse sentido, Os sertões deve ser lido como um texto, talvez melancólico e mal resolvido, da conquista colonial interna ao Estado-nação brasileiro e da guerra contra as populações que não correspondiam a determinada ideia de povo.

Na América Latina, podemos traçar o fio que une a conquista do continente às campanhas contra as populações indígenas do século XIX, chegando às ditaduras do século XX, à violência pedagógica e domesticadora da guerra estatal. No documentário El botón de nácar (2015), do cineasta chileno Patricio Guzmán, essa violência está arquivada na água, recipiente para uma memória evasiva, mas contundente. Se olharmos a história a partir da água, no contexto chileno surgiriam os corpos dos povos indígenas da Patagônia Ocidental, populações aquáticas que a partir de 1883 foram declaradas corruptas, ladras e bárbaras pelo estado chileno, que os obrigou a abandonar seus hábitos, sua língua, suas crenças, suas canoas e a ceder suas terras a colonos, garimpeiros, soldados, fazendeiros e missionários católicos. Tentaram civilizá-los da mesma forma que o estado militar tentou civilizar milhares de opositores políticos, jovens de esquerda, aqueles que eram diferentes, atirando-os ao mar, fazendo desaparecer os seus corpos. Os aparelhos de Estado apropriam-se de "máquinas de guerra", captando a força de tudo o que resiste a se conformar ao paradigma do progresso (Deleuze e Guattari, 1994).



Seria sempre um progresso colonizador, masculino, patriarcal, que inscreve a sua máxima violência nos corpos das mulheres. Em Descolonización y despatriarcalización de y desde los feminismos de Abya Yala (2015), María Galindo aponta a interdependência entre o colonialismo, o modelo econômico extrativista, a visão desenvolvimentista e o sistema patriarcal como o principal mecanismo de opressão na América Latina e um dos principais mecanismos a ser questionado pelo feminismo. Galindo insiste na impossibilidade de compreender a colonização de Abya Yala¹ sem compreender os códigos que o colonialismo introduziu "en la mirada sobre el cuerpo de las mujeres como parte fundamental del botín colonial" (Galindo, 2015, p. 36). A centralidade do corpo para compreender as práticas patriarcais e coloniais é revelada ainda mais claramente num dos muitos grafites com que o coletivo boliviano Mujeres Creando, do qual Galindo é cofundadora, costuma preencher os muros de La Paz. Ler que "ni la tierra, ni las mujeres somos territorio conquista" remete-nos imediatamente para o conceito de corpo-território, ideia-chave nas contribuições do feminismo latino-americano contemporâneo, que nos encoraja a pensar a ligação entre o patriarcado e o colonialismo na sua ação de desapropriação.

No entanto, se para feministas comunitárias, como Galindo e Julieta Paredes (2008), no corpo-território das mulheres latino-americanas manifestavam-se formas específicas de exploração já antes da colonização; para feministas decoloniais, como Rita Segato (2014) e María Lugones (2008), a subjugação de corpos das mulheres é atravessada pelo fato colonial. Ambas consideram que a opressão dos corpos das mulheres latino-americanas na atualidade está profundamente permeada pela invasão europeia da América Latina. Segato tem se dedicado especificamente à análise das formas de violência nos crimes de gênero. Lembra-nos, assim, que

en las guerras hoy consideradas convencionales, desde el mundo tribal hasta las guerras formales entre Estados del Siglo XX, la mujer era capturada, como el territorio: apropiada, violada e inseminada como parte de los territorios conquistados, en afinidad semántica con esos territorios y sus cuerpos como territorio mismo. Era un efecto colateral de las guerras. En ella se plantaba una semilla tal como se planta en la tierra, en el marco de una apropiación (Segato, 2014, p. 361).

Hoje, nos demasiado numerosos feminicídios, não se trata apenas da conquista da apropriação do corpo-território das mulheres, mas, como sugere Segato, da "su destrucción física y moral" (2014, p. 361).

A violência doméstica do Estado também é acompanhada, como apontou Javier Uriarte (2020), de todo um maquinário que precisa transformar o território e seus habitantes em mensuráveis, quantificáveis e homogêneos, especialmente por meio da escrita e do mapeamento: mapas, como os da Terra do Fogo do navegador e explorador Fitz Roy, que serviram de porta

¹ Abya Yala é o termo com que os índios Cuna (Panamá) chamam o continente americano em sua totalidade e significa "terra em plena maturidade". A primeira vez que foi utilizado foi na Il Cúpula Continental de Povos e Nacionalidades Indígenas de Abya Yala, realizada em Quito em 2004. Atualmente, diversas organizações, comunidades indígenas e intelectuais preferem seu uso para se referir ao território continental, em vez do termo América. A utilização deste nome é assumida como uma posição histórica e política por parte de quem o utiliza, explicando que o nome "América" é típico dos colonizadores europeus e não dos povos originários do continente americano. Sobre o uso de Abya Yala ver: Del Popolo, Fabiana (2018), Los pueblos indígenas en América (Abya Yala): desafíos para la igualdad en la diversidad, Santiago do Chile: CEPAL; Gudynas, Eduardo (2003), Ecología, economía y ética del desarrollo sostenible, Montevidéu: Coscoroba.



DOI: 10.12957/matraga.2024.87294

de entrada para os colonizadores europeus; escritas como histórias de viagens produzidas no século XIX. "War", afirma Uriarte (2020, p. 58), "is a process of adding information and new narratives to a map that is understood as incomplete at the beginning of the war: while the map is filled with new details, though, the territory represented in it is transformed into a desert: these new marks and names erase previous narratives". A literatura de viagens no contexto latino-americano estaria, portanto, intimamente ligada à tentativa do Estado de mapear, apagar e domesticar sujeitos e territórios.

III.

O estado de guerra que a colonização iniciou, com suas práticas de domesticação e dominação, talvez possa encontrar seu ápice no Antropoceno. Mary Louise Pratt (2003), nesse sentido, chamou nossa atenção para a relação entre os relatos dos viajantes dos séculos XVII e XVIII e o processo de industrialização europeu. A exploração predatória da natureza nos séculos de colonização das Américas, Ásia e África, lá e na própria Europa, tampouco passou despercebida por Marx. Segundo Kohei Saito (2021, p. 33), para Marx, o capital "não pode subsumir arbitrariamente a natureza em prol de sua máxima valorização. Na verdade, ao tentar fazê-lo, o capital não pode deixar de destruir, em escala crescente, as condições materiais fundamentais para o desenvolvimento humano livre". Essa ideia, a ser desenvolvida ao longo das páginas de O ecossocialismo de Karl Marx, não passa despercebida para aquelas que vêm, nos últimos anos, se familiarizando com as propostas de pensadores e líderes indígenas, como Ailton Krenak e Davi Kopenawa.

Nessa toada, chegamos à guerra já em curso que Bruno Latour imaginou acontecer em tempos de urgência climática e Antropoceno. Na sétima conferência, "Os estados (da natureza) entre guerra e paz", de Diante de Gaia, Latour (2020, p. 387) apresenta o cenário "no estilo de uma ficção geo-histórica": "os Humanos que vivem na época do Holoceno estão em conflito com os Terrestres do Antropoceno". Nestes tempos, as pessoas se dividem entre Humanos e Terrestres a partir das relações que estabelecem. Os Terrestres, em contraste com os Humanos, são aqueles que aceitam viver em um território entendido como "a série de outros agentes com os quais ele deve compor e com os quais precisa sobreviver no longo prazo" (Latour, 2020, p. 393).

Esse estado de guerra corresponde, portanto, à alienação entre homem e natureza (humanos e demais seres e agentes, para usar o termo de Latour) que Saito releva nos escritos de Marx e que Krenak e Kopenawa incansavelmente contam acontecer desde a chegada do homem branco em territórios indígenas. A alienação é somente um outro modo de dizer o que Krenak afirmou ser uma estúpida cisma humana: "O nosso apego a uma ideia fixa de paisagem da Terra e de humanidade é a marca mais profunda do Antropoceno" (Krenak, 2019, p. 58).

Aqui, a guerra toma contornos ainda estranhos, desafiando conceitos que antes pareciam habitar com tranquilidade os discursos sobre ela. Ainda que componham literalmente o cenário dos tempos da guerra no Antropoceno, "Estado-nação", "soldados", "trincheiras", "inimigos" parecem assumir também acepções metafóricas a partir da ideia de uma totalidade planetária nun-



ca pensada. Afinal, os agentes e participantes desta guerra são bem outros, além dos humanos, que têm suas capacidades relacionais colocadas à prova em favor da sua própria sobrevivência. A vitória, aqui, as táticas e estratégias para isso são completamente diversas daquelas que a guerra de humanos contra humanos deixa entrever.

IV.

Todos os textos aqui reunidos trabalham sobre a multiplicidade da guerra nas suas diferentes formas. Da formação da noção de guerra e do papel do pirata na estabilização dessa nomenclatura à instabilidade do significado, da interpretação e da linguagem como campos de batalha; assim, Adriana Michele Campos Johnson, no artigo que abre este número, reflete sobre a escassez de piratas na tradição cultural latino-americana diante de sua reconhecida presença e relevância na constituição das Américas nas eras colonial e pós-colonial. A semântica do pirata e da pirataria nos conta, segundo Johnson, "not about identity, but about who gets to legislate proper relations, when and where something is deemed property, and when violence is called not war but peace". O pirata habita o espaço do inimigo de todos, tornando-se assim alvo da violência que se apresenta como ordem instauradora da paz. A autora continua traçando essa disputa entre o próprio e o impróprio em suas análises de "Canção de Piratas" (1894), de Machado de Assis, de "A Viúva Ching, Pirata" (1935), de J. L. Borges, do filme O Besouro Dourado (2014), de Alejo Moguillansky, e de Crossbones (2011), de Nuruddin Farrah.

A força disruptiva do pirata, a sua capacidade de desestabilizar tanto a soberania dos estados nacionais como as propriedades da literatura, ressurge no texto de Mariana Cecilia Velázquez, que sublinha que "the classification and identity of the pirate are both fluid and contingent, informing discourses of warfare and challenging the limits of categories related to order and legitimacy." Ao estudar os debates jurídicos e políticos em torno dos conceitos de "guerra justa", "inimigo justo" e "soberania" no contexto da Guerra Anglo-Espanhola (1586-1604), a autora mostra como a figura do pirata foi fundamental para o estabelecimento de hegemonias específicas durante a era do início da modernidade. O artigo termina com a análise da figura de Miguel Enríquez, um corsário negro de origem caribenha, situado na intersecção da guerra e do comércio, para demonstrar através de fontes históricas a instabilidade e a contingência dos significados associados à pirataria. As disputas linguísticas também permeiam a leitura refinada que Václav Paris faz do conto "A Muralha da China" (1917) de Franz Kafka, na qual propõe novas formas de conceituar e abordar o lugar da guerra na obra do autor de Praga. O artigo centra-se em três formas pelas quais "A Muralha da China" medita sobre a guerra: através da sua tematização do militarismo nacionalista; através de ligações com outros escritos de Kafka sobre o trauma da guerra; e no tratamento de erros de tradução e conflitos linguísticos. Paris propõe "A Muralha da China" como uma reflexão complexa sobre a Primeira Guerra Mundial em Praga, mas não tanto a guerra no campo de batalha, mas sim as formas como o conflito afeta a vida quotidiana, a psicologia, a escrita e as ruas da cidade, e, finalmente, a linguagem, "for language itself is implicated in war, as war's equivalent, or as the thing that stands in for war in this story".



A Primeira Guerra Mundial também é cenário do artigo de Júlio França e Daniel Augusto P. Silva e, especificamente, das formas como a guerra afetou "a poética do mal" na literatura brasileira do início do século XX. Os autores investigam as formas como os avanços científicos e tecnológicos ligados à guerra – desde os elogiados motores do progresso até as temidas ferramentas de extermínio – impactaram a criação literária, alimentando a representação dos aspectos mais sombrios da experiência humana através da análise de fragmentos de obras de Coelho Neto, João do Rio, Alfredo Taunay, Júlia Lopes de Almeida, Gustavo Barroso, Mário Sette e Afonso Schmidt. Esses textos que, segundo os autores, revelariam a ligação entre as máquinas, a guerra e a estratégia artística do grotesco funcionaria, "inclusive, como forma de lidar com um sentimento de destruição cósmica que se segue ao final da Primeira Grande Guerra" e serviu para representar o sentimento de perplexidade que prevaleceu na primeira metade do século XX. Por outro lado, o artigo de Sylvia Tamie Anan desenvolve-se no contexto da Segunda Guerra Mundial, para demonstrar como a tradução que Manuel Bandeira fez em conjunto com Carlos Drummond de Andrade do poema "Liberté" de Paul Éluard marcou uma viragem na produção do poeta pernambucano. A partir do poema "Testamento" (1943), explica a autora, a poesia de Bandeira passa a se questionar sobre acontecimentos políticos e acontecimentos fora do alcance do eu lírico, ampliando o conceito de "poesia de circunstância" presente na poética de Bandeira, uma vez que "diante da enormidade do acontecimento histórico, o sujeito lírico sem filho nem pai, sem passado e sem futuro, cuja única possibilidade de compensação se encontrava na poesia, começou a hesitar".

Pode-se dizer que uma reflexão sobre o "eu" diante da guerra e da destruição também se apresenta no artigo de Bárbara de Souza Duarte, dedicado ao imenso A guerra não tem rosto de mulher. Em "A arqueologia da alma", Duarte argumenta que a experiência da guerra impulsiona "por meio de uma pluralidade de experiências fragmentadas" a formação de "distintos mosaicos relativos ao significado de estar em um mundo em via de aniquilação". A autora não crê que o intuito do livro seja "narrar múltiplas guerras", mas procura compreender como Aleksiévitch "investiga múltiplas versões do próprio ser".

Se Duarte sugere certos mosaicos na sua leitura da obra de Aleksiévitch, Karine Aragão dos Santos Freitas e Talita Rosetti Souza Mendes indicam tramas que comporiam um imaginário decolonial a partir de Também guardamos pedras aqui, de Luiza Romão. Na revisitação da representação da Guerra de Troia que Romão executa, as autoras enxergam "formas de reconfiguração de lugares propostos pela colonialidade, atravessando discussões acerca de reflexões que empoderam grupos, sobretudo femininos, que resistem e que reexistem à tentativa de silenciamento no debate social e cultural." Nesse sentido, o artigo de Freitas e Mendes corrobora a ideia de uma desestabilização dos olhares convencionais (e patriarcais) sobre a guerra e a dominação através de obras mobilizadas por perspectivas "menores", tomando emprestado o termo de Deleuze e Guattari, como as feministas e indígenas.

Apropriando-se da cosmovisão dos Jawara, etnia que – explicam Adriana Cristina Aguiar Rodrigues e Djorkaeff Sousa da Silva - habita o sudoeste do estado do Amazonas, Itamar Vieira Junior escreve o conto "O espírito aboni das coisas". Entre as inúmeras aproximações à cosmovisão indígena, os autores de "Ritual de cura para salvar um menino no ventre" defendem que



o conto deve se organizar pela guerra, uma vez que esta é "realidade constante e permanece em todos os planos de existência, sendo, portanto, universal e contínua" para os Jawara. Deslocando o conceito de guerra do ocidente para a literatura que apela ao mito, Rodrigues e Silva defendem que os leitores modernos do conto são introduzidos à "riqueza de uma nova língua e cosmopercepção, cujas origens são os Jarawara."

À subversão literária proposta pelos artigos anteriores, seguem as representações literárias de guerras de subversão ao poder colonial. "A guerra em seis romances de João Paulo Borges Coelho", escrito por Ana Beatriz Matte Braun, analisa como os romances de Borges Coelho retratam as guerras que determinaram a história de Moçambique ao longo do século XX. A autora tece uma aliança entre a história colonial e pós revolucionária através da guerra, "elemento desencadeador da ação em todos os seis enredos", e a dificuldade de comunicação que poderia reverter a situação bélica. "Ecos de um império derrotado: a memória da Guerra Colonial em Autópsia de um mar de ruínas, de João de Melo", de Leonardo von Pfeil Rommel, propõe a análise da guerra colonial a partir das perspectivas de portugueses e angolanos, sugerindo que a tirania da metrópole sob Salazar agiu tanto sobre os africanos quanto sobre os portugueses. O artigo cita a incrível estimativa de que "mais de 1 milhão de portugueses foram mobilizados para atuarem junto ao exército colonial, número este que corresponde a quase 90% da população jovem masculina de Portugal na década de 1970."

"Contos naturalistas da Guerra do Paraguai" trata, também, de certa forma, de uma subversão. Aqui, a intenção dos autores, Leonardo Mendes e Maria Eduarda da Silva Gomes, é desafiar a leitura hegemônica do naturalismo, recuperando o tema da guerra (do Paraguai), como uma presença grave nas produções brasileiras. A proposta é interessante: pensar no naturalismo como "ficção pós-guerra" no Brasil, especialmente a "literatura produzida nas décadas seguintes à Guerra do Paraguai (1864-1870), quando os arroubos patrióticos haviam perdido a ressonância."

Releituras desafiadoras também aparecem no último artigo desse número em "A guerra e os imaginários aquáticos em Euclides da Cunha", em que Javier Uriarte lê À margem da história como um livro sobre a guerra. O autor afirma que se, em Os sertões, "Euclides es un viajero y un periodista que revela las atrocidades cometidas por un Estado al cual acusa de masacrar a una comunidad rebelde del sertão, muy pocos años después, trabajando para ese mismo Estado, denuncia la presencia de los países vecinos en la Amazonia y alerta contra posibles conflictos, al tiempo que piensa en la mejor forma de prepararse para la guerra." Em À margem da história, Euclides estaria, assim, refletindo sobre a guerra entre estados, mas não só, já que Uriarte também propõe pensar as ligações íntimas que se desenrolam entre a guerra e o controle infraestrutural da água, bem como a guerra contra a natureza do capitalismo.

A resenha de Amanda Fievet Marques sobre Guerre, de Louis-Ferdinand Céline, redescoberto e publicado em 2022 pela prestigiada editora Gallimard, fecha o número. O texto de Céline, escrito originalmente em 1930-31 constitui, segundo a autora, um contributo único para a compreensão de "alguns aspectos estéticos constitutivos do universo" do escritor francês e especificamente da musicalidade, da metaliteratura, do delírio, do cômico da sátira social e do grotesco, função mnemônica em conexão com a experiência da guerra.



Agradecendo às autoras e aos autores dos textos aqui reunidos, esperamos que a leitura das contribuições que compõem este número possa ampliar e aprofundar as lentes com as quais abordamos a compreensão da guerra em suas múltiplas ocorrências.

Carolina Correia dos Santos e Agnese Codebò

REFERÊNCIAS

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. A guerra não tem rosto de mulher. Trad. Cecília Rosas. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

ALLIEZ, Éric; LAZZARATO, Maurizio. Guerras e capital. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

BOLAÑO, Roberto. Estrella distante. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000.

BORGES, Jorge Luis. Obras completas. Buenos Aires: Emecé, 1974.

CLAUSEWITZ, Carl von. **De la guerra**. Barcelona: Obelisco, 2021.

COETZEE, J. M. Elizabeth Costello: oito palestras. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CUNHA, Euclides. Os sertões. Rio de Janeiro: Record, 2008.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia. Trad. José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-Textos, 1994.

DERRIDA, Jacques. Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida. Trad. Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

GALINDO, María. La revolución feminista se llama Despatriarcalización. In: Descolonización y despatriarcalización de y desde los feminismos de Abya Yala. Acsur-Las Segovias, 2015. p. 39-50.

GUZMÁN, Patricio. El botón de nácar. Film, 1h 45min. Valdivia, 2015. Disponível em: .

JOHNSON, Adriana Michéle Campos. Sentencing Canudos: Subalternity in the Backlands of Brazil. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2010.

KRENAK, Ailton. Ideias para adiar o fim do mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LATOUR, Bruno. "Os Estados (da Natureza) entre guerra e paz". Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno. Trad. Maryaluna Meyer. São Paulo / Rio de Janeiro: Ubu Editora, 2020.

LUGONES, María. "Colonialidad y género". Tabula Rasa 9, p. 73-101, Julio-diciembre, 2008.

PAREDES, Julieta. 2008. Hilando fino desde el feminismo comunitario. La Paz: Comunidad Mujeres Creando Comunidad.

PIGLIA, Ricardo. "Teoría del complot". Revista de la Casa de las Américas, 245, p. 32-4, 2006.



PRATT, Mary Louise. Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation. New York and London: Routledge, 2008.

SATO, Kohei. O ecossocialismo de Karl Marx: capitalismo, natureza e a crítica inacabada à economia política. Trad. Pedro Davoglio. São Paulo: Boitempo, 2021.

SEGATO, Rita. "Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres". Revista Sociedade e Estado, 29, 2, p. 341-371, Mayo/Agosto 2014.

SINNO, Neige. Triste Tigre. Trad. Luciana Cisbani. Vicenza: Neri Pozza Editore, 2024.

URIARTE, Javier. The Desertmakers: Travel, War, and the State in Latin America. Nueva York: Routledge, 2020.





The Impropriety of Pirates

Adriana Michele Campos Johnson

University of California, Irvine (CA), United States. ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6839-0242

E-mail: adrianaj@uci.edu

ABSTRACT

There are few pirates in the Latin American cultural tradition even though piracy was a fundamental force shaping the trajectory of the colonial and post-colonial Americas. This essay traces the seeming impropriety of piracy in relation to a genealogy in which pirates are themselves figure of the improper, conduits for improper wars and markers of struggles over the proper relationship to property. Readings of a few key texts – Machado de Assis' "Canção de Piratas" (1894), J. L. Borges' "La viuda Ching, pirata" (1935), Alejo Moguillansky's film *El escarabajo de oro* (2014), and Nuruddin Farrah's *Crossbones* (2011) – take the textualizations of piracy as reflections on the carrying capacity of form.

KEYWORDS: Pirates; Machado de Assis; Borges; Moguillansky.

A impropriedade dos piratas

RESUMO

Há poucos piratas na tradição cultural latino-americana, embora a pirataria tenha sido uma força fundamental na formação das Américas coloniais e pós-coloniais. Este ensaio traça essa aparente impropriedade da figura do pirata em relação com uma genealogia mais longa em que os piratas são meios de guerras impróprias e sintomas de uma luta para estabelecer a relação própria com a propriedade. Leituras de alguns textos-chave – "Canção de Piratas" (1894) de Machade de Assis, "La viuda Ching, pirata" (1935) de J. L. Borges, o filme *El escarabajo de oro* (2014) de Alejo Moguillansky, e *Crossbones* (2011) de Nuruddin Farrah – sugere que também podemos ler a figuração do pirata como uma reflexão sobre as capacidades das formas poéticas.

PALAVRAS-CHAVE: Piratas; Machado de Assis; Borges; Moguillansky.



DOI: 10.12957/matraga.2024.85316 Received in: 31/03/2024 Accepted in: 17/07/2024

One does not conduct a war against pirates. Pirates are only the object of anti-criminal or maritime police actions. (Carl Schmitt)

ne of the strangest figurations of Antonio Conselheiro in the Brazilian archive might be an early piece by Machado de Assis published in the Gazeta de Notícias in which the Conselheiro and his followers are likened to the pirates sung by the poets of Romanticism: "Os dois mil homens do Conselheiro ... são os piratas dos poetas de 1830." What actions are given to justify such a naming seem to bear no relation to what would later be etched into the historical memory of the conflict of Canudos, a conflict that would in fact be named a war: "se metem pelo sertão, comendo o que arrebatam, acampando em vez de morar, levando moças naturalmente, moças cativas, chorosas e belas". Assis writes "Canção de piratas" in 1894, before Conselheiro had settled in Canudos, before government expeditions were sent out to destroy the community and before the conflict had become a mass-media sensation. He would go on to write several more pieces on Canudos with not a word about pirates. The obvious dissonance staged in his piece might be read with an eye to Machado de Assis' ever-present irony, bearing a possible critique not only of the more condemnatory pieces already circulating in the press about Conselheiro but also of a putative contrary romanticization of him and his followers. Still, the seeming impropriety of pirates as a metaphor for the phenomena at hand raises its own questions. If the pirates seem so out of place it is not only because the setting is the desert-like *sertão* rather than the sea, but also because there are few pirates in the Latin American cultural tradition. I want to take my cue from this curious and underread text by Machado de Assis to read textualizations of piracy in Latin America as freighted with questions of how forms - like pirate tales - travel and when certain ways of narrating become sovereign, designating what counts as reality. My contention is that in the Latin American archive pirates appear as poetic figures of the improper and as a means therefore to think about what is deemed proper.

The word "pirate" comes from classical Greek root "peirates", a loose term generally meaning an attempt or attack. Early records show that among several peoples in the ancient Mediterranean there was little or no distinction between what is now parsed out as "normal" trade, piracy, and warfare. Some political communities asserted their right to practice the violent acquisition of persons, property and territory, while others disputed it and tried to establish distinction between legitimate warfare and illegitimate piracy. It was the Roman Empire that turned piracy into a powerful political semiotic machine, a pejorative label to denounce enemies and conjure up universal order. Piracy does not just name theft, therefore. The term's history is entangled with a crisis and dissension around property and jurisdiction that lends it its political charge.



¹ The "Lutheran corsair", however, was a frequent figure in colonial Spanish texts (Policante, 2015, p. 46).

And it was specifically raids, conflicts and property seizure on the seas – a smooth space that was historically harder to enclose, map, fix, striate, turn into property, over which it was harder to claim dominion – that gave piracy its own trajectory and its own name. ² The naming of piracy is never fully settled therefore and the political question of who or what determines the proper relationship to property continued through its semantic expansion from naming the seizure of boats and goods to designating certain modes of copying and circulating print books, film and music or the siphoning off and redeployment of electricity or water networks by subaltern populations. Piracy – and the charge of piracy – has ever also been a conduit for an improper war such that the pirate sits "centre-stage in all the non-wars fought in humanity's name." (Policante, 2012, p. 257).

But if Machado de Assis reaches for the figure of pirates to say something about the phenomena of Conselheiro it is also because a large and resonant cultural archive had accrued around pirates in the European imagination across different media and genres: newspaper accounts, chapbooks, ballads, plays, opera, novels, poetry, memoires (a phenomenon followed in the twentieth century largely in the Anglophone world by film, television series and video games). When Machado de Assis plays with the comparison of the Conselheiro and his men to pirates it is with the pirates of the literary archive, those conjured up by Gonçalves Dias's "O Pirata", Lord Byron's "The Corsair", and José Espronceda's "Canción del pirata." An axis is drawn between the accounts circulating about the Conselheiro in telegrams and public papers and a new poetic principle in which what is out of place might be deployed anew, just as – he writes – polkas are composed in Rio de Janeiro. The suggestion seems to anticipate the better-known figure of cannibalism so central to Brazilian modernism to designate strategies of appropriation: "I am only concerned with what is not mine," as the *Manifesto Antropófago* puts it. But pirates carry with them questions not about identity, but about who gets to legislate proper relations, when and where something is deemed property, and when violence is called not war but peace.

Ι.

While there is a vast bibliography on piracy, Amedeo Policante is one of the more astute readers of piracy as a semiotic machine, tracing a Foucauldian-style genealogy of the cultural and political work undertaken through the label of piracy. His account centers the importance of the Roman Empire in turning piracy into this semiotic machine, one that could "be projected onto different subjects of international law with the result of transferring them into an imperial legal system that is global, hierarchical, and thoroughly juridified." (Policante, 2014, p. 8). This process was driven by the growing centrality of maritime commerce in the transition from

² Policante cites Deleuze and Guattari to argue that ultimately this is a matter of social construction rather than technological limit: "One of the fundamental tasks of the State is to striate the space over which it reigns, or to utilize smooth spaces as a means of communication in the service of striated space." (2012, p. 136). But I think this misses the historical de-transcendentalization of sea spaces. Even if there is no longer a technological limit to striating the sea, and even if its presentation as smooth space posed no conceptual barrier for integration into projects of domination, nonetheless for a while it did present a technological limit (until it didn't).



the Roman Republic to Empire and the emergence of a political project to constitute a seacommons on which trade could run smoothly. The deployment of piracy as a resonant pejorative label turned therefore on the difference between dominium and imperium, between particular sovereignty and a more universalist order: "Historians of Rome have shown how the concept of imperium had its earliest and most consistent use in the particular space of commerce and cultural exchange that was the ancient Mediterranean. In this space, subtracted from all forms of dominium, possession and sovereignty, Rome presented itself as a bastion of peace and order, as the enforcer of the Universal law of nations (ius gentium) and as a steward: exercising jurisdictional rights in order to prevent abuses of common space, rather than tracing lines of inclusion and exclusion." (Policante, 2012, p. 31)3. Pirates were declared not just an enemy but the enemy of all: hostis communis omnium. As such, in Cicero's writings, pirates were excluded from the human political community given their presumed lack of respect for the right of others to travel freely and trade on the common space of the Mediterranean. As a non-political subject there could be no political relation to pirates such as that assumed in war. As pests, however, pirates could be subject to forms of violence and policing and freely eliminated in the service of maintaining the peace. Policante wryly observes, "The paradox, which became explicit in the thousands of pirates, slaves, bandits and rebels crucified in the name of the preservation of the pax romana, is that of the indistinguishability of war and peace from the point of view of the quantity of violence systematically produced. But while war presents violence as a clash between opposed normative systems, peace can only tolerate violence as either a threat to the dominant normative system or a force imposing it from above." (Policante, 2015, p. 20). The condemnation of piracy therefore carries with it the matrix of a universalist order whose violence is called peacekeeping.

It was this Roman Imperial tradition that was taken up by European colonizers when they resuscitated the figure of the pirate as hostis humani generis (this time articulated in a more racialized language as enemies of the category of the human species) in the campaign to eradicate piracy in the 18th century. When Carl Schmitt wrote that the actions against pirates are "not a war in the sense of international law," (p. 168) he is referring to the historical moment after the Treaty of Utrecht (1713).4 Previously piracy – under the thin legal veneer of privateering – had been a tool of plunder, possession and primitive accumulation by the Protestant European nations in their challenge to the papal dispensation that gave Spain and Portugal the right to colonize and Christianize the Americas.⁵ The 1559 Treaty of Cateau-Cambresis between Spain and France

⁵ After the fall of the Roman Empire piracy, the Mediterranean became the site of various religious wars including the Arab-Byzantine wars (7th-11th century) and conflicts between Europe and the Ottoman Empire (1500-1700). Piracy became again a tool of war under the "legalized" version of corsairing. In his study of 16th century corsairs Gonçal López Nadal argues that the only thing that separates piracy from corsairing (violent institutionalized maritime activity) is its "institutional" or "legalistic"



³ Policante makes the distinction between dominium and imperium as follows: "Dominium essentially means control and effective occupation of the territory, the setting of firm boundaries, the establishment of a law that regulates the occupation and distribution of the land. Imperium, on the other hand, is not affixed to a territory; it refers rather to a space of circulation that must be kept in motion. The principle of imperium in fact is not the law with its intimate relationship with the boundary, but security in a global space." (2012, p. 32).

⁴ According to Policante it is as an anomalous category that the figure of the pirate "was one of Schmitt's favorite points of entry for the study of international law" - revelatory precisely in its exceptionality. (2014).

had laid out a division between Europe (regulated by growing edifice of international law and a strictly limited conception of war) vs. a "beyond the line" west of the first meridian. Beyond the line a presumed state of nature reigned and there was neither certainty of property (for the colonized) nor crime (for the colonizers). The sea, according to Schmitt, was understood as impervious to human law and order.

The sea began to lose this exceptional status with the Treaty of Utrecht in 1713 when it was "integrated into the nascent state- based international system and made functional to its order." (Policante, 2014, p. 3). Slavery and the production of commodities had become more profitable than plunder such that Britain and other European powers no longer needed piracy as a tool of imperial accumulation. A series of laws beginning in 1698 with "An Act for the more effectual Suppression of Piracy" led to the criminalization of pirates as the enemy of mankind in general (rather than the enemy of one particular state); as such, pirates could legally be hunted down, tried and/or killed by all.⁶ The agreements to ensure the security of trade formed the basis of international law today. Indeed, Policante and others have argued that the legal category of the pirate constructed at the time "anticipated and served many of the same functions that are today explained through the ubiquitous concept of the "terrorist," which reflects and legitimizes a form of undeclared, asymmetrical warfare without borders" (2013, p. 64) between a global police force and those accused of endangering humankind.

The beginning of the campaign to eradicate piracy coincided with the so-called golden age of piracy, a moment the enterprise was taken up by "the common men of the deep" – ex-slaves, disgruntled mariners and others – creating a crisis in trade in the Atlantic World (Reddiker, 2005, p. 41). During this time piracy also took on counter-cultural resonances connected to the imagining of new and better worlds that emerged in the age of revolutions. Marcus Reddiker, who seizes on piracy's more revolutionary manifestations, famously figures eighteenth century Atlantic piracy in *The Many Headed Hydra* (2000) as a subterranean hydra whose various heads pop up here and there in the recognizable outbreaks we pin down to our timelines. This piracy was connected to notions of freedom and to alternative social constructions (and not just property seizure). The pirate Bartholomew Roberts is said to have said:

In an honest Service, there is thin Commons, low Wages, and hard Labour; in this Plenty and satiety, Pleasure and Ease, Liberty and Power; and who would not balance Creditor on this Side, when

⁶ Colonial expansion and violence was now conducted not through pirates but through the criminalization of pirates: Malay communities resisting European commercial penetration as well as the Barbary cities of Northern Africa were labeled "pirate states", a move that denied them political legitimacy, characterizing them as a group motivated by plunder and potentially at war with the entire world.



nature. One is legal, the other is not; "[o]therwise the two phenomena were practically identical." (p. 125). López Nadal groups corsairing under forms of alternative methods of commerce, including smuggling and trade in neutral vessels. In conditions of economic decline, marginalization, or inter-state fighting and competition as happened in Mediterranean after the 16th century (with the center of gravity of trade moving outwards to the Atlantic Ocean and the Indian Ocean), it was the easiest and most routine form of trade particularly for what he terms second-rate ports (such as Mallorca) or more marginalized areas (North African states) (p. 129). The first tier-cities who dominated "normal" commerce were those who had most to lose from corsairing: Valencia, Barcelona, Genoa and Venice, for example. Likewise, piracy was the primary tactic used by those left out of access to the new world (England, France, Netherlands) to seize the riches being plundered from the colonies. But it was called privateering. My point is that piracy lies in the naming of it. Colonization writ large could be said to be piracy under another name.

all the Hazard that is run for it, at worst, is only a sour Look or two at choking. No, a merry Life and a short one, shall be my Motto (Poier, 2009, p. 43).

Not only liberty and pleasure, that is, but also something other than a "thin commons." The significant number of Afro-descendant peoples among the pirate ships of the colonial Caribbean have led some historians to link pirate ships to maroon communities, as land-based and seabased sides of the same coin: "Conservative estimates suggest that black and mulatto sailors comprised at least one-quarter of all pirates in the 17th and 18th centuries." (Curtis, 2011, p. 154). While the campaign to suppress piracy was largely successful, they became resonant if ambivalent figures in the European cultural archive, carrying both the connotations of extralegal conquest and a line of flight from unjust order.

Robert Louis Stevenson's Treasure Island - written in 1883 after the largely successful eradication of Atlantic pirates, when they had become fodder for tales of boyhood and adventure - famously stages British ambivalence with piracy as the form of primitive accumulation of its imperial power. This is clear from the outset of the novel insofar as the villagers are both terrified by the old pirate lodging at Jim's father's inn but also secretly call him a "true sea dog", saying "there was the sort of man that made England terrible at sea." The novel is wrought throughout with a tension between the difference of pirates (gentlemen of fortune) and the ways in which the differences between them and the gentlemen by birth or shopkeepers threatens to collapse as everyone in the expedition for the treasure turns pirate in a way. In contrast, as Nina Gerassi-Navarro points out in her study of four nineteenth century Hispanic American novels about piracy, Spaniards saw piracy as a brutal force aimed at uprooting Spain's empire. When Spanish American writers looked back into their past to inscribe their national heritage, the pirate did not evoke "escapist ideals of heroism and grandeur" but instead, given "provocative images of both terror and freedom" "came to embody the difficulties many nations experienced in their quest for national formation." (Gerassi-Navarro, 1999, p. 3).

II.

The counter-colonial resonances of piracy are at the heart of the romantic archive referred to by Machado de Assis. While Byron, Espronceda, and Gonçalves Dias are named, the main reference is Victor Hugo's "Chanson de Pirates" (Pirate's Song). As a rhetorical figure, piracy appears divested of real threat and conjures up instead a roving alterity: "Os partidários do Conselheiro lembraram-se dos piratas românticos, sacudiram as sandálias à porta da civilização e saíram à vida livre." As a poetic principle of fugitivity they are explicitly staged by Machado de Assis in opposition to a criminalization that bespeaks a petty order, an order of straightened, registered and qualified minds: "Jornais e telegramas dizem dos clavinoteiros e dos sequazes do Conselheiro que são criminosos; nem outra palavra pode sair de cérebros alinhados, registrados, qualificados, cérebros eleitores e contribuintes." Machado de Assis's short piece then is obviously not an exercise in attempted mimesis, not the kind of journalistic account or testimonial that spread once the conflict proper was underway and whose most iconic text was Euclides da



Cunha's Os Sertões. Instead, Machado de Assis, with usual irony, turns to a literary trope from an archive that was not entirely proper to Brazil (the exception being Gonçalves Dias) to signal a principle of negativity, the disruption to what is here state sovereignty rather than imperial sovereignty. While this threat roves across a landed expanse that is not the ocean, it shares the quality of not being fully territorialized.⁷ Not unlike the Roman Empire, and then the British Empire, the Brazilian state would come down upon the community of Canudos three years later as an outlaw community, a den of criminals. Machado de Assis captures some of this logic in his recourse to an improper name. He also captures the asymmetry in play: as pirates their violence doesn't represent "a clash between opposed normative systems" (their "vida erratica" can't quite be called a "regimen") but a "threat to the dominant normative system" called peace, the banal order of the ordered, registered brains of citizens: "tudo o que obriga, alinha e apruma."

Although the pirates are translated into figures of freedom, an opposition to calendar, clock and taxes, they also evoke modes of rhetorical capture. A certain incongruity is built into Machado de Assis's use of citation. The Victor Hugo poem that reappears in three references and that gives the title to Assis's piece tells in fact the story of two captivities. The first is that of a nun who is forcibly turned into the bride of a Sultan, taken away from a Christian rubric to the Orientalist other shores of the Mediterranean, in what is both a line of flight and a capture. The second captivity refers to that of the crew of eighty men who move the ship with their rowing, who voice the eponymous pirate's song and who return to close each stanza. In other words, Assis cites a presumably authoritative text, grounding his writing in knowledge of European cultural references, but the story told in the poem does not back up the use to which it is supposedly put. Additionally, Assis writes that wives of the Conselheiro are captured in verse, a statement followed immediately by a fragment from Hugo's poem:

As esposas do Conselheiro, essas são raptadas em verso, naturalmente: Sa Hautesse aime les primeurs, Nous vous ferons mahométane...

This suggests both that the image of captured women is a purely poetic one and not in fact taking place in the sertão, but also leaves open a reading in which the poetic archive itself becomes a place of capture. The dissonance between authoritative citation and vernacular reality, between freedom and capture, may be part of the point since the reference is in the service of producing - says Assis - "versos extraordinários e rimas inauditas." To see pirates in the desert is to rhyme "o Atlântico com o Pacífico, a via-láctea com as arejas do mar", a work of montage that follows in the wake of colonial heterogeneities: "tudo ao som das polcas que temos visto compor, vender e dançar só no Rio de Janeiro." If the polka has effectively traveled and put down roots in Rio, why not the pirate? But perhaps it is precisely in so far as they are considered *only* pirates – a threat to

⁷ The community was also to be called one of the last "quilombos" by at least one Bahian historian, suggesting some relation to the run-away slave communities that are the counterpart to piracy for some historians. José Calasans makes this argument based on documents like a letter sent to a local landowner in which it is written that "[t]here, the masses that are generating a revolt are the very same Conselheiro and his followers, including soldiers and deserters from various states and the people of May 13, which is the largest part; indeed, there are few whites there." (p. 84).



normativity rather than an alternative normativity – that they are called upon to renovate poetic form. The impulse to generate new improper poetic forms takes place, that is, in relation to a dominant code (or a codified dominance) that remains in place.

III.

If the pirate-metaphor seems fecund for Machado de Assis, for J. L. Borges some forty years later in "La viuda Ching, pirata" (1935) it appears under the risk of a tired, well-worn theatrical trope: "La palabra corsarias corre el albur de despertar un recuerdo que es vagamente incómodo: el de una ya descolorida zarzuela, con su teoría de evidentes mucamas, que hacían de piratas coreográficas en mares de notable cartón." (p. 41). This is not a Latin American pirate but a Chinese one, Cheng I Sao (1775-1844), the female leader of a pirate confederation that included an estimated 40,000-60,000 pirates around 1805 and who eventually secured a favorable settlement with the Chinese government. According to various historians, Cheng I Sao received only minimal attention in Chinese accounts and historiography but became a figure of fascination in European ones, based on a translation of an unofficial Chinese text and a captivity narrative by a British seafarer (See Dian Murray). As the story of a famous female pirate often concatenated to the story of Mary Read⁸ – the tale of Cheng I Sao is not a representation, as Edward Said might have said, but part of "Europe's collective day-dream of the Orient." (p. 52). Even as Borges' story participates in Orientalist fantasy it is also – like that of Machado de Assis - the occasion for a self-conscious meta-comment on form; more specifically, on a semiotic machine that has been overdetermined and overused but that houses an anxiety about the capacity of such forms, of naming, to establish reality. Borges' tale is a lesson, at a distance, about how genres codify the world.

While the simple narrative is a parable about the re-establishment of sovereignty (following Cheng I Sao's historical settlement with the Chinese government), the story unfolds through three marked scenes of writing and reading. All are "official" pronouncements, uttered by an instance of power. The first comprises the rules of the pirate fleet under the rule of the "widow Ching". The form rather than the content is noted first: the rules are "de una inapelable severidad, y su estilo justo y lacónico prescinde de las desfallecidas flores retóricas que prestan una majestad más bien irrisoria a la manera china oficial, de la que ofreceremos después algunos alarmantes ejemplos." (p. 45). Imperative statements evince the power implicit in the address:

Todos los bienes transbordados de naves enemigas pasarán a un depósito y serán allí registrados. Una quinta parte de lo aportado por cada pirata le será entregada después; el resto quedará en el depósito. La violación de esta ordenanza es la muerte (p. 45).

⁸ There are many accounts in newspapers, pamphlets and proclamations of Anne Bonny Mary Read, but the most well-known is found in Captain Charles Johnsons' A General History of the Pyrates (1724), a compilation written at the tail-end of the campaign to suppress piracy and the main source for the most recognized and repeated stories of pirates in the colonial Caribbean.



DOI: 10.12957/matraga.2024.85316

This is followed by an imperial decree in which the efforts to demonize the pirates is marred by an excess in rhetoric that betrays weakness. Many 'criticized its style' we are told:

En barcos averiados y deleznables afrontan noche y día la tempestad. Su objeto no es benévolo: no son ni fueron nunca los verdaderos amigos del navegante. Lejos de prestarle ayuda, lo acometen con ferocísimo impulso y lo convidan a la ruina, a la mutilación o a la muerte. Violan así las leyes naturales del Universo, de suerte que los ríos se desbordan, las riberas se anegan, los hijos se vuelven contra los padres y los principios de humedad y sequía son alterados (p. 46).

The empire's effort to conjure up a reality, to turn the descriptive into the prescriptive, is tagged a failure. If we are notified that "[l]a referencia incidental a las embarcaciones averiadas era, naturalmente, falsa. Su fin era levantar el coraje de la expedición de Kvo-Lang" this is partly because the empire's discourse has failed to establish itself as true; the enunciation fails at the attempt to be credited with realism. It uses language badly and its authority is shown to be empty, falling into mere propaganda. In a sense the pirates have truly caused the principles of wetness and dryness to exchange places, founding or establishing an alternate order through a legal code that functions as such, where an imperative is effectively an imperative. Returning to Policante's point about the difference between war and imperial peace, Borges in fact stages an initial moment we might call a war wrought by a "clash between opposed normative systems."

Nonetheless, imperial sovereignty is reasserted by the end of the story. The principle of piracy both emerges and then recedes through a third message addressed by the empire to the widow Ching through characters written on kites and flown in the sky. This third moment is more explicitly staged as a scene of reading: "La Viuda examinó con ansiedad esos regulares meteoros y leyó en ellos la lenta y confusa fábula de un dragón, que siempre había protegido a una zorra, a pesar de sus largas ingratitudes y constantes delitos." (p. 49). We are not given the content of this last message except to know that it is transmitted in the form of a fable. The tale of the vixen and the dragon is fiction rather than order, injunction or exhortative message. It also seems simultaneously pure metaphor and abstraction and, as such, leaves the "reading" and "decision" up to the widow. While it isn't any more a distortion than the imperial claim that the pirate's vessels are crippled, this form of writing is proposed as ultimately effective. Characterized as restrained and minimalist, in contrast to the previous imperial proclamation it doesn't overuse or overburden the medium. The widow Ching accepts the representation of her fleet as a pirate fleet characterized by "ingratitude" and "crimes" and surrenders. To be clear, there's no explicit reason given for why this should be so. Instead, what lingers is a suspension of sovereignty, textualized in the waxing and waning of the moon for an unspecified number of nights as the widow reads the tale written through the kites and contemplates what to do. Sovereignty is not assured, does not precede the form of its proclamation, exists only in the acceptance – or not – of a way of reading.

IV.

As we recall, Gerassi-Navarro affirms that for Spanish American writers the pirate "came to embody the difficulties many nations experienced in their quest for national formation." (1999,



p. 3). In different ways, in both pirate tales we've seen so far, piracy names the violence of a non-war, what disrupts the project of sovereignty - whether of the nation state or an empire - that wants to be the way of the world. In Assis the dominant normative system is summed up in logistical media which tracks but also regulates time (clocks and calendars). It is a world of repetition and regularity rendered in the image of the State: "Não podem crer que o mundo seja uma secretaria de Estado, com o seu livro do ponto, hora de entrada e de saída, e desconto por faltas. O próprio amor é regulado por lei." In Borges, the empire claims the pirates violate not a human order constructed through technology or government but the natural laws of the universe, changing the very place of water. While this is first a lie, it is rendered truth when order is restored. Both writers knit together a thinking of this figure of disruption with a reading of the pirate as a semiotic machine in a European archive and as a carrier of forms. While Assis suggests that the chimera of the Conselheirista-pirates might open up new forms of poetry, Borges stages a writing that reestablishes sovereignty and the capacity to name reality.

At this point it is important to underscore that the availability of pirates as poetic form for Machado de Assis and Borges speaks to a moment after the supposed eradication of piracy, where the passage of piracy into fiction and into metaphor is symptomatic of the settling of a new imperial discourse. The phenomenon of piracy sediments into the figure of individual pirates, protagonists/antagonists marked by a series of reiterated personal characteristics (often maimed bodies, violence, excess, freedom). If the tavern goers in Treasure Island could listen to pirate tales and shiver with delicious horror in Jim's father's inn, it was largely because they had seemed to become the stuff of fiction and legend, leading to the paper cut out figures on cardboard seas - cut off from context - that Borges could cite. To emphasize this point I want to briefly consider Nuruddin Farah's novel Crossbones (2012) as a counterexample to the (sparse) use of the cultural figure of the piracy in the Latin American canon as one that rides on the assumption that pirates are long gone. Crossbones does not reach for a spatially and temporally distant literary figure but starts from Somali disruption of trade passing by the Horn of Africa beginning in the early 2000s. Rather than theft, Somali piracy took the form of seizing cargo ships moving past Somali coasts and holding them for ransom: an act of interrupting dominant capital flow that has been compared to workings of the Barbary fleets of North Africa understood as a coastguard imposing a tax on passing ships. The response to such seizures, the condemnation of such acts as piracy, carried with it a certain element of surprise. Articles titled "Why Pirates are Back" pointed to the phenomenon as the return of a repressed thought longgone, a phenomenon that had already passed into fiction or been displaced into bloodless forms of media piracy, cited by entities like The Pirate Bay on the internet (another smooth space that troubles jurisdiction), but no longer materially carried out by people on ships. Indeed, according to Salvatore Power, the semantic extension of piracy to copyright infringers in the early 18th century was a media move by legitimized printers that rode on the back of the campaigns to

⁹ See Shannon Lee Dawdy's announcement that "At the dawn of the twenty-first century, we are witnessing the birth of a new pirate age both in international waters, where fights over oil and fish extraction echo colonial wars over silver and slaves, and in the "high seas" of a global information society." (p. 361).



suppress sea-piracy: "The memory of pirates - who were almost completely eradicated after 1726 – and their allegedly horrible actions were still vivid. Pirates were a rhetorically effective image to be evoked in order to focus the public attention on a problem which was a great economic advantage for most of the people (cheaper books for everybody) but an economic disadvantage for a small part of the population (London's printers)" (p. 45)10. Somali piracy presents a disconnect with the romanticized version of piracy that had accrued in literature and film, often condensed and exemplified in singular individuals, as if the recognizable pirate tale couldn't carry the story of Somali piracy. There is no "romantic image" of Somali piracy, as one of the interviewees in the documentary Stolen Seas (Thymaya Payne, 2013) tells us. Instead, the Somali pirate, like the "terrorist", for a variety of reasons which undoubtedly includes anti-Blackness and a demonization of Islam, takes on the tones of the hostis humani generis. Rather than calling upon sedimented fictions of piracy, Farrah's Crossbones therefore pushes back on the widespread condemnation of Somali actors as pirates. One character notes that: "These pirates are not like the pirates of old, who got to keep a portion of their booty and share the loot among themselves - democratically! I am not in fact sure you can call the Somali pirates." (p. 88). As becomes clearer further in the novel, the point made here, with the reference to equal share of wealth and community associated with the golden age piracy (a trope also cited in the Borges story), is that the pirates stopping the ships are only the small visible part of a long global unofficial or criminal network, that includes agents in insurance companies. As such, the visible pirates are not equal-sharers in the profits ultimately made through the ransom of the ships, but receive only a minimal share. They are the disposable workers making profits for others further up the chain. The novel explores the figure of the pirate as a cut-out cardboard figure that functions rhetorically only to the extent that it is cut off from adjacent or overlapping phenomena (mutiny, run-away slave communities, war, primitive accumulation, capitalist exploitation), as improper figurations for larger and more nebulous processes. Farrah thus builds on a counter-narrative which calls attention to the violence that is the non-war of imperial peace.11 "Often condemned as a strategic discourse meant to justify pirate crimes, it ... attempted to displace the exceptional character of pirate violence, making it instead the visible part of a much wider, invisible system of violence." (Policante, 2013, p. 67). Crossbones stages a crisis and breakdown in form as the novel unravels, an unraveling of literary form that echoes the failing of state-form in postcolonial Somalia. While the pirate label is shown to be improper and insufficient, the novel ultimately claims the crossbones of the pirate flag to signify people who are already dead in the name of the law, outside the rights and protections of a state,

¹¹ As Shannon Dawdy points out, Somali pirates presented themselves as coastguards and defenders of the Somali people from foreign criminal activities such as illegal fishing and the dumping of toxic waste off the coast of Somalia (p. 368).



¹⁰ Poier notes that it was after the statute of Anne (1709) that the protection of copyright was granted by the state to the author of books and first printers who bought the right to print from the author. Those who illegitimately printed and sold books were called pirates. The use of piracy thus "catalyzed the creation of a new juridical object: intellectual property." (p. 44-45). Larkin adds: "In his exhaustive study of the rise of print, the historian Adrian Johns argues that piracy, rather than being an aberration of an 'original' mode of text production, is central to the way print operates and spreads over time and space. The qualities we now associate with print - its fixity, guarantee of authorship and commodity form - were not inherent in the technology but the result of a social compact, the institution of a technological order of reality. Johns is instructive in remind us that, in many parts of the word, media piracy is not a pathology of the circulation of media forms but its prerequisite." (p. 240).

without a state. Even if there are no "real" pirates in Somalia, their out-law status is extended to all the people living in Somalia during civil war, a "flea-bitten nation lying dead by a roadside," as in the dream of one of the characters (Farrah, p. 111).

V.

The semantic expansion of piracy in the 19th century as a way to drum up support for intellectual property rights paralleled its expansion into a poetic figure. The exceptionality of Somali piracy marks the hard edge of contemporary disruptions of property rights which also include practices of counterfeiting, copying, unbranding, the 'graymarket' or local commodity, as well as the siphoning off of technological infrastructures (water, electricity) in urban zones. In his study of such practices in India, Ravi Sundaram makes the point that: "[a]s a strategy of deliberate porosity and ambiguity, pirate modernity evades issues of the liberal commons, while offering new routes to subaltern populations in emerging powers to access the legal city. If the liberal commons promotes normative visibility, pirate modernity has preferred techniques of in-visibility." (p. 6). Sundaram consequently theorizes "pirate modernities" as a mode of incorporation that is non-ideological, something other than a self-conscious opposition to capitalism. Commenting his work, Brian Larkin notes that the formulation "pirate modernity" "nicely captures the ambivalence of piracy, refusing the simple equation that piracy is an alternative or oppositional modernity (though there are elements of this in justifications made to the effect that pirate goods redress economic inequalities between developed and undeveloped countries). Piracy is also nonideological in that it does not represent a self-conscious political project in opposition to capitalism." (p. 226). The logic of piracy within the infrastructures of capitalism becomes hard to track precisely because it is improper – not its own, but borrowed or stolen, or re-routed from elsewhere.

When Argentine filmmaker Alejo Moguillansky made a film about the dependency of Latin American filmmaking on financial entities in the global north he recurs to the figure of piracy through an intertext with Stevenson's Treasure Island and Edgar Allan Poe's "The Gold Bug": El escarabajo de oro/The Gold Bug (2014). The film was the result of an initiative of a Danish Film Festival CPH:DOX which proposed to bring together two directors (one European, one non-European) to co-direct a film in what has been described as simultaneously an experiment and charity. Moguillansky was paired with the Swedish director Fia-Stina Sandlund and the film we see - the film they decided to make together - is a fictional documentary about the film they're supposed to make. The movie engages in a politics of citation and archive, replacing the European suicide (Victoria Benedictson) that Fia-Stina Sandlund originally wanted to film (and where Buenos Aires would have merely served as a cheap location to film) with an Argentine one (the nineteenth century political figure Leandro Alem) as worthy of an international venture. The plot of much of the film is the charade the Argentines play for the European codirector pretending to make a film about Alem even as they go about trying to decipher maps and cryptograms that will lead them to a treasure supposedly located in Alem, Misiones.



The film describes itself in the initial intertitles as based on Edgar Allan Poe's short story "The Gold Bug" and Robert Louis Stevenson's Treasure Island but told from the perspective of the pirates – a reframing which echoes the replacement of a European referent (Benedictson) with an Argentine one (Alem). But the film eschews the figuration of pirates as characters and follows instead the hunt for treasure once the pirates are gone. The intertext with Poe is the more obvious one. The title and the basic elements of the plot – stumbling upon the clues to a hidden treasure, an encoded message, the use of a skull in a tree through which they have to drop a thread in order to find the location of the treasure – are all borrowed from Poe's story. The intertext with *Treasure Island*, on the other hand, is not to be found in the plot so much as in the tone and perspective: Treasure Island, as noted earlier, is tied up with fantasies of boyhood and play and with the ultimate indistinction between pirates and non-pirates. At some level, everyone in *Treasure Island* begins to turn pirate-like, trying to outplay each other, in the hunt for the treasure left behind by Captain Flint. It is this pursuit of treasure – along with the elaborate games, full of feints and double-crosses - that is carried forward in Moguillansky's film. While the last remaining pirates are brought back momentarily in *Treasure Island* as the subject of representation (Long John Silver), in Moguillansky's film it is instead a question of a purported space of enunciation and structural position (a pirate point of view) which is otherwise empty of content. That is, there are no improper pirates here because it is the space of impropriety itself that is claimed and inhabited. Piracy is also doubled into material and immaterial variants: a search for buried treasure is simultaneously a re-routing of sanctioned forms of financial circulation as the film's financing is funneled into another purpose. Piracy in Moguillansky's film thus includes both the original seizure of and contest over New World wealth as well as the later semantic expansion of piracy as a means to stake claims on more immaterial property-rights.

Both *Treasure Island* and *The Gold Bug* take place after piracy has (largely) passed and the treasure stolen and buried. The hunt for this secondary accumulation is cut off therefore from the original violence (although *Treasure Island* famously reiterates – in small form – some of that violence). The burial in *Treasure Island* effectively "launders it", as one critic points out: "while the treasure in its diversity emblematizes the reach of European empire, its burial on a desert island also launders it. As pirate's plunder it is in effect untitled; the treasure hunters can claim it guiltlessly." (Loman, p. 16). In the stories by Stevenson and Poe, despite the almost non-existent history of its accumulation and circulation, once found, the treasure is notable for its materiality: Jim expresses weariness, his "back ached with stooping", after counting the immense hoard characterized by a "diversity of coinage" that indexes the global dimensions of the looting. In Moguillansky's film, on the other hand, the trajectory of the treasure becomes a vehicle to tell not simply a local history (the nationalist story of Argentina that Leandro Alem seems to represent) but all the *clichés* of the entangled histories of Argentina, Paraguay and

¹² In *Treasure Island* Jim writes: "That was Flint's treasure that we had come so far to seek and that had cost already the lives of seventeen men from the *Hispaniola*. How many it had cost in the amassing, what blood and sorrow, what good ships scuttled on the deep, what brave men walking the plank blindfold, what shot of cannon, what shame and lies and cruelty, perhaps no man alive could tell."



Brazil. The improper story of piracy becomes a vehicle to skip back to the colonial moment beneath nationalist foundation stories and to gesture at the circuitries of accumulation that made them possible. The story begins in Brazil where a local landowner (and proto-independentist) wants to get rid of his foreman, João Bandeirante, and persuades him to attack the stagecoach carrying the 'royal fifth', the taxes paid to the Portuguese Crown, thinking that he'll fail. He succeeds, however, and flees with the captured gold, crossing the Uruguay River into Argentina where he befriends a Jesuit missionary after having hidden the gold behind a waterfall. On his deathbed he confides in his friend, another Jesuit missionary, who decides to leave the gold where it is but redraw the map, splitting it into two maps which need to be read together. The Jesuits are expelled from colonial America but the missionary stays on until the troops of Dr. Francia, El Supremo, invade missionary territory, killing all in their path. The maps, along with other Jesuit papers, languish in Paraguay until they are found by a Stroessner supporter who, in his old age, sells the secret to an Argentine-Paraguayan co-production for a film based on the Paraguay War. This entangled collection of *clichés* brings the colonial moment into contact with the new colonialism of globalization, just as the final scene in *El escarabajo de oro* traces a line from the broken world of the Jesuits and the ruins that continue to inhabit the landscape of Misiones to the towers of Manhattan where Fia-Stina Sandlund lives.

Meanwhile, as the men attempt to locate the lost colonial gold, the two women who accompany the men on the shoot (one as actress, one as casting director) discover the plot and - in feminist solidarity - reach out to Sandlund and disclose the real reason the film's production has been relocated. The women plot to double-cross the men, mislead them and find the treasure themselves. Ultimately, Sandlund defrauds/swindles the two women and relying on a Swedish immigrant to Misiones, removes the treasure to New York (where she lives) before the Argentine women get there, replacing it with toy gold coins. Hence the film's subtitle: Victoria's Revenge. What appears to be a feminist revenge against a male hijacking of a woman's project turns out to be another version of "oro por baratijas," the untraceable looting that generated such hidden deposits of treasure in the first place. The Latin American pirates don't have the success of the main characters in Stevenson's and Poe's stories; they occupy the losing place of enunciation of pirates, chasing for a gold that is already elsewhere, just as, perhaps, Moguillansky pursued the elusive financing for another film he wanted to make and ended up with this film instead. The gold that is discovered in Poe and Stevenson's stories, recounted in great detail and with great fascination for its material variety and sheen is present in Moguillansky's only in ghostly form, never seen, but always elsewhere, just as Sandlund herself is always heard (by phone, in voice-over) but never on screen, always off screen: a paper promise (the map) that is not backed up but figures the world of financecapitalism.

There is here no line of flight, no alternate order, no threat to imperial peace or "selfconscious political project in opposition to capitalism," (Larkin, p. 226) but a fiction that reroutes legitimized financial streams that have long been shorn of connections to plunder. It is a bloodless game that reveals the non-war at the heart of capitalism, that reveals structures of financing as a game. In an interview Moguillansky states the inevitability of "cheating":



most of my films, from the point of view of a producer, are cheating. ... It's acting like a cheater, putting yourself in an illegal place where you use the money that they give you for another purpose. It's the definition of corruption, but perhaps the production system produces that kind of corruption. It is needed to make films that avoid what is expected from them. This search for freedom is connected with crime. The artist is a necessary criminal (Moguillansky).

Moguillansky doesn't cannibalize pirate tales from the Anglo-American archive – incorporating or subsuming them. Instead, he pirates them. The logic is one of property rather than identity. The stories can be doubled, made to carry another point of view, so long as the intertextual relation, and impropriety, remains visible. The pirate strategy doubles and upends more systematized forms of counterfeit: to have staged the story of Benedictson in Argentina, as in the presumed original proposal, would have meant using Buenos Aires as a cheap backdrop, the difference between Europe and Latin America invisible on screen, but present in the financial differentials of film production. The incongruity of Benedictson in Buenos Aires would never have appeared like the incongruity of a harlequin Atlantic-Pacific rhyme or the transplanting of cultural forms like the "polcas que temos visto compor, vender e dançar só no Rio de Janeiro." Moguillansky's *El escarabajo de oro* is a fiction about the real abstraction that is money. In pirating what has been accumulated elsewhere – an archive of literary forms, an archive of wealth – Moguillansky keeps visible both the claim to sovereignty of the purported original and its impropriety: "Fia es propietaria del 51 por ciento de la película. Yo soy el dueño de un 49 por ciento de la película. ¿Por qué? Porque ella es europea." (Walsh).

CONFLICT OF INTEREST

The author has no conflicts of interest to declare.

REFERENCES

ASSIS, Machado de. **Canção de Piratas**. Disponível em:http://biblio.com.br cancaodepiratas>. Acesso em: 22 junho, 24.

CALASANS, José. **Cartografia de Canudos**. Salvador, Brazil: Secretaria da Cultura e Turismo do Estado da Bahia, Empresa Gráfica da Bahia, 1997.

CURTIS, Isaac. Masterless People: Maroons, Pirates and Commoners. **The Caribbean**: A History of the Region and Its Peoples. 2011.

DAWDY, Shannon Lee. Why Pirates are Back. Annual Review of Law and Society. Sci. 2011. 7, p. 361–85.

FARRAH, Nuruddin. Crossbones. Riverhead Books, 2011.

GERASSI-NAVARRO, Nina. **Pirate Novels**: Fictions of Nation Building in Spanish America. Duke University Press, 1999.

LARKIN, Brian, **Signal and Noise**: Media, Infrastructure and Urban Culture in Nigeria. Duke University Press, 2008.



LINEBAUGH, Peter and Marcus REDDIKER. The Many-Headed Hydra: Sailors, Slaves, Commoners and Hidden History of the Revolutionary Atlantic. Beacon Press, 2013.

LOMAN, Andrew. The Sea Cook's Wife: Evocations of Slavery in Treasure Island. Children's Literature. Volume 38, 2010.

LOPEZ NADAL, Gonçal. Corsairing as Commercial System: The Edges of Legitimate Trade. Bandits at Sea: A Pirate Reader. C.R. Pennell, Editor, New York University Press, 2001, p. 125-138.

PAYNE, Thymaya. Stolen Seas. 2013.

MOGUILLANSKY, Alejo. El escarabajo de oro/The Gold Bug. Pampero Cine. 2014.

MOGUILLANSKY, Alejo; Joshua, Botain. A Search for Freedom:A Conversation with Alejo Moguillansky. Notebook Interview (Nov 2021). Disponível em: https://mubi.com/en/notebook/posts/a-search-for-free- dom-a-conversation-with-alejo-moguillansky>. Acesso em: 22 junho 2024.

MURRAY, Dian. Cheng I Sao in Fact and Fiction. Bandits at Sea: A Pirate Reader. C.R. Pennell, Editor, New York University Press, 2001, p. 253-282.

POLICANTE, Amedeo. Hostis Humani Generis: Pirates and Empires from Antiquity until Today. Dissertation submitted for PhD in Politics at Goldsmiths College, 2012.

POLICANTE, Amedeo. The new pirate wars: the world market as imperial formation. Global Discourse: An Interdisciplinary Journal of Current Affairs and Applied Contemporary Thought. 3:1, 2013, p. 52-71.

POLICANTE, Amedeo. The Pirate Myth: Genealogies of an Imperial Concept. Routledge, 2015.

POLICANTE, Amedeo. The Return of the Pirate: Post-colonial Trajectories in the History of International Law. Politica Comun. Volume 5, 2014. Disponível em: https://doi.org/10.3998/pc.12322227.0005.005>. Acesso em: 22 junho, 24.

POIER, Salvatore. Hostis humani generis. History of a multifacted word. darkmatter Journal, 2009, Issue-5, Pirates & Piracy, p. 39-52.

REDDIKER, Marcus. Villains of All Nations: Pirates in the Golden Age. Beacon Press, 2005.

SAID, Edward. Orientalism. Vintage Books: New York, 1979.

SCHMITT, Carl. Writings on War. New York: Polity, 2011.

STEVENSON, Robert Louis. Treasure Island. Disponível em: https://www.gutenberg.org/files/120/120-h/ 120-h.htm>. Acesso em: 22 junho 2024.

SUNDARAM, Ravi. Externalities, Urbanism and Pirate Modernities: India. Rising Powers Working Paper, **ESRC Rising Powers Programme**. Goldsmiths, University of London, July 2010.

WALSH, David. Entrevista con Alejo Moguillansky, codirector de El escarabajo de oro. 2015. Disponível em: https://www.wsws.org/es/articles/2015/04/09/ficu-a09.html. Acesso em: 22 junho 2024.





Wars of words: Early Modern Piracy in the Caribbean

Mariana-Cecilia Velázquez

University of Nevada, Reno, United States.

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6009-8538

E-mail: mariana.c.velazquez@gmail.com

ABSTRACT

War requires the collision of two or more forces. It implies the ideological invention of an "enemy." The changing faces of that enemy are fueled by entrenched or emergent powers bent upon spreading their hegemonic supremacy and legitimate order over material and conceptual spaces. In this dynamic, the "pirate" enters the stage as the classical *hostis humani generis* ("enemy of humankind"). However, the classification and identity of the pirate are both fluid and contingent, informing discourses of warfare and challenging the limits of categories related to order and legitimacy. The following three-part essay traces the correlation between war and the making and remaking of "the pirate" and how the figure of the pirate was fundamental to the establishment of specific hegemonies while examining the relationship between the varying discourses of the enemy and the concept of legitimate wars in the early modern period. The first part studies the legal and political debates around the concepts of "just war," "just enemy," and "sovereignty" in the context of the Anglo-Spanish War (c1586-1604). The second section explores the aftermath of said war that contributed to the development of a new nomenclature of piracy in the Caribbean region and the establishment of sedentary and commercial societies living at the margins of European wars. Moving to the 17th and 18th centuries, the third part introduces the figure of Miguel Enríquez, a Caribbean-born black corsair, a character located at the intersection of war and commerce, away from previous paradigms of "just war" and "just enemy."

KEYWORDS: Piracy; International Law; Empires; Caribbean; Early Modern History; Colonial Writing.

Guerras de palavras: a pirataria na Idade Moderna no Caribe **RESUMO**

A guerra requer a colisão de duas ou mais forças. Implica a invenção ideológica de um "inimigo". Os vários rostos desse inimigo são alimentados por potências entrincheiradas ou emergentes empenhadas em espalhar a sua hegemonia suprema e ordem legítima sobre os espaços materiais e conceituais. Nessa dinâmica, o "pirata" adentra o palco como o clássico hostis humani generis ("inimigo da humanidade"). No entanto, a classificação e a identidade do pirata são ao mesmo tempo fluidas e contingentes, informando discursos de guerra e desafiando os limites de categorias relacionadas à ordem e à legitimidade. O seguinte ensaio de três partes traça a correlação entre guerra e a feitura e refilmagem do "pirata", e como a figura do pirata foi fundamental para o estabelecimento de hegemonias específicas, enquanto examina a relação entre os diversos discursos do inimigo e o conceito de guerras legítimas no início do período moderno. A primeira parte estuda os aspectos legais e debates políticos em torno dos conceitos de "guerra justa", "inimigo justo" e "soberania" no contexto da Guerra Anglo-Espanhola (c1586-1604). A segunda seção explora as consequências da referida guerra que contribuíram para o desenvolvimento de uma nova nomenclatura de pirataria na região do Caribe e o estabelecimento de governos sedentários e sociedades comerciais que vivem à margem das guerras europeias. Passando para os séculos XVII e XVIII, a terceira parte apresenta a figura de Miguel Enríquez, um corsário negro nascido no Caribe, personagem localizado na intersecção entre guerra e comércio, longe dos paradigmas anteriores de "guerra justa" e "inimigo justo".

PALAVRAS-CHAVE: Pirataria; Direito internacional; Impérios; Caribe; Idade Moderna; Escrita Colonial.



DOI: 10.12957/matraga.2024.85063 Received in: 31/03/2024 Accepted in: 18/07/2024

1. Prelude for Categories of Outlawry: Pirates and Corsairs Across Classical and Medieval Times

Before becoming enemies of humankind, "pirates" fit a category assigned to individuals who inhabited a specific geographical space that had their political and economic practices. This introduction reviews the development of the categories of "pirate" and "corsair" across classical and medieval times. Considering the linguistic and etymological nature of the term peirato, legal scholar Alfred Rubin asserts that it appears in Polybius's Historiae (c140 BCE) referring to the Eastern communities established in the Mediterranean, who were potential military allies in the fight against political leaders from that geographical zone (Rubin, 1988, p. 5). Later on, Plutarch (100 BCE) mentions that pirates were a community based in Asia Minor and describes the process by which that community became labeled as rebels due to the establishment of the Roman hegemony and sovereignty during Pompey's rule. As Roman power strengthened, the category of piracy, according to Plutarch, designated an anachronistic lifestyle that did not correspond to the Roman political and commercial order. Hence, pirates became those individuals who did not acknowledge Roman supremacy and political hegemony (Rubin, 1988, p. 5-8). Besides the conceptualization of the categories related to piracy found in Greek and Roman traditions, the term "piracy" became attached to a specific geographical space, as several editions of Ptolemy's *Geographia* display in the sixteenth century. (Figures 1, 2, and 3). The geographical region "Piratae" or "Pirate" reappears in Abraham Ortelius's 1624 edition of Theatri orbis terrarum parergon, dedicated to the Spanish King Philip IV (Figures 4 and 5). Therefore, it is through late cartographical representations that the "Piratae" region becomes a geographical space and in turn becomes charted as part of the Roman hegemony. As the maps show, the visualization of a geographical region assigned to pirates pinpoints their sedentary nature at the beginning of their designation as rebels against a specific order.



FIGURE 1. Detail from Claudius Ptolemy's *Geografia* (1525 ed.)

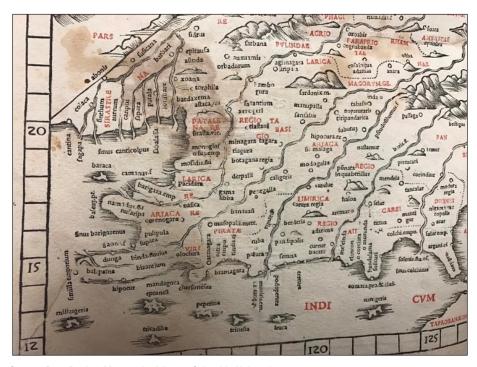
Source: Firestone Library, Princeton.



DOI: 10.12957/matraga.2024.85063

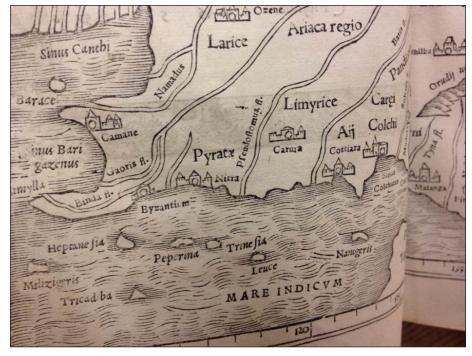
¹ According to Rubin, Diodorus Siculus (60 BCE) and Livy (29 BCE) employed the term in the same fashion.

FIGURE 2. Detail from Claudius Ptolemy's *Claudii Ptholomaei Alexandrini Liber geographiae cum tabulis et uniuersali figura* (1511 ed.) displaying the region *Piratae* between *Ariaca* and *Limirica*



Source: Rare Book & Manuscript Library, Columbia University.

FIGURE 3. Detail from Claudius Ptolemy's *Geographia vniversalis, vetvs et nova complectens Clavdii Ptolemi Alexandrini enarrationis libros VIII* (1545 ed.) displaying the region *Pyratae*



Source: Rare Book & Manuscript Library, Columbia University.



The focus of this essay dwells on the correlation between war and the making and remaking of "the pirate". War requires the collision of two or more forces. It implies the ideological invention of an "enemy." The changing faces of that enemy are fueled by entrenched or emergent powers bent upon spreading their hegemonic supremacy and legitimate order over material and conceptual spaces. However, the classification and identity of the pirate are both fluid and contingent, informing discourses of warfare and challenging the limits of categories related to order and legitimacy. This essay aims to trace how the figure of the pirate was fundamental to the establishment of specific hegemonies while examining the relationship between the varying discourses of the concept of the enemy and the notion of legitimate wars in the early modern period. Following the spoils of the English captain Sir Francis Drake, the first part studies the legal and political debates around the concepts of "just war," "just enemy," and "sovereignty" in the context of the Anglo-Spanish War (c1586-1604). The second section explores the aftermath of said war and other European conflicts that contributed to the development of new nomenclature of piracy in the Caribbean region, such as the "buccaneers" and the "filibusters" and the establishment of sedentary and commercial societies living at the margins of European wars. Moving to the end of the seventeenth and early eighteenth centuries, the third part introduces the figure of Miguel Enríquez, a Caribbean-born black corsair, a character located at the intersection of war and commerce, away from previous paradigms of "just war" and "just enemy" and encapsulated within another dissident "piracy cycle."

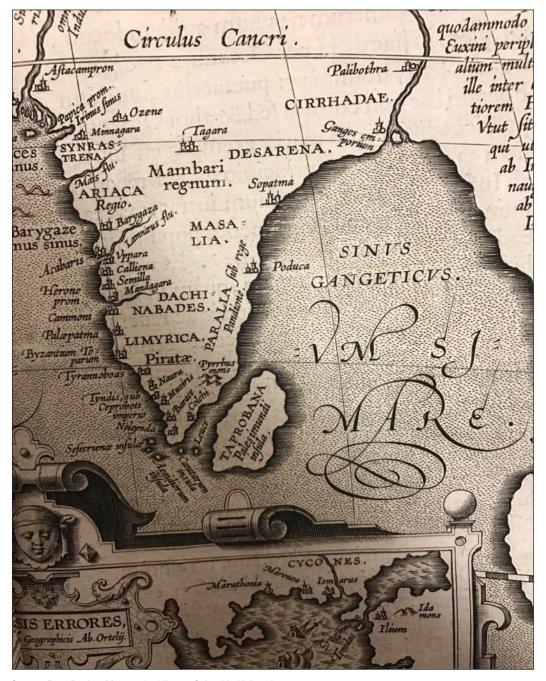
The notion of "piracy cycles," introduced by Philip Gosse in the 1930s, has remained a useful concept in historical scholarship on piracy.² While historicizing the evolution of the definition of piracy, Rubin registers a piracy cycle stemming from Roman attempts to enforce political hegemony. In this case, pirates were those individuals who became dissidents against the Roman power and thus were denied the right of postliminium, or the right to be granted any post-war restitution. The use of the term *peirato* consequently arose as a concept to designate or classify individuals or communities whose religious, economic, and political practices differed from those disseminated by the dominant power. Therefore, at the beginning, the pirate was part of a sedentary community whose marginality emerged from religious, economic, or political discrepancy vis-à-vis the authoritative order. This essay proposes an inversion of the paradigm of piracy cycles as it traces the process through which pirates went from being transatlantic individuals attached to a specific royal regime during the sixteenth century, to becoming marginal and outlaw figures who established sedentary communities in the Caribbean islands during the seventeenth and eighteenth centuries.

² Gosse introduced this concept in *The History of Piracy*, 1934, p. 1–10. According to Gosse, a piracy cycle comprises a fixed story by which piracy starts at the core of disorganized and independent groups as a means of making a profit, usually because they have no other economic or social choices. Later, their success attracts the attention of other individuals who decide to join them and invest in buying larger vessels and resources. The peak of the cycle arrives when these societies manage to establish a social and political structure that holds marginal or independent economic power. Gosse argues that the two possible outcomes are: (1) the legitimation of their power by the corresponding authorities, or (2) the disintegration of such communities and their ultimate return to the original small outlawry and disorganized dynamics that once gave birth to a "mercenary navy, paid by plunder. For more about this description of the piracy cycle, see J.L. Anderson's article "Piracy and World History" (1995).



DOI: 10.12957/matraga.2024.85063

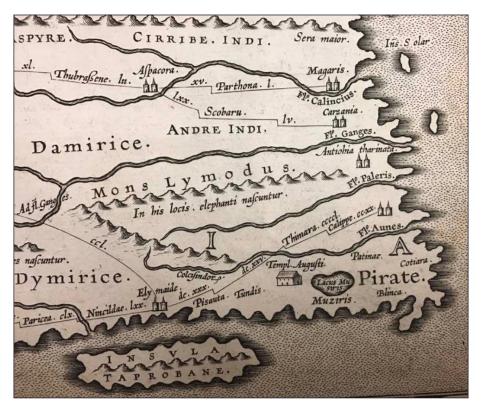
FIGURE 4. Detail from Abraham Ortelius's Abrahami Ortelii Theatri orbis terravm parergon; Editio novissima (1624 ed.). This map, entitled Erythraei Sive Rubri Maris Peripuls. Olim ab arriano descriptvs, nvnc vero ab Abrah. Ortelio ex eodem delneatus (c1597) included in the section dedicated to describing Ulysses wanderings, it displays the region Piratae below Limyrica



Source: Rare Book & Manuscript Library, Columbia University.



FIGURE 5. Detail from Abraham Ortelius's Abrahami Ortelii Theatri orbis terravm parergon; Editio novissima (1624 ed.). This map, engraved around 1598, was included in the section of tables of old itineraries by Marcus Velsero (*Tabvla itineraria antiqva*). It displays the region *Pirate* in the eighth segment (*Segmentvm octavvm*).



Source: Rare Book & Manuscript Library, Columbia University.

To understand the early modern culture of piracy and war, it is relevant to review how the figure of the pirate was transformed by another category: the corsair from the Middle Ages. Primarily addressing economic interests, the conventional medieval distinction between a pirate and a corsair was that while the latter had been commissioned by a state to commit maritime predation, the former had not been authorized by a sovereign power. Stemming from the postulate ir de corso (corsairing), the term corsario appeared in thirteenth- and fourteenthcentury Iberian legal compilations, such as the Catalonian Consolat de Mar (c1258) and royal ordinances.³ The Catalonian treatise outlined the precepts of maritime and commercial laws in the Mediterranean Sea and emphasized the corsairs' economic duties, such as the assurance of the amount loaned by private investors.⁴ Besides the contextual political interests and military challenges encountered by the medieval powers, differentiating a corsair from a pirate rested upon the systematization of increasing and protecting economic revenues.

⁴ For the ordinances on corsairs, see "Ordinaciones de todo navio, que armara para ire n corso, y de toda, que se haga por mar," found in Cayetano de Palleja's Spanish edition of Consulado del mar de Barcelona. Barcelona: Imprenta de J. Piferrer, 1732.



³ We also find the term corsario or cursario in the 15th, 16th, 17th, 18th, and later editions of King Alfonso X's thirteenth-century Siete Partidas. However, it is difficult to determine the exact date at which these terms were introduced into this collection since there are more than 100 earlier manuscripts, which sometimes differ in their content.

A century later, King Peter IV of Aragon enforced in 1356 the first royal corsairs' ordinance to strengthen the Spanish military structure against the Genoese overseas, thus incorporating a political tenor into the corsairs' financial responsibilities. After four months, sailors had to return to Aragon and hand over everything provided, whether by the king or by private investors, including the ship and its armaments.⁵ Ten years after that, addressing the problem of frequent desertions, the king enforced a royal provision that compelled corsairs to return to their homeland. In cases of disobedience, if the deserters were eventually found, they would either be subjected to a monetary fine or would be publicly lashed. From these legal postulates emerged the figure of the corsair as a sailor whose country of origin sponsored him, whereas the pirate embodied an outlaw and marginal character.

On the other hand, letters of marque and reprisal, initially issued during the late Middle Ages, were intended to prevent wars among kingdoms. These documents granted permission to recover stolen goods or to replace them. The *licentia marcandi*, issued around 1295, allowed the retrieval of stolen goods, whether from the hands of the original thief or a relative, friend, or neighbour.⁶ However, over the course of the sixteenth century, the letters of marque lost their original purpose of preventing wars and rather, were issued during wartime to underscore the belligerency among European countries and nascent powers (Rubin, 1988, p. 21). In addition, the categories "pirate" and "corsair" became increasingly unclear and intertwined. To illustrate this, we will now turn to one of the most infamous characters of the Anglo-Spanish belligerence, Sir Francis Drake (c1540-1596), and we will see how the limits of the "just enemy" and the "just war" were constantly negotiated due to specific interests and motivations.

2. Early Modern Piracy, Just Enemies, and Just Wars

In September 1585, Sir Francis Drake sailed from Plymouth with two dozen ships and eight pinnaces. His fleet besieged the city of Santo Domingo, capital of Hispaniola (today the Dominican Republic) on New Year's Day 1586, whereof the city paid him 25,000 ducats to end the attack. A few weeks later, he arrived in Cartagena de Indias, Colombia. He captured the city, held it for 53 days, and left with a ransom of 107,000 ducats, returning to England on July 22.7 These attacks occurred in the context of a yet-undeclared open war between Spain and England. To English eyes, Drake's raid was less a formal act of war than an expedition to the West Indies (Neale, 1972, p. 298; Kelsey, 1998, p. 241). However, the Spanish considered this event both an act of piracy and a military offense to their domains overseas.

⁷ There were only six investors for this voyage. The queen contributed £10,000, Drake £7,000, the Earl of Leicester £3,000, Drake's cousin John Hawkins £2,500, William Hawkins £1,000, and Sir Walter Raleigh £400 (Kelsey, 1998, p. 240).



⁵ Overall, sailors who decided to become corsairs were provided with ships, weapons, and other necessary resources. They received a month's pay in advance along with other privileges, such as full authority of criminal jurisdiction overseas and royal pardons, among others.

⁶ Rubin points out that the word "reprisal" refers to French *retrieve* and that the origins of the term "marque" are as yet obscure but that "it might have been related to a provencal technical term associated with a law of 'promise'" (1988, p. 21).

The raid was recorded in various cultural registers, both historical and rhetorical, ranging from bureaucratic correspondence between Spanish peninsular and colonial authorities to an English travelogue and a Spanish-Caribbean heroic poem: Juan de Castellanos' Discurso del capitán Francisco Draque (1586-1587) and Walter Bigges's Summarie and True Discourse of Sir Drake's West Indian Voyage (1589).8 While acknowledging the comprehensive repository of scholarship produced about these texts and the historical event in question, in this section, I will focus on Drake's negotiations with the two governors of Hispaniola and Cartagena, Cristóbal de Ovalle and Pedro Fernández de Busto. I will address the European debate on what constituted a pirate and how the governors transformed Drake into a legitimate adversary to justify their questionable leadership decisions and conceal their military weaknesses. Their narratives foreshadowed the transformation of maritime predation into a modern diplomatic and economic exchange. This Caribbean raid thus illustrates the changing values of an era in which money—instead of military altercation—becomes the vehicle to resolve a war or to respond to a violent attack.

In the context of the beginning of what came to be known as the Caribbean raid of 1585– 1586, we find no reference to the official larger Anglo-Spanish conflict. On the contrary, Bigges notes the lack of an official declaration of war when Drake's fleet reached the Isles of Bayona (today known as the Cíes Islands), just off northern Spain, before setting out for the New World. They came peaceably, short of supplies and seeking more to sustain them on the ocean crossing. Upon arrival, however, they found that trade was officially barred and the English merchants on shore could not be found. Bigges describes the scene that followed: an English merchant sent by Pedro Bermúdez, governor of the islands of Bayona—conferred with Captain Sampson, appointed by Drake to meet him and gather information about two main issues:9 first, "if there were any warres betweene Spaine and England;" and second, why "their goods were imbarred or arrested" (Bigges, 2010, p. 219-220). 10 Being advised by Christopher Carleill, his lieutenant general, Drake resolved not "to make any stand" before receiving the news. After this exchange the governor accommodated the fleet, providing them with refreshments including bread, wine, oil, apples, grapes, and marmalade. Another source, known as the *Tiger Journal*, also stresses the misunderstanding between the English and the inhabitants of the isles as subjects of the Spanish Crown (Bigges, 2010, p. 79-80). Captain Sampson warned Governor Bermudez that if their reasonable demands were not satisfied, the English would fight vehemently because the captain realized that they were able to proceed "when he saw theyr weakeness in every respect" (Bigges, 2010, p. 80). Governor Bermudez replied that he did not hold the power to "make warre or peace

¹⁰ The Primrose Journal (kept aboard the ship Primrose) states they were also looking for imprisoned Englishmen, their merchant goods, and victuals. It is included on page 181 in the compilation titled Sir Francis Drake's West Indian Voyage 1585–86 (edited by Mary Frear Keeler).



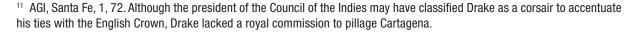
⁸ Bigges recorded the events that took place until he died of fever in Cartagena. While it remains unclear at which point of the attack he died, his account was apparently continued and finished by Lieutenant Croftes, another member of the expedition. The first edition of his account was published in Latin in 1588, and two editions in English appeared in 1589. Two other laudatory poems were composed celebrating Drake's raid of the Caribbean in 1585: Henry Robarts's A Most Friendly Farewell Given by a Welwiller to the Right Worshipful Sir Frauncis Drake Knight (London 1585) and Thomas's Greepe The True and Perfecte News of the Worthy and Valiant Exploits, Performed and Done by that Valiant Knight Syr Francis Drake (London, 1587).

⁹ According to editor Mary Frear Keeler, in Sir Francis Drake's West Indian Voyage, they arrived in the Cies islets close to the Vigo River (2010, p.78).

betwine the two princes" and declared that the English merchants were not under arrest "but that they myght dispose them selves and th[eir goodes] at theyr owne pleasures" (*id.*). Thus, at this point, there was not an official war, which means that the English sailors seemed to be considered less pirates or corsairs than sailors looking for their countrymen merchants, who presumably had been imprisoned and their goods embargoed.

At the time, a "just war" implied the notion of a "just enemy" and in turn restricted the power of declaring war to the sovereign prince. Legal jurists, such as, Alberico Gentili (1552-1608) claimed that if a sovereign imposed restrictions to prevent other sovereigns' subjects from navigating, this could be considered a legitimate cause of a just war (Benton, 2010, p. 125). On his part, Balthazar Ayala (1548–84), a Flemish lawyer appointed by Philip II to the position of General Military Auditor, stressed the importance of the category of the "rebel." Intended to restore peace in the Low Countries, Ayala's legal treatise De Iure et Officiis bellicis et disciplina militari (Douai 1584) underscores the difference between the notions of the just enemy and the rebel. In his view, a pirate qualifies as a rebel with no right either for booty capture or a legitimate declaration of war. Enemies from a just war (*hostes*), by contrast, should receive better treatment than the rebel since their position is demarcated by fighting a just cause. However, in the episode described of the Cíes islands, it remains unclear if Drake and his men are either "pirates" or "rebels." The alleged confusion of whether there was a war in course illustrates what Lauren Benton examines about the elusiveness of the concept of sovereignty in the context of early modern empires and the relation between law and geography. Benton remarks on the emergence of uneven or "layered" sovereignties characterized by the ineffective imperial implementation of order and delegation of authority in different legal geographies or malleable jurisdictions like the seas or far-distant and isolated territories (Benton, 2010, p. 30-32). In the case of Drake's first stop, we find a "layered" and somewhat inefficient implementation of Spanish sovereignty in the Cíes Islands.

Conversely, in even more distant territories of the Spanish crown across the Atlantic, we see the governors of Hispaniola and Cartagena attempting to implement effectively Spanish sovereignty by confronting Drake and converting him into a "just enemy." Both Cristóbal Ovalle and Pedro Fernández de Busto manipulate their narratives to focus on their questionable "victory," earned through negotiations with the English captain, while uncovering serious concerns about corruption within the colonial apparatus that ultimately relate to the unstable sovereignty upheld in their territories. On his part, Cartagena's governor unveiled internal conflicts between colonial forces and alluded to the transatlantic conflict between colonial and Iberian authorities. In contrast, the president of the Council of the Indies, Hernando de Vega y Fonseca, emphasized the governor's shameful decision to spend the money from the royal treasury paying Drake's ransom and financing Drake's accommodations and banquets after the negotiations in Cartagena: "[T]he Governor shared a shameful relationship with the corsair, spending money from the Royal Treasure, your majesty, and so it is said that he enjoyed banquets and conversations with the corsair." From the English perspective, Bigges's account confirmed





the alleged good treatment provided in Cartagena and Santo Domingo by Spanish authorities, which is similar to the treatment received previously in the Cíes Islands:

During our abode in this place, as also at S. DOMINGO, there passed diuerse curtesies between vs and the Spaniards. As feasting, and vsing them with all kindnesse and fauour: so as amongst others there came to see the Generall, the Gouernor of CARTAGENA, with the Bishop of the same, and diuerse other Gentlemen of the better sort (Bigges, 2010, p. 258).¹²

By crafting a narrative that transforms a maritime attack into an economic transaction, the governors highlighted the efficiency of their negotiations with the English captain. They reported that the sum of money paid for the ransom was significantly less than Drake had originally demanded. In Santo Domingo's case, Governor Ovalle mentioned that Drake asked for one million, then for 100,000, and finally agreed to collect 25,000 ducats.¹³ The governor of Cartagena, stated that Drake requested 400,000 ducats but that he counteroffered 20,000 ducats and, after seeing that Drake's men were willing to burn the entire city, he raised the amount to 30,000 ducats. Once the bishop authorized that payment "without remorse," he ordered everyone to contribute according to their holdings and property. Finally, Drake settled for 107,000 ducats, and 79,000 ducats were borrowed from the royal treasury (Castellanos, 1921, p. 318–319). He even mentioned that Drake provided him with a receipt for the ransom. These claims demonstrate that both governors, while formulating a narrative that portrayed them as successful leaders attempted to reinforce the notion of Spanish supremacy in the attack by making it seem that they had outsmarted the English. Consequently, the governors maintained that the Spanish did not lose entirely but prevailed through negotiation.

The debate about the figure of the pirate is crucial to understanding the justifications given by the colonial officials, especially the governors, who claimed a diplomatic and economic victory in dealing with a hostage situation. To this end, they had to transform Drake's public image of a ruthless pirate into a legitimate enemy. However, the juridical distinction between the pirate and the enemy was a subject of debate among European sixteenth-century legal theorists, discussed earlier, such as Ayala and Gentili. 14 They posited that unlike the just enemy, who had the right of restitution and the power of negotiation, the pirate belonged to the notion of an enemy deprived of any right.¹⁵ In the context of the New World, the Spanish sources will sometimes refer to Drake as a just enemy or as a pirate, depending on their underlying intentions. For instance, the

¹⁵ Alberico Gentili—an appointed lawyer of the Spanish Crown at England's Court of Admiralty (1605–08)—in his famous legal treatise, Hispanicae advocationis, posthumously published c1613, compiled specific disputes and pleas in which he defined piracy in contradictory ways depending upon whether he desired to legitimize or delegitimize an economic transaction. For a related specific analysis, see Benton's study. Balthazar Ayala, a Flemish lawyer appointed by Philip II to the position of General



DOI: 10.12957/matraga.2024.85063

¹² Kelsey argued that the Spaniards tended to exaggerate the nature of Drake's events to ask for crown subsidies, concealing the lack of efficient systems of defense (Wright, 2008, p. 29).

^{13 &}quot;[L]e pidieron un millón, y le dijeron que no lo harían menos de cien mil ducados (...) y porque no se les dieron, comenzaron a quemar la ciudad y quemaron de tres partes la una" (quoted in Rodríguez Demorizi, 1945, p. 31). According to Governor Ovalle, other mayors and aldermen, and the treasurer, Alonso de Peña, agreed that the best way to save the city of Santo Domingo and stop the devastation by the English was to strike a deal with them.

¹⁴ Lauren Benton elaborates on the issues encountered by lawyers, such as Gentili, when distinguishing legitimate from illegitimate captures (2010, p.104-161). Daniel Heller-Roazen's study traces the rhetoric behind the different definitions of the pirate and the just enemy from classical times.

governors, probably aware of the illegitimacy of pirates to declare war or negotiate a peaceful agreement to end military hostilities, converted Drake into a legitimate enemy, with whom they even shared banquets, to validate their negotiations.

As several scholars have pointed out, Drake defies such an ironclad classification. Claire Jowitt (2010, p. 50) underscores that in theory, legislation that was passed by the English in 1536 defined piracy as a criminal offense, yet in praxis, English authorities failed properly to enforce it because of the flexibility between criminal piracy and legitimate reprisal. For instance, by using "corsair" and "pirate" interchangeably throughout his poem, Castellanos crafted a system of enunciation, a sort of sleight of hand, in which the figure of the pirate escaped any stable taxonomy. The early modern semantic and linguistic ambivalence behind the terms "pirate" and "corsair" allowed both English and colonial authorities to render Drake's figure into a legitimate enemy in the ransom negotiations. It is important to note that several dictionaries at the time linked the terms, using one to define the other. For instance, Sebastián Covarrubias de Orozco (1611, p. 590), defines a "pirate" as a "corsair who steals on the seas," and other dictionaries followed this trend of defining the term "pirate" with the word "corsair" (e.g., Minsheu, 1617 and Franciosini, 1620, unnumbered).

After raiding the governor's house, Drake found several royal cédulas (decrees) in which King Philip II had warned the governor about the possibility of facing Drake "the pirate" (Castellanos, 1921, p. 204). However, Castellanos' ambivalent system of portraying Drake was also constrained by metrical concerns and the rigors of the literary device of rhyme; thus, the term pirata suited him better than the term corsario. Consequently, there is a further scene that portrays how Drake became enraged because he realized that the king had used the word "pirate" to describe him: "Because His Majesty had treated him badly / By putting upon him the name of pirate" (id., 1921, p. 208). The governor tried to calm Drake's anger by suggesting that perhaps the king had not read the *cédula*, and that in fact, he sometimes signed documents written by his secretaries without proofreading them. Drake threatened the governor and anyone, including the Spanish king and his secretaries, who dared to use this "base word" (palabra baxa) to characterize him.¹⁷ Aside from blurring the semantic difference between the categories of pirate and corsair, Castellanos implied that Drake's concept of his condition as a corsair enabled him to justify the attack and subsequent negotiations. This dramatic scene thus displays an effort to neutralize a potential legal case against both Drake and the colonial authorities who negotiated with him. The negotiation, also recorded in Spanish colonial depositions, reinforced the lack of leadership to articulate narratives of blame for the enemy within. Instead of criminalizing

Military Auditor, wrote De lure et Officiis bellicis et disciplina militari (1584), in which he underscored the difference between the notions of a just enemy and a rebel.

About the semantic debate, Castellanos writes: "[Y] el intérprete suyo, dicho lonas, / en idioma propio las expuso, / a gran enojo van palabras pronas / por el nombre que nuestro Rey le puso porque dezían que cossario era, / como si por ventura no lo fuera" (Castellanos, 1921, p. 204). "To whatever sir who invented this / Base word, should he write me, / The reply won't be long in coming / Because I will surely unmask the lie ... And there we'll make it clear one day / So that I may be vindicated / Before the Great Philip who sent it / By the secretaries he confided" (Lane et al., 2019, p. 28).



^{16 &}quot;Su magestad tan mal lo trata/en ponelle renombre de pirata" (Castellanos, 1921, p. 208). The English translation of this quoted episode can be found in Lane and Bialuschewski's anthology (2019, p. 26). However, it is also worth noting that, according to Odin's dictionary, 1607, the word renombre also meant "renown" or "fame."

Drake's actions, Spanish peninsular authorities brought several legal cases against the Spanish colonial functionaries involved in the event.

The two governors' efforts to benefit from the rhetorical transformation of piracy into a legitimate economic transaction were not well received by peninsular and other colonial representatives for two reasons. First, this rhetoric undermined the Spanish military reputation and capability of protecting their territories. Second, negotiating with a pirate posed the question of who might be considered or recognized as a legitimate adversary (or a just enemy). Only a decade before Drake's Caribbean raid, Jean Bodin (1529/30-1596) debated this topic in his Six livres de la république (1576). Although Bodin mentioned that pirates should not be protected by the law of nations, he stated that sometimes they forced sovereign leaders to negotiate when they had brought an overwhelming military force. 18 This notion resonated in later texts dealing with the concept of diplomacy and the role and rights of ambassadors when "recognition" meant to "be acknowledged as a legitimate political agent" (Hampton, 2009, p. 119). In the context of Drake's Caribbean raid, it could be argued that the two governors projected this trend by characterizing their negotiation with Drake as something honorable and officially conducted. After all, they were not military men but, rather, skilled in letters and administrative matters.

These portrayals of piracy reveal the circumstances that led England to replace ideological mercantile values with projections of empire. The analysis presented discloses that both the descriptions of the attack and the narratives of the negotiations forged an ideology that braids the notion of imperial and national military supremacy with increasingly mercantilist early modern values. Depictions of maritime predation, therefore, set an ideological precedent for the articulation of the military and economic precepts that underpinned further European projects of colonization in the Americas during the following century. However, the pirate's figure—as a literary and historical trope—will not be legally defined and will remain flexible and chameleonlike until Elizabeth I's and Philip II's deaths and the ends of their respective reigns, which I discuss in the next section.

3. Piracy and the By-products of Peace in the Caribbean: Buccaneers and **Freebooters**

Contrary to Elizabeth's 1601 policy of sponsoring piracy in disguise as a means of ending the Anglo-Spanish war, her successor James I changed the strategy by signing a peace agreement in London (1604) that was ratified in Philip III's courts in Valladolid (1605). Known as the Treaty of London, or Treaty of Peace, Alliance, and Commerce, it mainly revolved around the restoration of the commercial relations between the kingdoms of Spain and England.¹⁹ Revitalization of

¹⁸ Bodin refers to a case in which the Roman general Pompey signed a treaty with Mediterranean pirates (Hampton, 2009, p. 118). 19 I will be using two editions of the treaty. The first is a version that contains a Latin transcription and Spanish translation of the original document, which is held by the AGS. It was compiled by Diego Peralta, Antonio Marin, and Juan de Zúñiga, eds., Coleccion de los tratados de paz, alianza, neutralidad, garantia, proteccion, tregua, mediación, accesión, reglamento de limites, comercio y navigacion ... (Madrid 1740). The second is a Spanish coetaneous translation printed in Valladolid by Luis Sánchez: Capitulaciones de la paz, entre el Rey nuestro señor, los ... archiduques de Borgoña, sus hermanos y el Rey de Gran Bretaña ... (1605).



DOI: 10.12957/matraga.2024.85063

Anglo-Spanish trade came with a price, however. On the one hand, Spain had to refrain from re-establishing Catholicism in James I's dominions of England, Ireland, and now Scotland, while on the other, the English had to put an end to their commercial relations and alliances with the enemies of Spain, specifically the rebels of the Low Countries (Olanda and Zelanda).²⁰ It has been argued that this treaty was part of a wider goal to resolve the European religious conflict in the long run. However, the English public became anxious and remained suspicious of James's apparent empathy toward the Spanish; this empathy was evinced by his plans for proposing marriages for his potential successors that would entail both Protestant and Catholic matches.

From beginning to end, the Treaty of London addresses the issue of piracy while emphasizing several times that it applies to both sides and will be enforced on land, at sea, and in fresh waters (tam per terram, quam per mare, et aqua dulces). Several items found in the treaty politicize maritime space by extending the scope of the agreement to the seas, fresh waters, and ports. In the Spanish printed edition of this document from 1605, the term "piracies" (piraterias) appears in the margin of the sixth capitulation. The main body of the Spanish text revokes "any commissions and letters, either of reprisal or marque, that might allow the power to steal."21

Entirely dedicated to the issue of maritime predation (*predandi*), this agreement reveals two important aspects of piracy. First, the Spanish marginal note shows that the phenomenon of piracy was understood as something conceptually vague but attached to "sponsored stealing." Erasing any differences between the pirate and the so-called corsair, both the pirate and the sailor carrying royal commissions of marque and reprisal fell under the same Spanish perception of state-backed thievery. Second, the capitulation became the first document that seems to stabilize the category of piracy, inaugurating its entry into the legal discourse as it openly criminalizes any individual who might disobey it. This is the first time in which the figure of the pirate is legally equated to that of the corsair and their conceptual stability and equalization are acknowledged by both the English and Spanish kings. In this way, the treaty leaves no room for anyone who in the previous century, like Sir Francis Drake, claimed royal sponsorship or justified maritime predation under nationalistic or religious differences.

After this establishment of peace, a new nomenclature of piracy emerged in both the Caribbean and Mediterranean geographical contexts. On the one hand, former English maritime predators, having lost their private income, joined Barbary corsairs in the Mediterranean, while others, like Captain Henry Mainwaring, were hired by the English Crown to police and capture their former accomplices. In the Caribbean, Dutch and French sailors who had previously engaged in contraband trade, mostly related to the illegal purchase of tobacco and salt, continued to carry out their illegitimate businesses. However, due to the lack of efficient Spanish policing, they encountered an even more divided geopolitical Caribbean scenario marked by the increasing

²¹ "Que no se permitan piraterias, y se revoquen las comisiones y cartas de marca para salir a robar" (see *Coleccion*, edited by Peralta, Marin, and Zúñiga, 1883, p. 8). "[R]evoquen qualesquier comissiones y cartas, assi de repressallas como de marca, que tuvieren facultad de robar, de qualquier genero o condicion" (id., 1883, p.8). The Latin version states the same: "[R]evocentque quascunque commissiones et litteras tam represaliarum seu de marca, quam facultatem predandi continentes cuiuscumque generis aut conditionis sint" (id., 1883, 251).



²⁰ Two further treaties of peace between the nations were signed in 1630 and 1670.

establishment of English, French, and Dutch colonial bases on several islands. These and other subsequent shifts in European powers, such as the Peace of Westphalia (1648) and the rise of merchant empires and political leaders such as Oliver Cromwell (1643-51), who envisioned an English imperialist project in the Caribbean, coincided with the flourishing of a different kind of piracy along with new labels that defined it.²² For instance, the Caribbean archipelago was the stage for the articulation of the figure of the Buccaneer. From the 1580s, several Spanish colonial authorities and functionaries in Hispaniola had proposed the depopulation of the northern part of the island as the best solution to decreasing contraband in the region. Thus, the early seventeenth-century project of depopulating northern Hispaniola to deter contraband practices resulted in the increasing establishment of mainly French sedentary communities known as the "Buccaneers." In this sense, the remedy proved worse than the disease.

Etymologically, the French term boucanier, from which we get "buccaneer," derives from an indigenous word, boucan, that referred to a particular wooden grate on which they cooked their meat and the way they prepared a kind of beef jerky or smoked meat.²³ In the seventh volume of his account titled Nouveau voyage aux isles de l'Amérique, Jean-Baptiste Labat (1663-1738), the "Pirate Priest," describes these practices during an exchange between "two hunters" (deux chasseurs) from a Caribbean island and the crewmembers of Labat's ship.²⁴ The buccaneers mainly traded cured meat, tobacco, and sugar with non-Spanish looters known as freebooters or filibusters, and lived under their own social, economic, and political code. Labat describes the filibusters as "those who were navigating" (Filibustiers, c'est ainsi qu'on apelle ceux qui vont en course) (Labat, vol. 5, 1742, p. 73). Unlike sixteenth-century pirates or corsairs like Francis Drake and John Hawkins, the buccaneers established a sedentary lifestyle in the Caribbean at the margins of European sovereign powers, marking the beginning of what historians have called the Golden Age of Piracy (1650-1730).²⁶ This multinationally controlled Caribbean also gave rise to the advent of renowned buccaneers such as Captain Henry Morgan (1635-68), whose accounts were reported and published by Alexandre Exquemelin (1645–1707) in The Buccaneers

²⁶ Nominally speaking, the buccaneers were "jerky makers." Labat: "[C]es Chasseurs, qu'on nomma dans la suite Boucaniers du nom des Ajoupas ou Boucans..." (Labat, vol. 5, 1742, p. 62). For more historical context and social dynamics about the buccaneers, see Lane, 2016. For the amphibious nature of the buccaneers in relation to that of previous pirates and corsairs, see the works of Galvin (1999) and Latimer (2009). About the Golden Age of Piracy and the nationless character of buccaneers, freebooters, and filibusters, see Rediker (2004).



²² The Peace of Westphalia (1648) ended the Eighty Years' War between the Low Countries and Spain. Among the agreements in this treaty, we find the recognition of the concept of the sovereign nation-state, which brought peace to belligerent nations (Latimer, 2009; Lane, 2016). Following that, Oliver Cromwell sent an imperialist mission to the Caribbean in 1654. The fleet arrived on the island of Barbados in 1655 and recruited soldiers and vessels on the islands of St. Christopher and Nevis. Even though more than 9,000 men joined this mission, they failed to accomplish Cromwell's project (Lane, id., 2016, p. 95).

²³ Lane specifies that boucan was originally a Tupi-Guaraní term that the French frontiersmen appropriated from Brazil (Lane et al., 2019, xxvi).

²⁴ There are several editions of Labat, and I will be using the one from 1742 (Paris). The full title is Nouveau voyage aux isles de l'Amerique. Contenant l'histoire naturelle de ces pays, l'origine, les moeurs, la religion & le gouvernement des habitans anciens & modernes: les querres & les evenemens singuliers qui y sont arrivez pendant le long séjour que l'auteur y a fait: le commerce et les manufactures qui y sont etablies, & les moyens de les augmenter. Ouvrage enrichi d'un grand nombre de cartes, plans, & figures en tailles-douces.

²⁵ The term *filibustier* comes from the English "freebooter," which in turn derives from the Dutch *vrijbuiter* ("man with free booty") (Galvin, 1997, p. 7). The term was employed to refer to those seamen who lived by capturing booty instead of receiving regular pay for their services at sea (Latimer, 2009, p. 3).

of America (1684).²⁷ Caribbean-born sailors also joined European sea rovers, as in the case of Diego the Mulatto, a former slave from Havana, Cuba, who joined Dutch looters and after eight years of service was made a captain.²⁸

The constant attacks on the colony of Hispaniola, led to the Peace of Ryswick (1697), by which the French were granted official permission to settle on the island. In this context, Labat, the Pirate Priest, spent 12 years in the Caribbean, and in 1701 he visited Hispaniola as a missionary of the Dominican Order. Besides his descriptions of the boucans and other topics, Labat paid attention to the illegitimate trade conducted on the island, at the time populated and controlled by French and Spanish powers. In theory, according to Labat's description, under the buccaneers' law, no one was allowed to trade with any subject of the Spanish Crown. However, the Pirate Priest also recounted how this law could be circumvented, including bribes and strategies of a related sort. Smuggling of smaller cargoes of the English, French, and Dutch was usually conducted at night and far from the towns. No credit was allowed; the transactions were mediated by cash or products found in the region.²⁹ According to Labat, the guns used in the Caribbean islands were called *boucaniers* after the buccaneers because they made these weapons ubiquitous in Hispaniola.30

Unlike sixteenth-century pirates and corsairs, the buccaneers in the Caribbean had intermittent ties, as well as relations with European powers (France, England, and the Netherlands), that were primarily motivated by individual political and economic profit. In other words, sixteenthcentury collective claims of European political and religious rivals were replaced by private economic interests and political agendas. By the same token, those English individuals who engaged in pillaging and reprisal voyages during the seventeenth century, sponsored by a specific European national power, became "privateers," a term that did not exist in the previous century.³¹ As a response to this new scenario, semi-controlled by foreign powers and marginal societies in both the Mediterranean and Caribbean regions, the Spanish Crown in 1601 enforced the first Ordinance for Corsairs, allowing armed shipowners (armadores) to attack and seize foreign ships and booty by paying stipulated sums of money to the Crown. On the one hand, these new models of piracy entailed the articulation of different labels while on the other, sixteenth-century maritime attackers, like Francis Drake, became stable national icons, revived, and reframed to support

³¹ The term "privateer" was unknown to the Elizabethan era and was first used in the 1600s (Heller-Roazen, 2009, p. 81). For more about the emergence of English privateers, see Andrews' seminal study Elizabethan privateering. English privateering during the Spanish War, 1585-1603 (1964).



²⁷ The original work by Exquemelin, *De americaensche zee-roovers* (Amsterdam 1678), was translated into Spanish in 1681 and then anonymously into English (London, W. Crooke, 1684). Fray Íñigo Abbad y Lasierra in his Historia geográfica, civil y natural de las islas de San Juan Bautista de Puerto Rico (1788) includes parts of Exquemelin's work, focusing on the dynamics between buccaneers and freebooters, and describes both types of individuals as "foreign barbarians" (bárbaros forajidos) (Abbad, 2002, p. 241-45).

²⁸ Thomas Gage, an English Dominican friar, reports his encounter with Diego de Los Reyes (Diego el Mulato) in his *Travels in* the New World (1648), which was reprinted in 1655 and translated into French in 1676 and Dutch in 1700.

²⁹ "The word 'Credit' is never mentioned in this business, which is called trading a la Pique, and nothing is accepted in payment but cash, or produce actually delivered on board the ship" (The Dominican Republic Reader, 2014, p. 87).

^{30 &}quot;Le fusils dont on se sert aux isles sont appellez boucaniers, parce que ce sont les Boucaniers & les chasseurs de l'Isle Saint Domingue qui les ont mis en vogue. Les meilleurs se faisoient autrefois a Dieppe ou a la Rochelle. On en fait present a Nantes, a Bordeaux & autres Ports de mer du Royaume qui sont tres bons" (Labat, 1742, vol. 1, p. 132 [1696]).

narratives of emerging merchant empires. Overall, as we have seen with Labat's description of the contraband and the banning of Spanish economic agents, European wars or rivalries became manifest in the Caribbean through the informal authorizations or prohibitions to conduct illegal trade with specific individuals. In a way, the Caribbean islands also staged the return of what was once considered "the pirate"—now the Buccaneers or Filibusters—to a sedentary lifestyle close to those first recorded pirates in classical times discussed in the introduction of this essay. Also, the economy of contraband flourished in Caribbean waters and the Spanish crown's armadores de corso thrived in this illegal economy. In what follows, we will see the case of an individual who illustrates the overlapping practices of "corsairing" and contraband, and who in turn, occasionally engages in European war affairs in the Caribbean context. This historical figure also exemplifies plots and corruption conspiracies at the colonial administrative level which gradually focused more on local Caribbean illegal lucrative enterprises.

4. Suspicious Dutiful Subjects: The Case of Miguel Enríquez

Miguel Enríquez (c1674–1743), born to a formerly enslaved woman (Graciana Enríquez) and an undisclosed father—probably a high clergyman in the city of San Juan—became a prominent businessman despite his humble origins and local racial discrimination toward the mulatto population. A former shoemaker and leather tanner, by the decade 1700–1710, Enríquez engaged in lucrative legitimate and illegitimate trading practices (López Cantos, 2017, p. 20-26). That is to say, Enriquez's fortune and purchasing power were less based on selling legitimate corsair captures (efectos de corso) than on reselling products from contraband collected by his fleets, which he frequently lent to colonial and ecclesiastical authorities. At age 26, Enríquez was accused of selling contraband merchandise in the city of San Juan. He was sentenced to one year's forced labor without pay in El Morro along with a fine of 100 pesos in silver. Governor Gabriel Gutierrez de la Riba, who had formerly introduced him to "the trade" (smuggling) by making him a ventero (seller), commuted his sentence by having him serve as an artilleryman without pay instead of becoming an insular convict. By that time, he was considered a literate individual whose library, containing books in Latin, was confiscated (López Cantos, 2017, p. 22). Besides owning a shipyard and 13 workshops and warehouses in San Juan, as well as an estate in the countryside, he managed to amass an arsenal of 100 rifles, providing the island with enough military resources to defend it (id., 2017, p. 88-89). Two aspects make this figure fascinating for his contemporary racially divided society. First, by 1712, King Philip V acknowledged his services awarding him the Medalla de Su Real Efigie. This medal granted Enríquez an upper social status: he became a knight and earned the right to be called "don Enríquez." Second, in 1713, the Spanish King granted Enríquez a *Real Cédula Auxiliatoria*, which was a legal protection that gave him the power and right to appeal directly to the Council of Indies without the need for intermediaries (or colonial authorities) in any legal dispute.

Enríquez became a resourceful asset for both peninsular and colonial authorities. He earned the trust of politicians and clergymen of the island through favors, accommodations,



and donations. From 1704 to 1735 he was an armador de corso (privateer) and his ships were frequently used to deliver important news (avisos) sent to the Caribbean zone by the Spanish Crown. He also provided services of transportation, free of charge, to colonial authorities, Jesuits, and Franciscans arriving in the Indies. When there was a lack of royal vessels in the islands, Enríquez's ships carried local products to Spain. In 1718, his ships contributed greatly to ending the English occupation of the small island of Vieques, close to Puerto Rico. During the War of the Spanish Succession (1701-14), Enriquez kept the Antilles out of the hands of Spain's enemies, by guarding the waters and attacking their ships relentlessly (id., 2017, p. 53). Fleeing the governor's authority in 1735, Enríquez secluded himself in the Carmelite convent of Santo Tomás in the city of San Juan, where he died eight years later in the company of only his accountant Antonio Paris Negro, the Dominican friar Andrés Bravo, and the prioress Sister Mariana de San José. His illegitimate daughter, the Carmelite nun Rosa Enríquez, suspected that her father was poisoned (*id.*, 2017, p. 389–92).

I would like to stress that Enríquez racial condition as a mulatto or *pardo* had a great influence both on his success and failure throughout his career. He was very close to several governors, and he had them in his pocket because of his plentiful number of resources (merchandise, fleets, and contacts with other merchants and political figures in other islands of the non-Hispanic Caribbean). The governors, on their part, provided Enríquez with the authorizations or *licencias* de corso to conduct business, which allowed them to receive a generous cut from these illegal transactions. In other words, Enríquez, as a mulatto, oversaw the dirty work whereas the Spanish governors secretly profited from his spoils and remained officially detached from these practices.

Enríquez was representative of the intersection between war and commerce because he participated in both dynamics. Besides loaning or donating his fleet to repel attacks from Spain's rivals, he established a commercial network in the Caribbean. Enríquez put forward a notion of commerce that did not align with Spanish peninsular mercantilist practices. He wrote to the Spanish king to promote direct commerce with the port of Cádiz in goods exported from Puerto Rico and Santo Domingo.³² Against the backdrop of economic protectionism and Spanish mercantilism, he seemed to believe in open markets conducted by foreign, multiracial, and international parties in the broader context of the non-Hispanic Caribbean region. He befriended Irish and Jews alike, with whom he engaged in businesses both legitimate and illegitimate.

But Enríquez was unaware of what was coming after him. If, in the past, he had been celebrated by the Spanish king for his hostility against the English enemy in the Caribbean, by the mid-1740s the geopolitical panorama had changed and the diplomatic relations between Spain and England were apparently improving. Historians have speculated that the advisors of King Philip V suggested the restoration of the Spanish naval glory of previous centuries and, to achieve this, they needed England's collaboration. Therefore, it is believed that Enríquez became the pawn to be sacrificed. The two powers granted by the Spanish king in earlier decades, the Medalla de

^{32 &}quot;Con motivo de hallarse esta Isla padeciendo el desalivio y desconsuelo de los registros de esa Europa ... me he esforzado a pedir a Vuestra Magestad me conceda licencia para todos los años remitir una balandra de 80 toneladas de este puerto al de Cádiz con frutos de esta isla y de la de Santo Domingo" (AGI Santo Domingo 2296; also quoted in López Cantos, 2017, p. 92).



Su Real Efigie and the Real Cédula Auxiliatoria, were no longer acknowledged by colonial and Spanish Iberian authorities. He died in disgrace with no money, while other individuals were granted licencias de corso. So, the fact that he was a mulatto with a vast commercial monopoly and a fighter against the former rivals of Spain contributed not only to his economic demise but also to the removal of this figure and its legacy.

In the eighteenth century, European wars continued to take place in Caribbean waters. Due to the vulnerable position of the islands, there were several English attempts to seize the islands of Cuba and Puerto Rico. In 1702 they landed in the north-western part of Puerto Rico, in Arecibo with no success, and again they attacked the island in 1703 and the following years. These hostilities, not only in the Caribbean but also in other Spanish territories, led to the declaration of war between England and Spain in 1739. Then again, another war was declared between the two nations resulting from the Bourbon family compact (a pact between the kings of France and Spain) that lasted from 1761 to 1763 and, in the process, British forces managed to capture trading ports—one in Havana (Cuba) and another one in Manila (the Philippines)—damaging both Spanish transpacific and transatlantic routes. However, as I mentioned earlier, this century was also marked by a multi-nationally controlled Caribbean archipelago that, in turn, fuelled the dynamics of contraband because the Spanish crown did not have enough resources to protect the coasts and to contain illegitimate trade.

These problems had been at the heart of local socioeconomic crises in the seventeenth century when, although Puerto Rico swarmed with contraband and corsairing practices, the mulatto captain Enríquez alerted one of his Caribbean business associates, a Jew from Curação, about the island's scanty circulation of currency. Exposing the correlation between war and commerce, Enríquez's letter states that "silver is the principal weapon of commerce." 33 Certainly Enriquez belonged to a different era, commonly denominated as the Golden Age of Piracy and characterized by buccaneers and freebooters. These categories related to maritime predation, while being legally standardized and openly acknowledged by European powers, nonetheless became slippery when dealing with contraband and corsairing (ir de corso). In Enríquez's words, he obtained his "merchandise" (mercaduarías) through his "corsairing" (corsos) at 30 to 50 percent below market.³⁴

5. Conclusions

Throughout this essay, we have seen a panoramic picture of the different categories that emerged to define maritime predation. In classical times, Polybius's "pirates" was a demonym of the geographical region "Piratae" that contested Roman hegemony. During the Medieval Ages, the category of the "corsair" arose to justify maritime predation within specific terms and

³⁴ "Hallarme en esta ciudad con más de cincuenta mil pesos de mercadurías, habidas de mis corsos más baratas a un cincuenta, cuarenta y treinta por ciento entre los nacionales" (AGI, Escribanía de Cámara, 140 A; also quoted in López Cantos, 2017, 96).



^{33 &}quot;La plata es la principal arma del comercio."

conditions. However, during the early modern period and the European colonization, we saw how the Anglo-Spanish rivalry exemplified the instability of these categories while the concepts of just war and just enemy became a matter of international debate. The end of the Anglo-Spanish war (1604) and the agreement of peace contributed to the legal stabilization of the discourse of piracy. However, new models of piracy emerged in the Caribbean, such as the Buccaneers and the Filibusters, which were coincidentally closer to the sedentary ways in which classical pirates operated through the establishment of marginal economies against an entrenched power. Such illegitimate and unregulated economies included figures like Miguel Enríquez and Spanish officials alike. In this way, contraband became the common currency of the inverted "piracy cycle"—outlaws who became sedentary figures—that emerged in the Caribbean establishing their parallel order. In this context, just wars and just enemies became words that did not define or apply to the conditions of Caribbean local economies. On the contrary, legal commerce and financial considerations, instead of just war, became the new barometer against which piracy and the terminology or words to refer to it, were redefined.

CONFLICT OF INTEREST

The author has no conflicts of interest to declare.

REFERENCES

Manuscripts

PTOLEMY, Claudius. Geographia vniversalis, vetvs et nova complectens Clavdii Ptolemi Alexandrini enarrationis libros VIII. RBML, 1549 P95. 1545.

PTOLEMY, Claudius. Geographia vniversalis, vetvs et nova complectens Clavdii Ptolemi Alexandrini enarrationis libros VIII. RBML, P959, La Geografia Di Clavdio Tolomeo Alessandrino, Nuouamente tradotta di Greco in italiano Da Ieronimo Rvscelli. RBML, B911.3, P951.1511.

Manuscript Documents

This article has incorporated a significant portion of primary evidence such as royal cédulas, English, Spanish Peninsular, and Spanish Colonial epistles and reports, plus other miscellaneous documents. What follows is a list of the main archives and their respective collections to facilitate the localization of the consulted primary sources.

AGI (Archivo General de Indias, Seville, Spain)

Estado

Indiferente general



Patronato

Santo Domingo

Santa Fe

AGS (Archivo General de Simancas, Spain)

Guerra y Marina (GYM) Guerra Antigua

RBML (Rare Book and Manuscript Library, Columbia University, NYC, USA)

Printed materials and editions

ABBAD Y LASIERRA, Fray Íñigo. Historia geográfica, civil, y natural de las islas de San Juan Bautista de Puerto Rico. San Juan: Editorial Doce Calles & Centro de Investigaciones Históricas, 2002.

ALFONSO X. Las siete partidas (el libro del Fuero de las Leyes). Edited by José Sánchez-Arcilla. Madrid: Editorial Reus, 2004.

AYALA, Balthazar. Three Books on the Law of War and on the Duties Connected with War and on Military Discipline. Translated by John Pawley Bate. Buffalo: William S. Hein & Co., Inc., 1995.

DE BERWICK Y DE ALBA, D.; CONDE Y LUQUE, R.; DE ZÚÑIGA, J.; MARÍN, A. et al. Coleccion de los tratados de paz, alianza, neutralidad, garantia ... hechos por los pueblos, reyes y principes de España con los pueblos, reyes, principes, republicas y demás potencias de Europa ... Madrid: Antonio Marin, Juan de Zúñiga y la Viuda de Diego Peralta, 1740.

BIGGES, Walter. Sir Francis Drake's West Indian Voyage, 1585-86. Edited by Mary Frear Keeler. London: Hakluyt Society, 2010.

BODIN, Jean. On Sovereignty: Four Chapters from the Six Books of the Commonwealth. Edited and translated by Julian H. Franklin. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

Capitulaciones de la paz, entre el Rey nuestro señor, los ... archiduques de Borgoña, sus hermanos y el Rey de Gran Bretaña. Valladolid: Luis Sánchez, 1605.

CAPMANY Y DE MONTPALAU, Antonio, editor. Memorias históricas sobre la marina, comercio y artes de la antigua ciudad de Barcelona. Vol. 3. Barcelona: Imprenta de D. Antonio de Sancha, 1792.

DE CASTELLANOS, Juan. Discurso del capitán Francisco Draque. Edited by Ángel González Palencia. Madrid: Instituto de Valencia de D. Juan, 1921.

DE COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián. Tesoro de la lengua española (1611). Edited by Ignacio Arellano and Rafael Zafra. Iberoamericana: Vervuert, 2006.

GENTILI, Alberico. Hispanicae advocationis Libri Duo. Translated by Frank Frost Abbott. Oxford: Oxford University Press, 1921.



LABAT, Jean-Baptiste. Nouveau voyage aux isles de l'Amérique. Paris: Ch. J.B. Delespine, 1742.

LORENZO, Franciosini. Vocabulario español e italiano ahora nuevamente sacado a luz. Rome: Iuan Angel Rufineli and Angel Manni, 1620.

MINSHEU, John. Vocabularium Hispanicum Latinum et anglicum. London: Joanum Browne, 1617.

ORTELIUS, Abraham. Theatrum orbis terrarum. Antwerp: Ioannes Bapt. Vrintius, 1603.

ORTELIUS, Abraham. Theatri orbis terrarum parergon. Antwerp: Officina Plantiniana, Balthasar Moretus, 1624.

DE PALLEJA, Cayetano, translator. Consulado Del Mar de Barcelona. Barcelona: Imprenta de J. Piferrer, 1732.

Critical Readings

ANDERSON, John L. "Piracy and World History: An Economic Perspective on Maritime Predation." Journal **of World History**, v. 6, n. 2, p. 175–199, 1995.

ANDREWS, Kenneth. Elizabethan privateering. English privateering during the Spanish War, 1585-1603. Cambridge: Cambridge University Press, 1964.

ANDREWS, Kenneth. Trade Plunder, and Settlement: Maritime Enterprise and the Genesis of the British Empire, 1480-1630. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

BENTON, Lauren. A Search for Sovereignty: Law and Geography in European Empires (1400-1900). Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

BENTON, Lauren. "Toward a New Legal History of Piracy: Maritime Legalities and the Myth of Universal Jurisdiction." International Journal of Maritime History, v. 23, n. 1, p. 224–240, 1995.

GALVIN, Peter R. Patterns of Pillage: A Geography of Caribbean-Based Piracy in Spanish America, 1536– 1718. New York: Peter Lang Publishing, 1999.

GOSSE, Philip. The History of Piracy. New York: Tudor Publishing Company, 1934.

HAMPTON, Timothy. Fictions of Embassy: Literature and Diplomacy in Early Modern Europe. Ithaca: Cornell University Press, 2009.

HELLER-ROAZEN, Daniel. The Enemy of All: Piracy and the Law of Nations. New York: Zone, 2009.

JOWITT, Claire. The Culture of Piracy, 1580–1630: English Literature and Seaborne Crime. Burlington: Ashgate, 2010.

KELSEY, Harry. Sir Francis Drake: The Queen's Pirate. New Haven, CT and London: Yale University Press,

LANE, Kris. Pillaging the Empire: Global Piracy on the High Seas, 1500–1750. 2 ed. New York: Routledge,

LANE, Kris and BIALUSCHEWSKI, Arne. Editors and Translators. Piracy in the Early Modern Era: An Anthology of Sources. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 2019.



LATIMER, John. Buccaneers of the Caribbean: How Piracy Forged an Empire. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2009.

LÓPEZ CANTOS, Ángel. Miguel Enríquez. 3 ed. San Juan: Ediciones Puerto, 2017.

NEALE, John Ernest. Queen Elizabeth I. Chicago: Academy Chicago Publishers, 1972.

RABELL, Carmen Rita. La isla de Puerto Rico se la lleva el holandés. Discurso de Don Francisco Dávila y Lugo al Rey Felipe IV (1630). San Juan: ICP, 2016.

REDIKER, Marcus. Villains of All Nations: Atlantic Pirates in the Golden Age. Boston, MA: Beacon Press, 2004.

RODRÍGUEZ DEMORIZI, Emilio. Relaciones históricas de Santo Domingo. Vol. 2. Santo Domingo: Editora Montalvo, 1945.

ROORDA, Eric Paul et al. (eds). The Dominican Republic Reader: History, Culture, Politics. Durham: Duke University Press, 2014.

RUBIN, Alfred. The Law of Piracy. Newport: Naval War College Press, 1988.

SCHMITT, Carl. The Nomos of the Earth in the International Law of Jus Publicum Europaeum (1950). Candor: Telos Press, 2003.

VAN EIJNATTEN, Joris. "War, Piracy, and Religion: Godfried Udemans' Spiritual Helm (1638)." Grotiana, v. 26, n.1, p.192-214, 2007.

WRIGHT, Elizabeth. "From Drake to Draque: A Spanish Hero with an English Accent." In: SUCUKI, Minhoko; JONES, Ann Rosalind; SINGH Jyotsna (Orgs.). Transculturalisms, 1400–1700. Burlington: Ashgate, 2008, 29-38.





Kafka on the Battlements:

Fighting the Great War in "The Great Wall of China"

Václav Lucien Paris

City College New York, New York, United States.

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1629-7043

E-mail: vaclavparis@gmail.com

ABSTRACT

This article reads Franz Kafka's 1917 story, "At the Building of the Great Wall of China" (Beim Bau der Chinesischen Mauer) and the related fragment "An Ancient Manuscript" (Ein Altes Blatt) in relation to World War I. It proposes that Kafka's story provides a hitherto neglected prism on the topic – and hence offers also a fresh way of conceptualizing and talking about war's place in Kafka's oeuvre and modernist literature more generally. More specifically, the article focuses on three ways in which "At the Building of the Great Wall of China" refracts the war: through its thematization of the nationalizing force of militarism; through its relations to Kafka's office writings on war trauma; and in its treatment of mistranslation and language conflict. Typically, Kafka has been framed as uninvested in war. As this article helps to show, Kafka's work was inescapably involved in complex ways with the conflict, both patriotic and critical.

KEYWORDS: World War I; Nationalism; Shellshock; Welfare; Untranslatability.

Kafka nas batalhas: Lutando na Grande Guerra na "Grande Muralha da China"

RESUMO

Este artigo avalia "Na construção da Grande Muralha da China", de Franz Kafka, de 1917 (Beim Bau der Chinesischen Mauer) e o fragmento relacionado "Um Manuscrito Antigo" (Ein Altes Blatt) em relação à Primeira Guerra Mundial. A história de Kafka fornece um prisma até agora negligenciado sobre o tema – e, portanto, oferece também uma nova forma de conceptualizar e falar sobre o lugar da guerra na obra de Kafka e na literatura modernista em geral. Mais especificamente, o artigo centra-se em três formas pelas quais "Na Construção da Grande Muralha da China" refrata a guerra: através da sua tematização da força nacionalizadora do militarismo; através das suas relações com os escritos de Kafka sobre o trauma da guerra; e no tratamento de erros de tradução e conflitos linguísticos. Normalmente, Kafka foi enquadrado como não tendo investido na guerra. Como este artigo demonstra, o trabalho de Kafka esteve inevitavelmente envolvido de formas complexas com o conflito, tanto de forma patriótica como crítica.

PALAVRAS-CHAVE: Primeira Guerra Mundial; Nacionalismo; Choque pós guerra; Bem-estar; Intraduzibilidade...



7 ritten in the spring or summer of 1917, the story "At the Building of the Great Wall of China" (Beim Bau der Chinesischen Mauer – hereafter simply "The Great Wall"), has an ambivalent position in Kafka's oeuvre. On the one hand, partly thanks to the fact that this story was chosen as the titular story for the first posthumous collection of Kafka's short stories in 1931, it is generally well known (see Rojas, 2015). Kafka himself appeared to think of this collection "as his most important work" (Zeng, 2022, p. 62), and he returned to the scenario of the titular story at various moments, including in the related fragments "An Ancient Manuscript" (Ein Altes Blatt) and "The News of the Building of the Wall". On the other hand, less critical attention has been paid to "The Great Wall" than to many of Kafka's other stories or novels. In some ways the story seems to have been eclipsed by the parable that appears within it, "An Imperial Message" (Eine kaiserliche Botschaft) which Kafka published separately, in the Prague Jewish weekly Selbstwehr (September 24, 1919) and in his collection, A Country Doctor (Ein Landarzt. Kleine Erzählungen [Munich and Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1919]). And in other ways, discourse on the story seems to have been compartmentalized. Much of the easily available recent criticism of "The Great Wall" appears in studies dedicated primarily to investigating the relations between Kafka and China (see *inter alia*, Meng, 1986; Hsia, 1996; Wood, 1996; Goebel, 1997; Zeng, 2022).

Like any orientalist text, however, "The Great Wall" is not exclusively about China or about the past. It's rather more pointedly about Europe and Kafka's present. Specifically, as I will argue in this paper, it constitutes a complex reflection on the First World War in Prague and what Kafka's first English translators, freely adapting a phrase found in the story, called the "gruesomeness of the living present" (Kafka, 1998, 246).3 Kafka wrote this story mere months after the death of the long-reigning Emperor Franz Josef, and questions about his legacy were pressing, especially for Prague's Jewish community facing the possibility of rising anti-Semitism should the Empire collapse. Commentators of Kafka tend to be wary of this kind of straightforwardly historicist reading. It was nobody other than Walter Benjamin, in his 1931 review of The Great Wall of China, who warned against interpretations of Kafka as simply referential: as resolved through reference to a real, symbolic, or religious world outside the text. Benjamin begins this review by quoting "An Imperial Message". While he doesn't offer to help the reader with his own take on the meaning of the parable, he does offer a word of caution: namely, that "a religious interpretation of Kafka's books" constitutes "a particular way of evading – or, one might almost say, of dismissing - Kafka's world" (Benjamin, 1999, p. 495). Benjamin goes on to argue that Kafka's world is not about any existent state of affairs, story, or historical condition. Rather, "Kafka's work is prophetic":

The precisely registered oddities that abound in the life it deals with must be regarded by the reader as no more than the little signs, portents, and symptoms of the displacements that the writer feels

³ This is Willa and Edwin Muir's rendering of a phrase that appears in Kafka's German original simply as "das grauenhafte Leben" (Kafka, 1995, 298). Although the Muir's translation is probably the most familiar to English readers, the text is often somewhat embellished. Except where noted, the translation of "The Great Wall" used below is by Joyce Crick (Kafka, 2012).



¹ I would like to thank Ian Michael Ellison, for his many generous suggestions for this article.

² "The News of the Building of the Wall" appears as a separate fragment in Kafka 1998. In Kafka 2012 it is appended, without a break, to the end of "At the Building of the Chinese Wall".

approaching in every aspect of life without being able to adjust to the new situation. [... Kafka] is incapable of imagining any single event that would not be distorted by the mere act of describing itthough by "description" here we really mean "investigation". In other words, everything he describes makes statements about something other than itself (Benjamin, 1999, p. 496).

For Benjamin, any attempt to pin down the true content of Kafka's prose is doomed to failure because the reality with which Kafka deals is located in a prophetic future and hence - like the *clinamen* in the natural philosophy of Lucretius or like particles in Heisenberg's uncertainty principle – not immune to distorting effects of "the mere act of describing it". This then becomes the only valid content of Kafka's writing: "the distortion of existence" - it is a writing not about anything, but about the impossibility of the text ever corresponding to the reality it seeks to capture.

Over most of the last century, Benjamin's reading has framed theoretical discussions of Kafka, and of the "The Great Wall" in particular. We find his warning against referential, theological, psychoanalytic, or otherwise allegorical readings repeated in most of his major commentators. Theodor Adorno, for example, describes Kafka's work as "a parabolic system the key to which has been stolen: yet any effort to make this fact itself the key is bound to go astray by confounding the abstract thesis of Kafka's work, the obscurity of the existent, with its substance" (Adorno, 1981, p. 245). There is, consequently, a current of interpreting Kafka's writings which prohibits their explication on the basis of a fixed reality, against which, or in the light of which, all the peculiarities of his prose will come into focus. And in general, this is certainly a useful reminder. Nonetheless, in the case of "The Great Wall", this tendency to reject immediate material representation in the interpretation of Kafka's work fails to do it justice. I believe that "The Great Wall" only really makes sense when interpreted against or alongside war. While not sufficient as an explanation of the story – as a reduction of it to a symbolic level – nevertheless, as we will see, the context of the war provides an inextricable vibrating set of semiotic connections in which "The Great Wall" gains its power. In Kafka's hands, the Great Wall is the Great War.

The reading will proceed in three parts, largely following the chronological progress of Kafka's story itself. The first part outlines the ways in which Kafka represents the building of the wall as itself a nationalist act of war. The architectural imagination that goes into the production of the Great Wall of China is revealed as an origin or principal of a concept of war.

On this basis, the second part of the analysis shows how the representation of the Great Wall comes to offer a demonstration of the ways in which total or absolute war inhabits all areas of life, moral as well as political. Here I draw on Kafka's wartime writings in support of veterans to show that "The Great Wall" was a work invested in modeling the psychological effects of war, and that the "distortions" identified by Benjamin in Kafka's writings in this case correspond to Kafka's interest in the distortions of reality faced by veterans.

The third part of the inquiry will then focus on the ways in which language itself is represented in this story as a wall, and hence as something oriented towards the very heart of warfare. Here I will also turn to consider the vexed question of Kafka's own relationship to the war. Although this topic has recently received extensive critical scrutiny (see, inter alia, Engel and Robertson, 2012; Becher et al., 2012; Neumann, 2014; Ribó, 2020), Kafka's relationship to the



war remains enigmatic. Most readers tend to think of Kafka as remote from the war, as a pacifist or as uninterested in war, as exemplified in the famous diary entry: "Germany declared war on Russia.—Swimming school in the afternoon" (Kafka, 2022, p. 285). Along these lines, Klaus Wagenbach observed that the War "does not occupy more than fifty lines in [Kafka's] diaries and letters" (Wagenbach, 1964, p. 94; qtd. in RIBÓ, 2020, p. 21). And yet, despite or maybe because of his remoteness, Kafka was in various ways quite engaged in the Austrian cause. "The Great Wall" bears the traces of this enigmatic simultaneously remote and personal investment.

1. Imagining a National Architecture

Kafka burned the final version of "Beim Bau der Chinesischen Mauer". The story he left behind in the third of the eight so-called Octavo notebooks that he used from 1916 to 1918, is a draft. Nevertheless, probably in large part thanks to Max Brod's editorial work, it is often mistaken for a finished piece. "Though apparently a fragment," wrote Edwin Muir, "The Great Wall of China' is so perfect in itself that it may be read as a finished work" (Muir, 1933, p. 16). While this suggestion is rather doubtful, Muir's impression does point to an interesting quality in the story: namely that it is itself constructed of many architectural layers and not quite connected but related moments that imply a much larger unity. Like a number of Kafka's other stories – we might think especially of "The Penal Colony" - "The Great Wall" opens as a description of a process. In this case it's the supposedly historical process of the building of the wall, which took place in a piecemeal fashion:

The Great Wall of China has been completed at its northernmost point. The construction was extended from the south-east and the south-west and brought together here. This system of building it in sections was also followed on a small scale within the two great armies of labourers, the eastern and western armies. This was done by forming groups of about twenty workers, who had the task of building a section of wall of about five hundred metres in length; a neighbouring group then built a wall of the same length to meet it. But then, after the union had been accomplished, construction was not in fact continued at one end of the thousand metres; rather, the groups of labourers were sent off to other regions entirely to build the wall. Of course in this way great gaps arose which were only filled slowly, bit by bit, many of them not until after it was proclaimed that the building of the wall had already been completed. Indeed, there are said to be gaps that have never been filled in at all; according to some they are much longer than the parts that have been built, though this may be an assertion belonging to one of the many legends that have arisen around the wall and which cannot be confirmed by any one individual, at least not with his own eyes, nor his own measurements, because the wall extends so far (Kafka, 2012, p. 101).

By the end of the first paragraph Kafka's narrator arrives at a view of the wall which emphasizes its inhuman scale: no single person can appreciate its scale or walk its entirety. The story appears to be heading towards a meditation and rewriting of the wall as a monumental work of something like postminimalist art - anticipating something like the work of Richard Long or Robert Morris's writing through the Nazca lines of Peru. And so, we seem to have moved definitively out of historical reference, to the realm of the very *longue durée*.



We are brought back, however, to a more pragmatic sense of this structure at the opening of the second paragraph, where Kafka's narrator addresses the question of why the wall was built piecemeal. The wall is a military object, designed "as was widely proclaimed and well known" as part of a larger war machine meant to separate the outsiders ("the tribes from the north") from the insiders. "How can a wall that is not continuous be a defence?" (Kafka, 2012, p. 101). In order to begin to appreciate how this function is served by the apparently illogical activity of building only small sections of the wall at a time, we need to start thinking at a larger temporal scale. For, as Kafka writes, "the wall was meant to be a defence for centuries, so the most careful construction, the use of building-lore from all times and all peoples, the constant feeling of personal responsibility on the part of the builders, formed the indispensable basis of their work" (Kafka, 2012, p. 101-102). And now the story reveals the extent to which every detail of this construction is also a deliberate project of social engineering, planned on a level vastly beyond that of the individual who participates in it. The work began at least fifty years before the first stone was laid with a revaluation of disciplines. In that period, "throughout the part of China that was to be surrounded by the wall, architecture and building skills, particularly masonry, had been declared the most important study, and everything else recognized only insofar as it had some bearing on it." (Kafka, 2012, p. 102) We get a vision of people being trained from the earliest age, dedicating their entire lives to the monolithic task of building the wall. The narrator himself is one of these specialized masons. He considers himself lucky to have come of age just when the building began, for many others before him had wasted their lives in waiting. The entire meaning of life for a generation of young people, the narrator explains, was tied up with the possibility of constructing this one object.

Kafka's description of the way in which masonry becomes a life-fulfilling dream for many young people initially seems odd. The image of a whole generation "[hanging] around uselessly" and "[going] to the dogs, in their masses," as contrasted to men so thoroughly identified with the wall "that they had grown to be part of the structure" (Kafka, 2012, p. 102) makes more sense, however, if we swap out for masonry something like militarism with its varying ranks. In Europe, at least since the days of the Napoleonic Wars, as we learn in *The Charterhouse of Parma*, young men grew up within an ideology that taught them, that real, historical and existential achievement, was military achievement. This is a point underlined critically by Virginia Woolf in many of her works, from *Jacob's Room* on. As she describes in her antiwar essay, *Three Guineas*, in Europe the educational system itself is part of a system of patriotic, militarist indoctrination, where value is determined primarily on the model of such military achievement. She quotes one soldier to this end: "I have had the happiest possible life, and have always been working for war, and have now got into the biggest in the prime of life for a soldier... Thank God, we are off in an hour. Such a magnificent regiment! Such men, such horses! Within ten days I hope Francis and I will be riding side by side straight at the Germans." (Woolf, 2001, p. 7). Here we might also recall the misery of Giovanni Drogo in Dino Buzzati's 1940 novel Deserto dei tartari, forced to wait his entire lives in a fortification not unlike the Great Wall of China, for a single glimpse of the tartars. Like Kafka, Buzzati both sympathizes with and satirizes the extent to which meaningful *Bildung* is tied up with a bellicose national architecture (see Buzzati, 1945).



There is a strong element of paranoia in "The Great Wall". This paranoia is both implicit in the wall itself, whose primary justification is to protect a space from invasion, and in the mode of thought that goes into producing the wall – a set of intentions lasting over multiple generations, spreading over an immense area, orchestrated by an invisible and apparently omniscient "Führerschaft" (Kafka, 1995, p. 292) or "Authority" (Kafka, 2012, p. 106). This Authority's location and constitution nobody knows, although like the viewer in the panopticon, it knows intimately the everyday domestic life of its subject, all of whom it inscribes within its grand plan. In this regard, "The Great Wall of China" has much in common with another unfinished story, written six months before Kafka's death, that initially appeared in the same collection, "The Burrow" (Der Bau). The titles of both these stories, which are motivated by paranoid processes of thought, are in at least one sense badly translated into English. In German, the title of the first isolates not the object so much as the construction: "Beim Bau"; the second text recalls the same word, "Der Bau". Wall and burrow are presented as part of the same complex - one that may also play on the name of Kafka's fiancée: Felice Bauer. (In a letter to Max Brod, Kafka later compared his lingering affection for Bauer to the feeling an "unsuccessful general has for the city he could not take" [Kafka, 2016, p. 247]). Among other things, what the comparison highlights is the extent to which the object itself is less important than the construction by which it comes to inhabit – almost parasitically – the mental space of its creators.

The next part of "The Great Wall" continues the justification of the initially illogical piecemeal construction. Why did they only build in sections of five hundred metres? Because the building of any one such section would wear out the group-leaders. Being sent far away to another section, however.

they would see finished sections of the wall soaring up, would pass the quarters of the higherranking leaders, who decorated them with honours, hear the cheers of fresh armies of labourers pouring from the depths of the provinces, see forests laid low, destined to be scaffolding for the wall, see mountains broken into stones for the wall; at the holy places they would listen to the hymns of the pious pleading for its completion (Kafka, 2012, p. 103).

This assuages their impatience and gives them back their sense of meaning:

every fellow countryman was a brother for whom they were building a defensive wall, and who thanked them all his life long with everything he had and was. Unity! Unity! Shoulder to shoulder, a round-dance of the people, blood, no longer imprisoned in the narrow confines of the body's veins, but circulating sweetly and still returning through the infinite expanse of China (Kafka, 2012, p. 103).

If in the opening paragraph our understanding of the Great Wall of China is as a barrier, to keep out the "tribes from the north", here a new affordance is layered on top of this one. We begin to think about the wall as serving also a set of functions which are more psychological than physical. Among these perhaps the most important is a consolidatory nationalizing function: giving a singular national identity to the diversity of individual peoples whose land is now to be bounded by the wall. As the narrator tells us over the course of the next few pages,



he himself hails "from the south-east of China" where "no northern tribe can threaten us" and where in fact, nothing but legends are known of the northerners because "the country is too vast, and will not let them reach us; they will lose their way in the empty air." (Kafka, 2012, p. 106). The wall, however, remains important. According to the narrator, this is because its true *raison d'être* does not come from the outside. Rather, the wall functions somewhat in the nationalizing manner of the railway, newspaper, or novel in Benedict Anderson's *Imagined Communities*. It unifies radically disjunct spaces through its disparate reference to one project and temporality (see Anderson,1983). It consolidates a common identity within an empire that is "so vast" "no legend can do justice to its vastness, the heavens can scarcely span it." (Kafka, 2012, p. 107).

2. The War of Nerves

Writing from the collapsing Austro-Hungarian empire in 1917, Kafka was certainly aware of the ways in wars are fought both, as the Prussian General Carl von Clausewitz pointed out, in the physical realm as well as in the moral or psychological realm. War in this sense, constituted not only, as Clausewitz's famous saying has it "the continuation of policy with other means" (Clausewitz, 1984, p. 87), but also a tendency towards something like a "total" or even totalitarian society, where the entirety of a nation's endeavor goes towards the war effort, and where increasingly over the first decades of the 20th century, the stakes of not winning began to seem equally total and existential. As Paul Saint-Amour's study of modernist fiction, Tense Future describes, much innovative writing of the time was shaped by an anxiety about total war. We see this most clearly, perhaps, in the works of Virginia Woolf as well as in the encyclopedic fiction of James Joyce. One of Saint-Amour's arguments is broadly against the theory of shellshock developed by Sigmund Freud in his 1920 work, Beyond the Pleasure Principle. According to Freud, anxiety about the future is prophylactic, presenting a psychic defense for soldiers. Shellshock results from a lack of this prophylactic anxiety: the suddenness of modern warfare forces soldiers to experience the anxiety and trauma after the event rather than before (see Freud, 1922). According to Saint-Amour, however, anxiety, far from inuring victims against shock, was itself a tactical resource. The idea of a war that would involve all aspects of national life was developed as an instrument of war, a way to "ensure a citizenry's political docility... by manipulating the expectation of violence" (Saint-Amour, 2015, p. 16).

Saint-Amour does not refer directly to Kafka at any point in his book. Nonetheless, "The Great Wall" – especially in its overlaps with a text like "The Burrow" – makes sense as a work where Kafka's so-called prophetic writing hits upon total war, here in the guise of a Great Wall that not only keeps out the hypothetical enemy, but unifies the insider around a monumental military idea that is always in the background.

It is a little-known fact that Kafka himself wrote about shellshock victims (*Kriegszitterer*) in four argumentative pieces written roughly contemporaneously with "The Great Wall" in late 1916 and early 1917. The first of these, "A Major War Relief Plan Demands Realization:



Establishing a Psychiatric Hospital in German Bohemia" was ghost-written for his employer Eugen Pfohl, and published in the Rumburger Zeitung on October 8, 1916. The second was a call for financial support for the German Society for the Establishment and Maintenance of a Public Veterans' Psychiatric Hospital for German Bohemia in Prague, and it came out in November. The latter two, from December 1916 and May 1917, were propagandistic appeals for support for disabled veterans. Kafka opens the first piece narratively – as if writing one of his disconcerting stories about not-quite human presences in the urban everyday:

Soon after the outbreak of war, a strange apparition, arousing fear and pity, appeared in the streets of our cities. He was a soldier returned from the front. He could move only on crutches or had to be pushed along in a wheelchair. His body shook without cease, as if he were overcome by a mighty chill, or he was standing stock-still in the middle of the tranquil street, in the thrall of his experiences at the front. We see others, too, men who could move ahead only by taking jerky steps; poor, pale, and gaunt, they leaped as though a merciless hand held them by the neck, tossing them back and forth in their tortured movements.

People gazed at them with compassion but more or less thoughtlessly, especially as the number of such apparitions increased and became almost a part of life on the street. But there was no one to provide the necessary explanation and to say something like the following:

What we are seeing here are neuroses, most of them triggered by trauma but other forms as well. No matter how many of these trembling, jerking men we see in the streets, their actual numbers are much larger. Furthermore, this is merely one kind of nervous illness, not even the most serious kind, simply the most conspicuous (Kafka, 2009, p. 336-37).

Striking in this context is the fact that Kafka does not isolate war trauma as the only cause of the witnessed neuroses. Rather, as he contends in the second piece, the psychological effects of war may be merely exacerbated versions of effects already experienced in the increasingly machinic workplace:

The World War, in which all human misery is concentrated, is also a war of nerves, more so than any previous war. And in this war of nerves, all too many suffer defeat. Just as the intensive operation of machinery during the last few decades' peacetime jeopardized, far more than ever before, the nervous systems of those so employed, giving rise to nervous disturbances and disorders, the enormous increase in the mechanical aspect of contemporary warfare has caused the most serious risks and suffering for the nerves of our fighting men. [...] The nervous men who shake and jerk in the streets of our cities are only relatively innocuous emissaries from the enormous horde of sufferers (Kafka, 2009, p. 339-40).

As the editors of Kafka's Office Writings helpfully gloss, Kafka's understanding here "squarely contest[s]" the "concept of a discontinuity, even contradiction, between war and peace implied in [Freud's] explanation" of war neuroses. "Replacing the opposition between 'war' and 'peace' by the opposition between 'machine' and 'human nerves," they write, "Kafka highlights the strategic center of both documents, which asserts the continuity of a battle that began well before the war and that, more importantly, would continue after its end" (Corngold et al., 2009, p. 343). This is important partly because, of course, Kafka was writing as a representative of an



insurance association for workers. His concern, in these writings, is ensuring the efficiency of welfare. He sees welfare and warfare as mutually entailed. Fighting the war involves looking after the workers as much as it involves looking after the soldiers. Equally, in "The Great Wall," welfare and warfare come together in something like "wallfare," when Kafka describes the importance of maintaining the psychological health of the "worn out" group-leaders. The story is acutely aware of the ways in which war begins long before any kind of conflict (or construction of the wall), and affects spaces and people far away from the front. It is about the "hinterland" (a word used in both the story and the office writings): a hinterland which is both physical and psychological: always remote, yet never immune.

Kafka's war is fought not only on the battlefield but in everyday life, in psychology, in writing, and on the streets of cities like Prague, far away from the front. This theme emerges also in Kafka's fragmentary follow-up to "The Great Wall" titled "An Ancient Manuscript". This fragmentary sequel is told from the perspective of a cobbler living on the main square of the imperial capital, across from the imperial castle. The fragment begins with cobbler's observation that: "It is as if the defence of our country has been much neglected" (Kafka, 2012, p. 19). The cobbler then tells how "nomads from the North," somewhat like the "hordes" of veterans, have been increasingly filling the capital, camping under the open sky, "sharpening their swords, honing their arrows, exercising on horseback" (Kafka, 2012, p. 19). The nomads steal whatever they can. In order to support them, the butcher has been giving them meat – for they are obsessed with meat. "Their horses are meat-eaters too; a rider will often lie down next to his horse, and the two of them will eat from the same piece of meat, one from each end." (Kafka, 2012, p. 20). The fragment ends with a melancholy reflection:

The Imperial Palace has attracted the nomads here, but doesn't know how to drive them away again. The gate is kept locked; the guards, who in the old days always marched ceremonially in and out, stay behind barred windows. The salvation of our country has been entrusted to us, craftsmen and traders; but we are not up to such a task; and we have never boasted that we were capable of it, either (Kafka, 2012, p. 20).

The final sentence of the story re-emphasizes the theme of misunderstanding ("Ein Mißverständnis" [Kafka, 1995, 131]): "It is a misunderstanding; and it will be our ruin' (Kafka, 2012, p. 20).

The editors of Kafka's *Office Writings* connect his argumentative pieces with "An Ancient Manuscript" (which they translate as "A Page from an Old Document") and "The Great Wall." In both types of writing, they explain, "Kafka's strategy is to reconceive the core concepts of 'fatherland,' 'state,' 'duty,' 'sacrifice,' and 'life" (Corngold et al., 2009, p. 353). That is, Kafka's "strategy" (itself a military term) is to work on language, to change the meanings of words. "These key words," the editors continue,

allow us to trace a network of significant correspondences between, on the one hand, Kafka's literary scenario of national defense in his two stories "Building the Great Wall of China" and "A Page from an Old Document" and, on the other hand, Werner Sombart's influential 1915 war pamphlet *Händler und Helden* (Traders and Heroes) (Corngold et al., 2009, p. 353).



Sombart's book aimed to "give meaning to industrialized mass killing on World War I battlefronts" by contrasting the "German 'type' of the 'hero; with the English 'type' of the 'trader." Where the hero is self-sacrificing, believing in the organic idea of the state as a "superindividual entity, to which individuals belong as its parts," the trader "is concerned with his rights" and conceives the state as "the result of a contractual agreement between individuals" - a kind of "mutual insurance institute" (Corngold et al., 2009, p. 353). Kafka's "Chinese scenario," claim the editors - "which begins with a heroic vision of national defense and ends with a conquered fatherland of helpless traders and merchants" – works to contest Sombart's Germanic superindividual view of the nation. "Kafka," they explain, "subsumes the individual under the state and even praises military success, not in the name of collective death, but in the name of individual life" (Corngold et al., 2009, p. 354). Thus, Kafka's work for veterans dovetails with the scenario presented in "The Great Wall": both the essayistic writing and the fiction help shift necropolitical perspectives on the war to biopolitical perspectives.

3. Drawing Lines Around Language

In the preceding sections I outlined some of the ways in which Kafka's story can be read as involved in the war. In this final section I'd like to evaluate Kafka's personal interest in the conflict. While I agree with the editors of Kafka's Office Writings that his essays in support of veterans can be read alongside the "Chinese scenario" as proposing a third approach to wartime nationalism - neither Germanic nor English - I do not agree with the conclusion (to which they arrive at the end of their commentary), that "[a]part from Kafka's official responsibility in the field of veterans' welfare, it is his remarkable pacifism—something more than unexamined antimilitarism—that connects these two articles to his campaign for a psychiatric hospital in German Bohemia" (Corngold et al., 2009, p. 354). Specifically, I propose that this assumption of Kafka's pacifism and antimilitarism (which itself reflects a widely held belief) needs to be tempered both by a clearer biographical understanding of Kafka's approach to the war, and by a more detailed reading of a specific theme of language in the two stories.

In terms of Kafka's own patriotic investments during the First World War, the description "remarkable pacifism" is inaccurate, as Reiner Stach's biography and other recent studies of Kafka and the First World War in Prague have shown (see the essays collected in Engel and Robinson, 2012; Becher et al., 2012, and Nekuka, 2016). Although Kafka certainly never fought on the front, he was insistent and quite sincere that he wanted to enlist. "His endeavors to serve in the military were well thought out, purposeful, and spirited, and they were repeated for years on end" (Stach, 2013, p. 61). To his delight, he even passed the medical examination for conscription, but was eventually held back by a petition for exemption filed by the Workers' Accident Insurance company, on the grounds of his indispensability (see Stach, 2013, p. 54). Reiner Stach concludes that he "was a moderate patriot" and "feared a military defeat of Austria" (Stach, 2013, p. 79). Mark Cornwall has also demonstrated that a close consideration of Kafka's biography shows "a certain conventional allegiance to the Habsburg monarchy's colossal struggle" period between



1914 and 1918 (Cornwall, 2018, p. 169). Despite his distance from the field of battle, Kafka was invested in the war in a number of different ways. "The Great Wall" needs also to be read as a record of this complex, distanced, yet personal and strategic engagement. This engagement is neither that of the hero who dies for the fatherland, nor that of the trader, but rather that of the writer or emissary. As a writer, Kafka was, as Corngold, Greenberg and Wagner correctly suggest, "strategically" invested in manipulating the meanings of words like "fatherland" and in scoping out the ways that identity attaches to a national language; it is as an *avant-garde* writer that he was on the conceptual battlements.

The theme of language emerges in "The Great Wall" about three pages into the story, when Kafka's narrator surprises us with another, rather bizarre possible reading of the wall's function – namely as a basis for a new Tower of Babel. As the narrator tells us, "in the early days of building a scholar wrote a book" in which he maintained "that only the Great Wall would for the first time in human history create a secure foundation for the Tower of Babel. So, first the Wall and then the Tower" (Kafka, 2012, p. 104). Kafka's mention of Babel is an invitation to read the wall as also a structure or container for language itself. When we approach the story in this way, we notice that one word is significantly missing from Kafka's text (and perhaps it's missing precisely because Kafka wants to keep it out). It's a word that is evoked by the first syllable of Babel. This is the German word for Barbarian, "Barbar." "Barbar" or "barbarian" comes from the Greek Barbaros and has an alleged root in the gibberish that the Greeks imagined the non-Greek as speaking, i.e. "Bar... bar... bar... bar..." When one builds a wall to keep out the barbarians, therefore, what one is keeping out is by definition the threat of a language that is not understood. Conversely one is producing inside the wall a nation on the basis of mutual intelligibility.

Babel is the archetypal figure for both a globally united humanity reaching the heavens and for the separation of languages. By evoking the possibility of building a new tower of Babel on the foundation of the Great Wall, Kafka brings into his story something like a dream of a new world language. But with it, this suggestion ushers in another interesting shift. Where at the beginning the wall might represent a barrier, on the inside of which all is mutually intelligible, as the story progresses, the emphasis is increasingly on the impossibility of getting one's meaning across. This climaxes in the aforementioned parable often extracted under the title "An Imperial Message" or "A Message from the Emperor":

The Emperor—so it is said—has sent to you, the solitary, the miserable subject, the infinitesimal shadow who fled the imperial sun to far and furthest parts, to you and none other, the Emperor has from his deathbed sent a message. [...] The messenger has set off at once; [...] But the crowd is so vast, their dwellings never come to an end. If open country stretched out before him, how he would fly, and soon, no doubt, you would hear the commanding sound of his fists beating upon your door. But instead, how uselessly he labours; he is still forcing his way through the chambers of the innermost palace; he will never get through them; and if he managed that, there would be nothing gained; the would have to fight his way down the stairs; and if he managed that, there would be nothing gained; the courtyards would have to be crossed, and after the courtyards, the second, outer palace; and again more stairs and more courtyards, and again a palace; and so on through the millennia; and if at last he emerged, stumbling, through the outermost gates—but that can



never, never happen—the imperial city still lies before him, the centre of the world, piled high with its own refuse. No one will get through here—and certainly not with a message from the dead.— You, though, will sit at your window and conjure it up for yourself in your dreams, as evening falls (Kafka, 2012, p. 28).

The imperial message cannot be delivered. This is not because of its unintelligibility, but rather because of the apparently vast and homogenous, fractal, nature of the landscape that it has to traverse. Contained inside a wall, the landscape is so dense with its own refuse or sediment, the architecture so tight and self-similar, so wall-like that no movement is possible. How can we ever communicate, Kafka seems to be asking, paradoxically, if we all speak the same language, if all the walls have been broken down except the one great wall that unites us?

At first sight, these references to the difficulty of communication in Kafka's story might seem to steer us away from any strict reading of "The Great Wall" as a representation of war. Yet it would be a mistake to separate this theme of a language barrier or miscommunication from what I understand as the larger referent of the story. For language itself is implicated in war, as war's equivalent, or as the thing that stands in for war in this story. This surfaces towards the end of the story when the narrator is describing the isolation of his hometown. "Our people," he begins, "are but little affected by revolutions in the state or contemporary wars":

I recall an incident in my youth. A revolt had broken out in a neighboring, but yet quite distant, province. What caused it I can no longer remember, nor is it of any importance now; occasions for revolt can be found there any day, the people are an excitable people. Well, one day a leaflet published by the rebels was brought to my father's house by a beggar who had crossed that province. It happened to be a feast day, our rooms were filled with guests, the priest sat in the center and studied the sheet. Suddenly everybody started to laugh, in the confusion the sheet was torn, the beggar, who however had already received abundant alms, was driven out of the room with blows, the guests dispersed to enjoy the beautiful day. Why? The dialect of this neighboring province differs in some essential respects from ours, and this difference occurs also in certain turns of the written word, which for us have an archaic character. Hardly had the priest read two pages before we had come to our decision. Ancient history told long ago, old sorrows long since healed. And though - so it seems to me in recollection - the gruesomeness of the living present was irrefutably conveyed by the beggar's words, we laughed and shook our heads and refused to listen any longer (Kafka, 1998, p. 246).4

Early in this essay, I quoted Benjamin's suggestion that at the heart of Kafka's work is a prophetic awareness of the "distortion" of the new, between the writer and the time described. Here we can glimpse again how, in "The Great Wall" the mechanism of prophetic distortion that Benjamin identified as characteristic or definitive of Kafka's method fuses with his reflections on the nature of war and the "gruesomeness of the living present." The cause of the war is read and misinterpreted through the dialect that mediates it – plotting the violence of one kind of conflict onto a linguistic violence. In a passage of *The Translation Zone* that sheds light on the art of this story, Emily Apter writes:

⁴ This is the Willa and Edwin Muir translation. This paragraph appears to be missing from the Crick translation of the story.



Mistranslation is a concrete particular of the art of war, crucial to strategy and tactics, part and parcel of the way in which images of bodies are read, and constitutive of matériel—in its extended sense as the hard- and software of intelligence. It is also the name of diplomatic breakdown and paranoid misreading. Drawing on Carl von Clausewitz's ever-serviceable dictum "War is a mere continuation of policy by other means," I would maintain that war is the continuation of extreme mistranslation or disagreement by other means. War is, in other words, a condition of nontranslatability or translation failure at its most violent peak (Apter, 2009, p. 15-16).

The story's treatment of the impossibility of communication is thus conceptually bound up in various ways with "contemporary wars" and their effects on "our people."

Language, untranslatability, and the question of dialect was also central to the war within Austria-Hungary, and specifically to Kafka's experience of the Great War. As Cornwall describes in his chapter on the First World War in *Kafka in Context*, the dominant issue within the region of Bohemia where Kafka spent his war years was one of national unity or disunity, characterized by debates over language politics. The war, he writes, "constantly impinged on and disrupted daily routines and communications" including with censorship and disruptions to the postal service – which meant that Kafka's messages to Felice Bauer often went, like the imperial message, undelivered (Cornwall, 2018, p. 168). More generally, political loyalties tended to split on linguistic lines. Czech speakers, as Jaroslav Hašek brilliantly depicts in *The Good Soldier Švejk*, tended to see the war opportunistically, as a possibility of forwarding an anti-German position. *Švejk* is full of examples of tactical mistranslation (see Hašek, 1974). On the other hand, first-language German speakers (to which category Prague's bourgeois Jewish population largely belonged), tended to perceive the war as an opportunity to reaffirm German hegemony. So, for example, Cornwall describes how,

Buoyed up by the military successes of spring 1915, the German Bohemian leaders set out a 'German course', to finally implement their dream since 1882 of territorially dividing Bohemia along national lines and ensuring that German would always overrule Czech there as the state language. This gradually gained the support of the Austrian government (Cornwall, 2018, p. 170).

Following Deleuze and Guattari's influential reading of Kafka's minor language as destabilizing the efficient, vehicular language of Prussian bureaucratese imposed on Bohemia by freighting it with baggage from Yiddish or colloquial Czech, we tend to associate the author with a subversive language politics (see Deleuze and Guattari, 1986). Yet actually Kafka's German is hardly inflected by any local idiom from Prague or a broader Czech context; it is rather a classic high German. Kafka's loyalties too, as Cornwall demonstrates, were with the German-Bohemian war effort, which he supported both financially and in his office writings. (The call for the establishment of a public veteran's psychiatric hospital was specifically for a "German" society for "German Bohemia.") As happened, however, from spring 1917 on (when "The Great Wall" was written), Czech increasingly became a cause *célèbre* of nationalist elements in Bohemia. After the war, street names were changed from German to Czech. One of the first significant nationalizing political moves made by T. G. Masaryk's new state of Czechoslovakia was to establish a new mode of censusing identity: one's identity followed one's mother tongue – and in order to ensure



a Czechoslovak majority, the choice was either Czechoslovak (a nonexistent hybrid of two different languages - Czech and Slovakian) or German, not, as had been possible previously, both. In other words, the period when Kafka was writing was a period when the two languages that surrounded him in everyday life were at war with each other, or on the cusp of making new alliances, when an Austrian imperial identity was breaking along linguistic lines. Kafka would not have been unaware that this war, in some ways, is built into the languages themselves. The Czech word for German – the language in which Kafka wrote his story – is "němčina." Like the word Barbarian, this word emerges from assumptions about how the Other speaks or does not speak. Its etymology is the word "němý," meaning mute. To early Czech speakers, Germans, *němci*, were those who are mute.

Here it is helpful to turn back to "An Ancient Manuscript" and to the scene where the nomads from the north have invaded the imperial capital and inhabit it like a kind of primitive horde. Kafka's narrator describes these nomads and the impossibility of communicating with them. "It is impossible to talk with the nomads," explains the cobbler:

They do not know our language; indeed, they scarcely have one of their own. Among themselves they communicate rather like jackdaws. One hears this jackdaw's cry constantly. Their incomprehension of our way of life, our institutions, is on a par with their indifference to them. Consequently they respond to any kind of sign language by rejecting it. You can dislocate your jaw and wrench your hands from your wrists, but they still won't have understood you and they never will understand you (Kafka, 2012, p. 19).

Scholars are fond of pointing out that "kavka" (pronounced kafka), in Czech, is a jackdaw. The Kafka family identified with this icon. Kafka's name appears as "Civilian Kavka" on his recruitment sheet (Stach, 2013, p. 61). Herman Kafka, who also went by the Czech name Heřman Kafka, and who was a trader on the Old Town Square, had a jackdaw above his shop. He allegedly escaped victimization in antisemitic wartime riots only on account of his being perceived as a Czech. So, in some sense, here, the speech of the nomads, or the barbarians, described as "communicating with rather like jackdaws" is again a reflection of the language of Kafka himself and the risk of ruin or muteness implied in linguistic misunderstanding. "An Ancient Manuscript," Marek Nekula rightly notes in *Franz Kafka and His Prague Contexts*, is – like the similar story "Jackals and Arabs" – also about "the 'new' linguistic antisemitism" (Nekula, 2016, p. 125).

"The Great Wall" and "An Ancient Manuscript" are not simply coded treatments of the worsening relations between Germans, Czechs, and Jews during the war. Nonetheless, by way of concluding, I'd like to underline the suggestion that the Kafka's fiction during this period may have been involved not only with articulating a particular interpretation of the war as bound up with welfare, but to have been also itself embattled in its the formulation of an anxiety about the linguistic future of the city that he lived in. "Kafka," Stach reminds us, "took the war *personally*, in the strictest sense of the word" (Stach, 2013, p. 80). This involved also thinking about German and Czech as themselves languages that created identities, which in turn, were undergoing a kind of divorce. In his later letters to Milena Jesenská – his first translator – he touches on this idea at various moments. While he praises her translation of "The Stoker" (Der Heizer), he



expresses a sense that in bringing her Czech version of his text so close to his German version, as a translator, she is enacting some form of betrayal of the Czech language. As Michelle Woods observes: "He closes his first comment on her fidelity with a query: 'German and Czech so close to each other?' / "So nahe deutsch und tschechisch?", suggesting both the impossibility of this proximity and also the possibilities for it" (Woods, 2014, p. 18).

Kafka was of course not, in any simple sense, a linguistic nationalist for German in Prague. But he evidently did see in his use of language an engagement with the war that was happening around him - a war from which he was not, consequently, immune or distanced. Following Benjamin, it's easy to read the parable of "The Imperial Message" as being about Kafka's sense of his own isolation as a writer, unable to represent a present reality without distortion, deep in the hinterlands of Austria Hungary. His recognition has not yet arrived. His is a minor language position, doomed to be ignored. But as my interpretation of "The Great Wall" in this article suggests, it may be more accurate to read the figure of Kafka in the story not as the person waiting by the window, dreaming the parable to himself, but also as the emperor - writing a missive from a collapsing imperial center, on behalf of the imperial forces, on behalf of a language which will no longer have currency in the streets. Or – better – as also the messenger, the emissary, or postman, hoping to get the letter from the emperor through the mass of misunderstandings and obstructions, linguistic, psychological, as well as material, that have now come to constitute the state. Or – perhaps best of all – as himself also one of the nameless courtiers and servants, blocking the corridors, both a supporter and an impediment, contributing to the impossibility of any kind of transcendent message or meaning ever finding its destination. In one of his pieces calling for aid for disabled veterans, Kafka wrote:

We must not keep the idea of the state and the totality of its citizens in separate categories. The war has clearly shown that all of us are the state, that none of us stands outside the concept of the state, that the state's success is success for each one of us, and that a blow against the state is felt by each of us with equal force (Kafka, 2009, p. 347).

Switching out the word war for wall, these sentences could easily be read as a description of Kafka's "The Great Wall." In relation to the Great Wall everyone is also part of one project; it is the thing that unites and divides, that bounds and marks limits, that prevents progress, and that ultimately turns into our ruin.

CONFLICT OF INTEREST

The author has no conflicts of interest to declare.

REFERENCES

ADORNO, Theodor. "Notes on Kafka". *In*: **Prisms**. trans. by Samuel and Shierry Weber. Cambridge, MA: MIT Press, 1981, p. 243-270.



ANDERSON, Benedict. Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. London: Verso, 1983.

APTER, Emily. The Translation Zone: A New Comparative Literature. Princeton: Princeton University Press, 2006.

BECHER, Peter; HÖHNE, Steffen; NEKULA, Marek. (eds.) Kafka und Prag: Literatur-, kultur-, sozial- und sprachhistorische Kontexte. Cologne: Böhlau, 2012.

BENJAMIN, Walter. Franz Kafka: Beim Bau der Chinesischen Mauer trans. Rodney Livingstone. In: Walter Benjamin: Selected writings part II, vol 2, 1931-1934. Cambridge, MA and London, England: Harvard University Press, 1999, p. 494-500.

BUZZATI, Dino. Il Deserto dei tartari. Milan: A. Mondadori: 1945.

CLAUSEWITZ, Carl von. On War. trans. Michael Howard. New Jersey: Princeton University Press, 1984.

CORNGOLD, Stanley, GREENBERG, Jack; WAGNER, Benno. Commentary. In: Kafka, 2009.

CORNWALL, Mark. "The First World War". In: Franz Kafka in Context. Ed. Carolin Duttlinger. Cambridge, United Kingdom; New York, NY: Cambridge University Press, 2018.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Kafka: Toward a Minor Literature. Trans. Dana Polan. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

ENGEL, Manfred; ROBERTSON, Ritchie. (eds.). Kafka, Prag und der Erste Weltkrieg / Kafka, Prague and the First World War. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012.

FREUD, Sigmund. Beyond the Pleasure Principle. Trans. C.J.M. Hubback. London: Hogarth Press, 1922.

GOEBEL, Rolf J. Constructing China: Kafka's Orientalist Discourse. Columbia, SC: Camden House, 1997.

HAŠEK, Jaroslav. The good soldier Švejk and his fortunes in the World War. Trans. Cecil Parrott. New York: Crowell, 1974.

HSIA, Adrian. ed. Kafka and China. Bern; New York: P. Lang, 1996.

KAFKA, Franz. Sämtliche Erzählungen. Frankfurt am Main: Fischer, 1995.

KAFKA, Franz. The Complete stories. New York: Schocken, 1998.

KAFKA, Franz. The Office Writings, ed. Stanley Corngold, Jack Greenberg, and Benno Wagner; trans. Eric Patton with Ruth Hein. Princeton, N.J: Princeton University Press, 2009.

KAFKA, Franz. A Hunger Artist and Other Stories. Trans. Joyce Crick. New York: Oxford University Press, 2012.

KAFKA, Franz. Letters to Friends, Family, and Editors. Trans. Richard and Clara Winston. New York, Schocken, 2016.

KAFKA, Franz. The Diaries. Trans. Ross Benjamin. New York: Schocken, 2022.

MENG, Weiyan. Kafka und China. München: Iudicum-Verlag, 1986.

MUIR, Edwin. Introduction to The Great Wall of China. In: Franz Kafka: Description of a Struggle and The Great Wall Of China. London: Secker and Warburg, 1933, p. 9-16.



NEKULA, Marek. Franz Kafka and His Prague Contexts. Prague: Karolinum, 2016.

NEUMANN, Bernd. **Franz Kafka und der Große Krieg. Eine kulturhistorische Chronik seines Schreibens**. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014.

RIBÓ, Ignasi. "At the farthest pole from man": Kafka's posthuman outlook on war". **Journal of Modern Literature**, 44.1, Fall 2020, p. 20-35.

ROJAS, Carlos. Writing on the wall: Benjamin, Kafka, Borges, and the Chinese imaginary. **452°F.** #13 (2015), p. 71-81.

SAINT-AMOUR, Paul. **Tense Future**: Modernism, Total War, Encyclopedic Form. Oxford: Oxford University Press, 2015.

STACH, Reiner. Kafka: The Years of Insight. Trans. Shelley Frisch. Princeton: Princeton University Press, 2013

WAGENBACH, KLAUS. Franz Kafka. Rowohlt Verlag, 1964.

WOOD, Michael. Kafka's China and the Parable of Parables, **Philosophy and Literature**, Volume 20, Issue 2, 1996, p. 325-337.

WOODS, Michelle. **Kafka translated**: How Translators Have Shaped Our Reading of Kafka. New York: Bloomsbury, 2014.

WOOLF, Virginia. Three Guineas. Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell, 2001.

ZENG, Yanbing. Franz Kafka and Chinese Culture Trans. Yuan Li. Singapore: Palgrave Macmillan, 2022.





"A mania do horrível": o grotesco e a Primeira Guerra Mundial na literatura brasileira

Júlio França

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6293-8235

E-mail: julfranca@gmail.com

Daniel Augusto P. Silva

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1804-0508

E-mail: daniel.augustopsilva@gmail.com

RESUMO

Partindo da perspectiva das poéticas do mal — uma investigação de cunho teórico e historiográfico dedicada aos modos artísticos de representação e de expressão literárias dos aspectos mais sombrios e perturbadores da experiência humana —, o artigo descreve o impacto que os grandes conflitos bélicos novecentistas, sobretudo a Primeira Grande Guerra, tiveram sobre as narrativas literárias brasileiras das primeiras décadas do século XX. O objetivo é demonstrar como as transformações na percepção dos avanços científicos e tecnológicos — de enaltecidos motores do progresso a temidas ferramentas de extermínio — impactaram a criação literária. Nossa hipótese é a de que o grotesco foi a principal estratégia artística para dar conta de uma percepção de irracionalidade e absurdo que permeou o período. Para ilustrar o argumento, apresentamos passagens de obras de Coelho Neto, João do Rio, Alfredo Taunay, Júlia Lopes de Almeida, Gustavo Barroso, Mário Sette e Afonso Schmidt.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura brasileira; Século XX; Primeira guerra mundial; Grotesco.

"The craze for the horrible": the grotesque and the First World War in Brazilian Literature

ABSTRACT

Through the perspective of the poetics of evil — a theoretical and historiographical investigation of the artistic modes of literary representation and expression of the darkest and most disturbing aspects of human experience —, the article describes the impact that the great 20th century war conflicts, especially World War I, had on Brazilian literary narratives of the century's first decades. The main objective is to demonstrate how changes in the perception of scientific and technological advances — from praised engines of progress to feared tools of extermination — impacted literary creation. Our hypothesis is that the poetics of the grotesque were the main artistic strategy to encompass a perception of irrationality and absurdity that permeated the period. To illustrate our argument, we present excerpts from works by Coelho Neto, João do Rio, Alfredo Taunay, Júlia Lopes de Almeida, Gustavo Barroso, Mário Sette, and Afonso Schmidt.

KEYWORDS: Brazilian literature; 20th century; World war I; Grotesque.



DOI: 10.12957/matraga.2024.84035 Recebido em: 31/03/2024

Aceito em: 25/06/2024

1. As guerras e as poéticas do mal

Se aceitamos as epopeias homéricas como fundadoras da ficção ocidental, precisaremos admitir que as guerras são onipresentes desde as mais remotas criações literárias. Sob nossa perspectiva de estudo, a das poéticas do mal — modos artísticos de representação e de expressão literárias dos aspectos mais sombrios e perturbadores da experiência humana (cf. França e Silva, 2022) —, não surpreende que o tema da guerra seja tão recorrente: afinal, poucos eventos humanos têm potencial tão disruptivo, violento e devastador quanto os conflitos bélicos — seja no plano dos indivíduos, seja no plano das sociedades.

Tomemos como exemplo uma das mais influentes poéticas do mal da modernidade, o gótico literário. Ainda que os primeiros romances de Walpole, Radcliffe, Lewis e Maturin se caracterizem por tramas que exploram relações familiares, não se pode perder de vista que as guerras forneceram um contexto sócio-histórico para o desenvolvimento da literatura gótica (cf. Monnet e Hantke, 2016, p. i), que nasce na esteira do fim daquela que muitos historiadores chamam de a primeira guerra global — a Guerra dos Sete Anos (1756-1763), que envolveu França, Grã-Bretanha, Espanha, Prússia, Rússia, Áustria, Suécia, Índia e a Confederação Iroquesa, e deixou em torno de um milhão de mortos.

Se o gótico literário foi, portanto, "forjado no cadinho da guerra" (Wright, 2013, p. 12), a observação é também válida para outras poéticas do mal no período ao qual se volta este artigo: quando os horrores da Primeira Guerra começavam a evanescer da memória do mundo nos roaring twenties, a literatura contribuiu para frear o processo de amnésia coletiva reavivando os traumas do último conflito. Paga de soldado (1926), de William Faulkner, Nada de novo no front (1929), de Erich Maria Remarque, Soldados rasos (1930), de Frederic Manning, e Viagem ao fim da noite (1932), de Louis-Ferdinand Céline, são apenas alguns entre tantos outros exemplos possíveis de romances que se valeram dos recursos expressivos das poéticas do mal para lidar com os muitos horrores da guerra.

Há, contudo, na esteira do fim da Primeira Grande Guerra, uma alteração importante nos modos de narrar a experiência bélica. Nossa hipótese de trabalho é a de que as transformações cognitivas e epistêmicas do início do século XX fomentaram uma mudança radical no entendimento de quais eram os perigos que ameaçavam os indivíduos e as sociedades, impactando, consequentemente, as características dominantes das poéticas do mal no período. O objetivo de nosso artigo é demonstrar, em linhas gerais, por que e como isso ocorre, apresentando primeiro as causas culturais desse fenômeno; depois, seus efeitos na reflexão sobre a literatura; e, por fim, sua manifestação em fragmentos da literatura brasileira do período.

2. O espírito de época

Durante o século XIX, não era incomum, entre artistas e intelectuais, considerar a guerra um acontecimento auspicioso: "A guerra 'amplia a mente de um povo e eleva seu caráter', escreveu Alexis de Tocqueville. Era 'a própria vida', segundo Émile Zola; 'o alicerce de todas as artes [...] [e] das virtudes e faculdades sublimes do homem', escreveu John Ruskin" (Pinker,



2018, p. 204). No século XX, nos anos que antecederam a Primeira Guerra, o quadro não era muito diferente:

"Felizes os que morreram numa guerra justa, felizes as espigas maduras e os trigos ceifados!" [Charles Péguy]; e Guillaume Apollinaire suspirava: "Ah, meu Deus! Quão bonita é a guerra, com os seus cânticos e os seus longos descansos!"; em Viena, Robert Musil enternecia-se: "Como a guerra é bela e fraternal", e o próprio fundador da psicanálise, Sigmund Freud, deixou-se dominar pelo id, prometendo "dar toda a sua libido à Áustria-Hungria" (Poliakov, 1985, p. 131).

A disseminação da crença no papel progressista dos conflitos bélicos pode ser compreendida como resultado da assimilação enviesada de algumas das principais ideias filosóficas e científicas do período: a tese darwiniana da seleção natural, que, ao ser interpretada como a lógica da sobrevivência do mais forte, gerou o entendimento de que a luta violenta é uma força vital da natureza; e a dialética hegeliana, que, incorporada na hipótese da luta de classes marxista, acabou por dar ensejo à noção de que os conflitos de classe violentos eram motores da história e caminhos para uma sociedade mais justa.

Essa amálgama de ideias está na raiz do militarismo romântico, que, entrelaçado com o éthos de sangue e solo nacionalista, redundará no principal combustível da Primeira Grande Guerra. A crença de que "um país só poderia cumprir seu destino como um Estado soberano etnicamente purificado" (Pinker, 2018, p. 205) será bem-sucedida especialmente na Alemanha, onde o pessimismo cultural de Schopenhauer, Nietzsche, Burckhardt e Simmel preparara o terreno em que germinaria o pensamento de que "só das cinzas de um cataclismo redentor poderia nascer uma nova ordem heroica" (Pinker, 2018, p. 205).

Quando, por fim, os muitos ímpetos nacionalistas se chocaram em 1914, vários intelectuais e artistas europeus saudaram a guerra com esperança e entusiasmo — alguns até se alistaram como voluntários. Vislumbrava-se no campo de batalhas "o caminho privilegiado para a 'salvação' da humanidade" (Mattos, 2002, p. 55): o mundo como o ser humano conhecera estava chegando ao fim, e essa velha civilização decadente precisava ser destruída para que uma nova aflorasse. A guerra não somente estimularia o florescimento de uma civilização menos materialista e mais espiritualizada, como também tinha potencial para renovar a fatigada arte herdada do Oitocentos, ao fornecer experiências extremas que fomentariam novos modos expressivos.

Geograficamente distantes dos fronts de combate, mas atentos às notícias que enchiam as páginas dos periódicos nacionais, escritores brasileiros também identificaram alguns aspectos positivos na guerra. Em prefácio a um livro de crônicas de Castro Menezes, Coelho Neto (1917, p. v) saudaria o cronista com um talentoso aedo, cujo trabalho lhe revelara "o lado estético" do conflito e a "beleza da catástrofe". Embora ciente da brutalidade dos combates, o maranhense confere uma dimensão heroica aos conflitos, aspirando que seus contemporâneos retratassem os embates como Homero o teria feito. Valorizando a capacidade de Menezes de retratar as intensas emoções dos episódios bélicos, ele conclui: "a guerra é bela e grandiosa" (Coelho Neto, 1917, p. vi).

João do Rio, outro nome influente das letras brasileiras do início do século XX, também saudou as mudanças fomentadas pelo conflito mundial:



Eu considero a grande guerra o renovamento do mundo. Eu considero a grande guerra o momento em que o homem torna a se ver homem, com os profundos encargos da sua herança. Não há mais futilidades. Os elementos virtuais explodem a irradiação do patriotismo (Rio, 1917, p. 188).

Para o escritor, a guerra traria um "extraordinário exemplo e [uma] lição profunda" (Rio, 1917, p. 180) sobre a importância do sentimento patriótico, permitindo que a futilidade humana cedesse espaço à nobreza contida no esforço heroico de defesa das nações:

De repente, porém, a guerra, a horda bárbara, o castigo. E filósofos, sábios, malandros, políticos, homens broncos, mulheres, inteligências, ignorâncias, o tango universal sentiram o ímpeto da marcha, o amor coletivo pela sua pátria, pela sua raça, pela obra dos antepassados que é preciso conservar. Cada criatura cética, desencantada, voraz ou perversa, ardia n'alma a necessidade heroica, a mesma necessidade. As opiniões mudaram como nas mágicas. A humanidade, despojada de vaidade, desvestida de futilidade, ressurgiu no estridor da batalha. Como na Lacedemônia, as mulheres dizem aos filhos: morre ou volta vitorioso. O erro é lavado em turbilhões de sangue. E um grande sopro de amor viriliza o mundo (Rio, 1917, p. 181).

Bastariam, contudo, os primeiros relatos expressivos da carnificina do campo de batalha para uma mudança de entendimento geral do sentido da guerra. A experiência traumática do *front* traria não apenas uma temática e um *páthos* novos ao campo artístico, mas destruiria

[...] toda e qualquer aura de heroísmo ligada ao combate e à morte no campo de batalha. Muitos dos poetas que foram para o *front* ainda eram animados por um anelo de heroísmo; no entanto, essa dimensão dissipar-se-á ao verem a violência inumana mecanicamente arrasadora da guerra de trincheiras, na qual a figura do inimigo se volatiliza no aparato bélico moderno e deixa como rastro apenas um silêncio que traduz a impossibilidade de narrar a própria experiência vivida (Lages, 2002, p. 168).

O amplo apoio de primeira hora à guerra se transformou, em muito pouco tempo, em revolta, estimulando a multiplicação de movimentos pacifistas e a retomada de uma crítica cultural atenta aos problemas sociais e existenciais da época, a saber: o excesso da racionalização; a mecanização e a industrialização progressivas; a perda dos valores religiosos; a degradação das condições de vida nas grandes metrópoles; etc.¹

No Brasil, essa mudança de atitude pode ser observada nos outrora simpáticos à guerra Coelho Neto e João do Rio. A denúncia do horror do conflito fica bastante evidente em crônicas reunidas em Às quintas (1924). Em "L'ouragan" — em francês, "o furação" —, o escritor maranhense descreve, com recursos expressivos típicos das poéticas do mal, um cenário de devastação, em que as lavouras serão prejudicadas pelo solo infecto pela guerra:

¹ O espírito bélico seguiria vivo no ideário fascista. Mussolini assegurava que a guerra era para o homem o que a maternidade era para a mulher, e a destruição dos corpos nos campos de batalha era apenas a forma pela qual a masculinidade fascista se realizaria (cf. Nazário, 2002, p. 24-29). No presente artigo, porém, vamos nos centrar nos efeitos imediatos da Primeira Grande Guerra, pois os antecedentes da Segunda Grande Guerra envolveriam outros elementos históricos e artísticos.



São os resíduos da catástrofe que sobem à tona e, durante muito tempo ainda, as safras virão nutridas de sangue, crescendo sobre estilhaços e ossadas, e muita semente perecerá esmarrida, por ter caído não em torrão fecundo, mas em aceiro bélico, que se entranhou onde só devera penetrar o gérmen produtor das messes (Coelho Neto, 1924, p. 41-42).

O escritor estabelece uma comparação entre essa natureza corrompida e a literatura do momento. Definida pelo escritor como um "crime, o mais tremendo, doloroso e infame cometido contra a Humanidade", a guerra teria gerado uma "literatura rubra" (Coelho Neto, 1924, p. 42), resultado direto dos traumas da guerra, e que, portanto, não poderia ter outra característica senão o ódio. Tal produção denunciaria os terrores do conflito e suas causas, em geral atribuídas à exploração financeira, à ganância material e a um falso patriotismo. Como exemplos, cita obras de escritores que participaram do conflito — Le Feu (1916), de Henri Barbusse, e L'Ouragan (1920), de Florian-Parmentier. O segundo romance, além de suscitar o título da crônica, é bastante elogiado por Coelho Neto (1924, p. 48), que o descreve como "livro apocalíptico, poema evangélico cheio da justa indicação do Espírito contra os incitadores do assassínio em massa".

João do Rio também revela uma mudança em seu entendimento da guerra nas reportagens e crônicas compiladas em Na Conferência da Paz (1919-1920), livro derivado de sua ida à Europa para acompanhar as discussões e os tratados de paz do pós-guerra. Apesar de ainda conferir destaque ao patriotismo — o qual chama de "grande ideia nutriz e agregadora" (Rio, 1920, p. 39) —, sua percepção do futuro da humanidade não é das mais otimistas, pois identifica uma "confusão tremenda do mundo após a guerra" (idem, p. 38). O escritor acredita que não faltaria muito tempo para uma nova conflagração irromper, e a próxima guerra seria motivada, como as outras, pela ambição e pelo desejo de lucro dos que denomina como "financistas" (idem, p. 19). Em diferentes momentos dos textos, João do Rio expressa sua descrença na suspensão definitiva das hostilidades entre os países, pois eles continuariam sem rumo e sem a liderança de figuras realmente patrióticas.

3. A guerra, a crise da razão e o grotesco

A súbita mudança de percepção sobre o sentido das guerras pode ser mais bem compreendida se pensada em relação à crise da razão do início do século XX. Ao fim da Primeira Guerra quando se tornou mais evidente que o desenvolvimento científico e o das condições de vida da humanidade não se davam pari passu —, a crença cega no progresso ilimitado, tão característica do espírito oitocentista, estava seriamente abalada (cf. Arendt, 2023, p. 42-43). As atrocidades patrocinadas pela ciência nas trincheiras da última guerra romântica pareciam confirmar a visão catastrofista da História sustentada por Oswald Spengler em A decadência do Ocidente (1918) e reforçavam a sensação de que a prosperidade da técnica vinha acompanhada de um inevitável empobrecimento espiritual. O racionalismo científico dera vida a uma forma monstruosa de ciência, desumana — uma criatura que começava a se voltar contra seus criadores.

O crescente senso de desorientação que caracteriza a vivência moderna se manifestava de modo cada vez mais intenso. As antigas categorias de pensamento oitocentistas e as narrativas



que explicavam o papel do ser humano em um mundo de leis naturais objetivas não mais davam conta da singularidade das experiências do século XX, e se observa

[...] um crescente questionamento da capacidade de a modernidade [...] conduzir à redenção da humanidade — pois, apesar de suas promessas teóricas de um futuro de "liberdade, igualdade e fraternidade", o que se observa é que uma grande quantidade de graves problemas não só não são resolvidos, mas recrudescem de forma considerável (Souza, 2002, p. 87).

No mesmo mundo onde os milagres tecnológicos propiciados pela ciência não paravam de maravilhar a todos, a desrazão se manifestava "na violência e na multiplicação de seus meios pela revolução tecnológica" (Celso Lafer *in* Arendt, 2023, p. 10). Mesmo entre os cientistas, a crença no poder da razão estava abalada: a possibilidade de que o mundo natural não se estruturasse como um cosmos ordenado era cada vez mais real. No campo da física, as leis claras e funcionais da mecânica newtoniana mostravam-se incapazes de explicar o que acontecia no universo caótico das partículas. Na matemática, as extravagantes novas ideias de infinito e de geometria não euclidiana atormentavam os que depositavam sua fé em uma Natureza capaz de ser apreendida pela força e elegância dos números.

Os trabalhos de Schwarzschild, Schrödinger e Heisenberg aprofundavam as consequências da teoria da relatividade geral de Einstein e produziam contradições lógicas e indeterminações — ou, o que era ainda pior, ideias aterrorizantes, como a da existência de buracos negros, enormes vazios sem forma, inescapáveis, capazes de engolir o próprio universo. Onde outrora reinavam as estáveis relações causais, imperava agora a incerteza em um mundo que parecia obedecer a regras incognoscíveis.

No nível quântico, as coisas pareciam não ter propriedades intrínsecas, e se comportavam simultaneamente como ondas e como partículas. Suas localizações no tempo e no espaço não podiam ser determinadas, e era o ato humano de medir que as tornavam "objetos". Em outras palavras, era como se não houvesse objetos, mas apenas possibilidades, até que a intervenção da observação se desse. Consequentemente, um forte subjetivismo invade o campo científico: de uma hora para outra, nem a matéria era mais tão sólida quanto antes. A realidade havia se tornado grotesca.

No campo artístico, o choque cognitivo desencadeado pelo advento da Primeira Grande Guerra abalou os modos de criação das obras literárias, sobretudo aqueles fundados em uma concepção realista da literatura. As técnicas literárias herdadas do século anterior não eram capazes de tornar inteligível um mundo agora percebido como potencialmente irracional e absurdo. Escritores tinham diante de si o desafio de narrar um mundo que sucumbia aos regimes totalitários, aos flagelos das epidemias, às guerras incrementadas pela tecnologia — todas situações extremas vivenciadas pela humanidade na primeira metade do século XX. Eram desafios sobretudo porque confundiam os narradores em relação à compreensão de suas causas. A dificuldade em dar conta de eventos contra os quais as experiências, sensibilidades e memórias pouco valem caracteriza muitos narradores da primeira metade do século XX.²

² Para um comentário sobre como as transformações do mundo moderno e a barbárie da guerra geraram uma redução na capacidade humana de comunicar suas experiências, ver Walter Benjamin (1994, p. 115).



Na literatura, uma tendência imediatamente perceptível é a ascensão de um subjetivismo que substituiu a representação naturalista pela ênfase na expressão da ansiedade e da angústia humanas. Não por acaso, alguns recursos narrativos exaustivamente explorados foram os que fizeram com que a realidade se instalasse na consciência íntima dos narradores, libertando a narração das convenções realistas anteriores: "o 'fluxo da consciência' (Virginia Woolf), a criação de uma nova linguagem baseada em trocadilhos e palavras-valise (Joyce), o estilo telegráfico (Oswald de Andrade) e a representação neutra do real (o nouveau roman francês)" (Perrone--Moisés, 2016, p. 45).

No campo das poéticas do mal, a questão foi bem colocada por Virginia Woolf no artigo em que compara os ingênuos temores que assombravam os leitores de Ann Radcliffe com os terrores de sua era: "Hoje em dia nós tomamos café com um banquete de horror mais rico do que o servido a eles durante doze meses. Estamos cansados da violência e suspeitamos do mistério" (Woolf, 2024, p. 277). Testemunhando sobre a experiência de viver em uma época em que as atrocidades eram rotineiras, ela admite que "os nervos modernos são imunes ao deslumbramento e ao terror" (Woolf, 2024, p. 277). Os escritores que quisessem horrorizar seus leitores precisariam encontrar novos métodos.

Para recuperar a capacidade da literatura de chocar seu público e, ao mesmo tempo, expressar a percepção de um mundo cada vez mais incompreensível, o grotesco se mostrou bastante útil aos ficcionistas do período, e não por acaso: como aponta Marion Fleischer (2002, p. 69-70), a arte grotesca "se verifica com ênfase especial em fases de crise e de temores existenciais". Trata-se, afinal, de uma poética que promove, em graus variados, a justaposição de aspectos horríficos e risíveis — tanto na descrição de figuras quanto na narração de ações — a fim de representar um universo terrível e, muitas vezes, ilógico (cf. Silva, 2023). Dessa forma, o grotesco gera a sensação de que "nosso mundo confiável e aparentemente arrimado numa ordem bem firme se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações" (Kayser, 1986, p. 40).

A Primeira Guerra Mundial foi um dos grandes momentos de eclosão e "desenvolvimento da sensibilidade grotesca", pois "o absurdo e a fuga do sentido se tornam, nessa ocasião, concretos, diretamente palpáveis, e o horror, cotidiano" (Astruc, 2010, p. 32-33, tradução nossa). Diante de uma realidade que se apresenta não apenas como "feia", mas fundamentalmente avessa a qualquer tentativa de conserto, essa poética surge como instrumento de descrição, de reflexão crítica e de repúdio:

[...] a imagem grotesca, desfigurando as proporções naturais, exagerando determinados aspectos até as raias do monstruoso, dissolvendo as relações familiares [...] que habitualmente existem entre os objetos, e refletindo o mundo à semelhança de um espelho convexo, embrenha-se para além das aparências sensoriais e penetra as camadas mais profundas da realidade. O grotesco expõe [...] a face de um mundo minado por energias negativas, e a dimensão inquietante, por vezes demoníaca, da existência (Fleischer, 2002, p. 71).

O grotesco se ofereceu, ainda, como um modo de lidar com um senso de perdição cósmica que se seguiu ao fim da Primeira Grande Guerra. Observa-se muitas vezes um tom evocativo,



profético, de um cataclismo final, de artistas que se viam "à beira do abismo e pressentiam angustiados a aproximação da catástrofe que em breve arrastaria o mundo ao caos" (Fleischer, 2002, p. 78). Em muitos textos, tal cenário apocalíptico é acompanhado de uma comicidade mórbida, pois o riso sardônico é a única resposta possível ante a falta de sentido do mundo.

4. Representações da guerra na literatura brasileira

Seria possível imaginar que a Primeira Guerra estivesse inteiramente ausente das letras brasileiras das décadas iniciais do século XX, tendo em vista a participação pontual do país no conflito. A observação do *corpus* literário nacional aponta, contudo, para outra direção. Embora não tenha adquirido a mesma centralidade que alcançou nas produções europeia e norte-americana, o tema não passou ao largo de nossos ficcionistas.

Questões suscitadas por disputas armadas em geral — a falta de sentido da violência, os limites da crueldade humana, os perigos enfrentados pelos combatentes, a desolação e o luto das famílias — já se faziam presentes em textos anteriores a 1914, que ainda reagiam a eventos oitocentistas, como a Guerra do Paraguai (1864-1870), a Revolta da Armada (1893-1894) e a Guerra de Canudos (1896-1897). A representação literária de eventos históricos brutais não era, portanto, uma novidade para os escritores no Brasil.³

Tomemos por exemplo *A retirada da Laguna* (1871), de Alfredo Taunay, romancista que participou do conflito e descreveu o campo de batalha como um *locus horribilis* forjado não apenas pelos embates, mas também pela fome e moléstias que assolavam as tropas. O escritor investe na desumanização geral causada pelo conflito — ainda que tenda a descrever com maiores detalhes os atos brutais que são cometidos contra os brasileiros, ou os perpetrados pelos indígenas que compunham as tropas nacionais. De forma geral, a narração, não obstante lamentar os horrores da guerra, sustenta uma visão heroica do conflito, tomado como "sacrifícios indispensáveis à sólida garantia da paz" (Taunay, 2011, p. 31).

Anos mais tarde, o conto "Pela pátria" (1903), de Júlia Lopes de Almeida, exploraria os terrores de outro episódio bélico brasileiro. Nele, acompanhamos o sofrimento de D. Catharina, uma viúva que lamenta o destacamento de seus dois filhos para um conflito civil — possivelmente a Revolta da Armada. Com o foco narrativo centrado nos sentimentos e pensamentos da protagonista, a narração não coloca em primeiro plano a violência dos enfrentamentos, mas sim a angústia de uma mãe durante a guerra. A preocupação com o destino dos filhos faz D. Catharina repudiar a própria ideia de nação: "[...] odiava a terra em que nascera e que lhe roubava agora os filhos, e execrava ainda mais os homens e a lei e tudo! [...]. A honra? O brio da nação? Palavras! Ela não sabia senão que amava os filhos [...]" (Almeida, 1903, p. 208).

Ensimesmada "numa abstração de louca" (idem, p. 210), D. Catharina afasta-se da realidade objetiva, e sua apatia contrasta com os sons dos enfrentamentos, que se aproximam cada vez mais de sua casa, reforçando o aspecto terrífico da história. Quando João, um de seus filhos,



³ Para um estudo mais amplo das relações entre o tema da guerra e a literatura brasileira, ver Silva (2009).

retorna ao lar, D. Catharina descobre que seu outro filho fora assassinado pelo próprio irmão. Ao lhe questionar sobre os motivos do fratricídio, ouve como resposta: "pela pátria!" (idem, p. 213). Em desespero, a mulher o compara a Caim e o renega.

Dias depois, quando for informada que João também está morto, a protagonista reagirá em uma cena característica do tom melodramático gótico. Evocando os filhos como fantasmas — "julgou ver ao longe os espectros dos filhos, com os braços hirtos, muito erguidos para o céu inclemente e as bocas articulando sem voz, num esforço medonho: 'Pela pátria! Pela pátria!" (idem, p. 215) —, D. Catharina, insana, com o vento a agitar o xale preto que se "abria em asas de corvo" (idem, p. 215), responderá: "Calai-vos, ingratos! A pátria sou eu!" (idem, p. 215). O desfecho merecerá do narrador uma admoestação — a reação patética da protagonista é descrita como "egoísmo materno" (idem, p. 215) —, em uma sutil reprimenda à mãe incapaz de perceber a dimensão heroica e patriótica dos atos de guerra.

Quando os relatos jornalísticos da brutalidade da Primeira Guerra se multiplicam, o equilíbrio da balança entre os valores patrióticos e os humanitários começa a mudar. No ensaio "A mania do horrível", Gustavo Barroso nota como o conflito propiciaria um contexto ideal para a representação de experiências negativas nas artes: "A grande conflagração é uma epopeia de horrores inconcebíveis. Os amantes de tais sensações têm com que se fartar. [...] Renascerá na arte, talvez, a 'Dança Macabra' dos retábulos medievais" (Barroso, 1917a, p. 20).

Refletindo sobre a persistência do horrível na arte, Barroso (1917b, p. 229) observa, em "Velhas armas, novas armas", como as disputas entre os povos parecem se eternizar: "À guerra se pode aplicar o velho aforisma da natureza: nela nada se perde e nada se destrói, tudo se transforma", e "a mania do horrível" existe porque a história continua repleta de episódios brutais. Sob o pseudônimo de João do Norte, o escritor associaria essas duas ideias numa crônica veiculada na revista Fon-Fon em 1925. Se, antes, ele considerava a "mania do horrível" nas artes como um fruto de "desvairamentos" — atraentes sobretudo para as mulheres, supostamente mais inclinadas para "os mistérios e os contrastes horrendos" (Barroso, 1917a, p. 17, 20) —, o cronista agora não se furta a utilizar das poéticas do mal para retratar os efeitos da guerra. As trincheiras são descritas como um espaço infernal, onde se unem o medo da morte e a percepção de colapso civilizacional:

Muitas almas não resistiram à atmosfera de angústia e de morte das trincheiras, ouvindo, ao lento perpassar das horas, o metódico disparar dos tiros de barragem, o estalar de metralhadoras e de granadas, horrível rumor de máquinas de costura, o ruído das sapas, o chiar dos sinais telefônicos, as detonações dos grandes canhões e a explosão das marmitas; sentindo o aflato dos cadáveres próximos, o cheiro das poças de sangue coagulado, das pólvoras químicas, e o acre odor dos gazes asfixiantes que se avizinhavam em grandes nuvens lentas; vendo o combate dos aviões nos ares, as parábolas fumacentas dos obuses sobre sua cabeça e o andar balanceado dos tanques; sempre à espera da morte e a presenciar a morte, numa contínua tensão formidável de espírito, sob a influência do sentimento de que um grande terremoto abalava a civilização. O medo alimenta e dá corpo à tensão nervosa [...]. Surge, então, a fatal dança macabra (Barroso, 1925, p. 22).

Referindo-se aos traumas provocados pelo conflito mundial — aos muitos casos de perturbações nervosas dos soldados, "uns com tiques exagerados; outros, perda da memória, [...]



hemiplegias, paraplegias, monoplegias, excitações, contraturas, temores, convulsões" (idem, p. 22) —, ele descreve, por fim, a "dança de São Vito", transtorno neurológico observado em alguns ex-combatentes que, incapazes de controlar os movimentos de seu corpo, exibiam espasmos grotescos — simultaneamente horríveis e risíveis. Barroso recupera assim a analogia outrora empregada entre as catástrofes da guerra e a alegoria medieval da dança macabra.

Os aspectos grotescos da Primeira Guerra também são o objeto de *Ao clarão dos obuses* (1917), volume de contos assinado por Mário Sette. Escrito enquanto o conflito ainda ocorria na Europa, o livro não deixa dúvidas acerca do engajamento do escritor: é uma edição da Liga Pernambucana Pró-Aliados, e seu autor permitiu sua tradução "nas línguas dos países aliados, em prol da Cruz Vermelha" (Sette, 1917, p. 140, tradução nossa). Um dos contos, "Adeus", é dedicado "aos filhos da França que, deixando as suas tendas de trabalho em terras de Pernambuco, se foram para o '*front*' defender a Civilização" (idem, p. 129). No prólogo, Sette (1917, p. 5-6) afirma ainda que aceitou publicar suas "flores sem brilho" após alguém lhe ter pedido uma obra "para os que sofrem, em prol dos oprimidos, em favor dos que trazem luto...".

As vinte e três narrativas que compõem o livro têm por cenário principal o continente europeu, sobretudo os *fronts* em cidades francesas. Em geral, são histórias curtas que se estruturam em torno de algum episódio dramático capaz de despertar a empatia dos leitores — pais que tentam proteger seus filhos de bombas e tiros, igrejas destruídas por obuses, moradores da Alsácia que veem suas terras dominadas pelos inimigos, trocas de telegramas entre os combatentes e seus parentes. Embora a narração esteja frequentemente atenta aos campos de batalha, são os dramas humanos que detêm a atenção do escritor.

As poéticas do mal são mobilizadas em diversos contos de Sette, especialmente quando se deseja criar uma ambientação soturna e indicar a brutalidade das tropas adversárias: "Numa choupana uma velhinha estava amarrada, seminua, com os cabelos alvos maculados de sangue coalhado... Haviam-na vergastado, trazia os seios ressequidos, cheios de gilvazes, as faces retalhadas, o olhar desvairado, atitudes de demente..." (Sette, 1917, p. 22-23). A ênfase na violência sofrida pela mulher prepara a reviravolta melodramática do conto, quando um desertor descobre que a mulher em questão era a sua mãe. A revelação serve como um louvor ao patriotismo e uma lição de moral, pois a covardia é a causa maior daquela tragédia: "Na tua fraqueza esqueceste que a Pátria é também o nosso lar, os nossos pais, os nossos filhos... Foste egoísta e tens o castigo" (idem, p. 23).

O conto "Troféus" demonstra como os testemunhos de guerra desempenharam um papel fundamental para o dimensionamento dos horrores, muitas vezes inverossímeis em razão de sua extrema desumanidade. Um personagem conta a um amigo o que viu em suas viagens pela Europa. O ouvinte, contudo, revela sua dificuldade "em acreditar de todo nesses telegramas inauditos falando em mulheres de seios decepados e crianças com as mãos acutiladas" (idem, p. 38). A narração — entrecortada, de modo a transparecer que a dimensão grotesca e absurda da experiência dificulta a própria comunicação — investe na brutalidade da violência contra crianças e moças:

Velou as pupilas dilatadas pelo terror; quando as desvendou de novo, tremendo nos lábios os vocábulos, concluiu rapidamente, numa vertigem de frases, como a sentir o horror da narração a poluir-lhe a alma:



— Eu as vi, sim, meu amigo. [...]. Eu vi as raparigas com duas rosáceas de sangue, com dois discos chagados, onde outrora eretilizavam-se os mamilos — fontes lácteas da vida. Eu vi as criancinhas com os bracitos mutilados, agitando os pulsos amputados, estendendo-os para nós como que a mostrar o ultrage supremo. Eu as vi... (Sette, 1917, p. 39).

Os horrores da Primeira Guerra continuariam impactando a literatura brasileira ao longo dos anos 1930. No drama Carne para canhão, de viés comunista e anti-imperialista, Afonso Schmidt (1934) denuncia os capitalistas como culpados pelo conflito, pois teriam se aproveitado da desordem mundial para aumentar seus lucros. A lembrança dos fronts e das trincheiras funciona como um ponto de comparação para as próximas conflagrações, que se anunciavam ainda piores: "[...] o ciclo de fogo e ferro se levanta para varrer o mundo, como ontem, ou melhor, infinitamente mais trágico do que em 1914" (Schmidt, 1934, p. 6).

A perspectiva de um novo enfretamento global leva o escritor a se valer das mesmas imagens grotescas que caracterizaram a produção literária sobre a Grande Guerra. O incremento da capacidade bélica produziria um cenário de ampla destruição, a tal ponto que os indivíduos conseguiriam apenas rir diante de uma experiência tão desumana e que parecia se repetir:

[...] as guerras de hoje não respeitarão fronteiras, pois o alcance dos canhões, o voo das esquadras de aeroplanos, a expansão dos gases e dos bactérios desconhecem as linhas geográficas e as bandeirolas nacionais. Não alimentarão coisa que se pareça com sentimento humano. [...] Os formigueiros humanos das cidades serão aniquilados com os formicidas dos gases fulminantes (Schmidt, 1934, p. 7).

5. Considerações finais

A debacle do paradigma natural-científico oitocentista, ao exigir outro modo de entendimento do mundo, e, consequentemente, novas formas de criação artística, afetou as poéticas do mal no período entreguerras. Se, durante o século XIX, o gótico foi a linguagem artística adequada para lidar com os terrores de um passado que se recusava a morrer e projetava seus fantasmas sobre o presente, o século XX encontrou no grotesco o dispositivo literário para enfrentar a ansiedade de um novo medo: o do futuro que se erguia distópico, irracional e absurdo.

Ao longo do período entreguerras, observa-se, na literatura brasileira, após o curto período experimentalista do modernismo, uma dupla ramificação: por um lado, um tipo de realismo crítico, forjado com a esperança inspirada pela Revolução Russa e o sonho de uma sociedade mais justa, que muitas vezes deu forma a "uma arte quase panfletária, colocada a serviço do nascente ativismo de esquerda" (Mattos, 2002, p. 55); por outro, um "transbordamento emocional [que] não raras vezes escoava em direção a sentimentos religiosos" (Mattos, 2002, p. 56), em que se observa a proliferação de temas bíblicos, do culto a tradições do passado e de todo um espectro de atitudes que oscilava entre o conservadorismo e o reacionarismo.

No primeiro caso, o grotesco, combinado a uma poética do mal moderna, o melodrama, moldou narrativas que expressavam o páthos da polarização oprimido-opressores — é o que observamos, por exemplo, em romances, como os da primeira fase de Jorge Amado, nos quais se encontra a estrutura de conflito entre a negatividade da opressão social e a "positividade"



da redenção popular (cf. Durão e Peruchi, 2022). No segundo caso, em obras como de Lúcio Cardoso, Cornélio Pena e Otávio de Faria, em que são perceptíveis os influxos expressionistas, o grotesco se faz presente nas narrativas em que personagens marginalizados vagam em um mundo inquietante, fantasmático e eminentemente mau, sempre descrito através de lentes deformantes que emulam a angústia e desorientação de seus protagonistas.

Apontasse a bússola para a saída da arte *engagée* — em que a luta social se sobrepunha aos interesses da ficção —, ou para a via da introspeção e da transcendência, o grotesco seria sempre uma linguagem útil e amplamente empregada para dar conta do sentimento de desconserto do mundo que imperou na primeira metade do século XX.

CONTRIBUIÇÃO DOS AUTORES

Ambos os autores participaram de todas as etapas da elaboração do artigo (conceitualização, pesquisa, metodologia, redação, revisão e edição).

CONFLITO DE INTERESSES

Os autores não têm conflito de interesses a declarar.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Júlia Lopes de. Pela pátria. *In*: ALMEIDA, Júlia Lopes de. **Ânsia eterna**. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1903. p. 208-215.

ARENDT, Hannah. **Sobre a violência**. Tradução: André Duarte. 16. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2023.

ASTRUC, Rémi. Le Renouveau du grotesque dans le roman du XXe siècle: essai d'anthropologie littéraire. Paris: Classiques Garnier, 2010.

BARROSO, Gustavo. A dança macabra. Fon-Fon, Rio de Janeiro, ano XIX, n. 22, p. 20-22, 30 maio 1925.

BARROSO, Gustavo. A mania do horrível. *In*: BARROSO, Gustavo. **Ideias e palavras**. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1917a. p. 17-20.

BARROSO, Gustavo. Velhas armas, novas armas. *In*: BARROSO, Gustavo. **Ideias e palavras**. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1917b. p. 229-236.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

COELHO NETO. Às quintas. Porto: Livraria Chardron, 1924.

COELHO NETO. Um aedo. *In*: MENEZES, Castro. **Quadros da guerra**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jacintho Ribeiro dos Santos, 1917. p. i-vi.



DURÃO, Fabio A.; PERUCHI, Camila. Sobre o realismo socialista brasileiro de Jorge Amado. Literatura: teoria, história, crítica. Bogotá, v. 24, n. 1, p. 187-208, 2022.

FLEISCHER, Marion. O expressionismo e a dissolução de valores tradicionais. In: GUINSBURG, J. (Org.). O expressionismo. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 65-82.

FRANÇA, Júlio; SILVA, Daniel Augusto P. (Orgs.). Poéticas do Mal: a literatura de medo no Brasil (1830-1920). Rio de Janeiro: Acaso Cultural, 2022.

KAYSER, Wolfgang. O grotesco: configuração na pintura e na literatura. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

LAGES, Susana. Poesia lírica expressionista. In: GUINSBURG, J. (Org.). O expressionismo. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 157-188.

MATTOS, Cláudia. Histórico do expressionismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). O expressionismo. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 13-39.

MONNET, Agnieszka; HANTKE, Steffen. Ghosts from the battlefield: a short historical introduction to the War Gothic. In: MONNET, Agnieszka; HANTKE, Steffen. War Gothic in Literature and Culture. New York: Routledge, 2016. p. xi-xxv.

NAZÁRIO, Luiz. Quadro histórico. In: GUINSBURG, J. (org.). O expressionismo. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 13-40.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Mutações da literatura no século XXI. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PINKER, Steven. O novo iluminismo. Tradução: Laura Motta e Pedro Soares. São Paulo: Schwarcz, 2018.

POLIAKOV, Léon. A Europa suicida. Tradução: Hilde Teixeira. São Paulo: Perspectiva, 1985.

RIO, João do. Algumas figuras do momento: Na Conferência da Paz, III. Rio de Janeiro: Villas-Boas & C., 1920.

RIO, João do. Patriotismo. In: RIO, João do. Sésamo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1917. p. 175-196.

SCHMIDT, Afonso. Carne para canhão: peça em três atos. São Paulo: Unitas, 1934.

SETTE, Mário. Ao clarão dos obuses. Recife: I. Nery da Fonseca, 1917.

SILVA, Daniel Augusto P. O grotesco e a ficção fin-de-siècle na França e no Brasil (1880-1920). 229 f. Tese (Doutorado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

SILVA, Leonardo. As armas do Império: Guerra do Paraguai, literatura do Brasil. 2014. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

SOUZA, Ricardo Timm de. Filosofia e expressionismo. In: GUINSBURG, J. (org.). O expressionismo. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 83-102.

TAUNAY, Alfredo. A retirada da Laguna. Brasília: Senado Federal, 2011. [1871].

WOOLF, Virginia. As histórias de fantasmas de Henry James. In: FRANÇA, Júlio; NESTAREZ, Oscar; ZANINI, Claudio (org.). As artes do Mal: textos seminais. Tradução: Ana Resende. Rio de Janeiro: Acaso Cultural, 2024.

WRIGHT, Angela. Britain, France and the Gothic, 1764-1820. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.





Testamento e liberdade: a tradução de "*Liberté*", de Paul Éluard, e a II Guerra na poesia bandeiriana

Sylvia Tamie Anan

Universidade de São Paulo, São Paulo (SP), Brasil. ORCID: https://orcid.org/0000-0003-2164-8458

E-mail: sylvia.anan@alumni.usp.br

RESUMO

Escrito em 1943, o poema "Testamento", de *Lira dos Cinquent'Anos*, indica uma mudança nos interesses de Manuel Bandeira enquanto poeta, em uma das raras alusões a acontecimentos políticos presentes na sua obra. Embora os aspectos temáticos e formais do poema sejam característicos da obra bandeiriana, surge o questionamento sobre o papel da poesia em um mundo assolado por acontecimentos fora do alcance do eu-lírico. Assim, o poema expande o conceito de "poesia de circunstância" presente na poética bandeiriana. No mesmo período, Bandeira traduziu a quatro mãos, com Carlos Drummond de Andrade, o poema "Liberté", de Paul Éluard, que demonstra como a preocupação com o alcance da poesia durante o conflito armado também se estendia para o campo concreto.

PALAVRAS-CHAVE: Manuel Bandeira; Paul Éluard; modernismo; poesia de circunstância; Il Guerra Mundial.

"Testament" and "Freedom": The Translation of Paul Éluard's "*Liberté*" and World War II in Manuel Bandeira's poetry

ABSTRACT

Written in 1943, the poem "Testamento", published in the collection *Lira dos Cinquent'Anos*, points to a shift in Manuel Bandeira's interests as a poet, being one of the rare references to political facts in his poetry. Although the formal aspects and themes are easily recognizable from Bandeira's style, "Testamento" rises the question about de role of poetry in a world wasted by events out of the poet's grasp. Therefore, the poem expands on the concept of "poesie de l'événement" used to describe Bandeira's work. About the same time, Bandeira translated Paul Éluard's "*Liberté*" together with Carlos Drummond de Andrade, what shows how his concerns about the range of poetry during the war spreads to his other activities.

KEYWORDS: Manuel Bandeira; Paul Éluard; Modernism; poesie de l'événement; Il World War.



1. Introdução: um poema comum

"Testamento"

O que não tenho e desejo É que melhor me enriquece... Tive uns dinheiros – perdi-os; Tive amores – esqueci-os Mas no maior desespero Rezei: ganhei esta prece.

Vi terras de minha terra, Por outras terras andei. Mas o que ficou marcado No meu olhar fatigado, Foram terras que inventei.

Gosto muito de crianças Não tive um filho meu. Um filho!... Não foi de jeito. Mas trago dentro do peito Meu filho que não nasceu.

Criou-me desde eu menino para arquiteto o meu pai. Foi-se-me um dia a saúde... Fiz-me arquiteto? Não pude! Sou poeta menor, perdoai!

Não faço versos de guerra. Não faço porque não sei. Mas num torpedo-suicida Darei de bom grado a vida Na luta em que não lutei!

(25 de janeiro de 1943)

"Testamento" foi publicado na segunda edição de Lira dos Cinquent'Anos, em 1944. Impresso em 1940 por ocasião da candidatura de Manuel Bandeira à Academia Brasileira de Letras, o volume de Poesias completas já se encontrava esgotado quando o poeta decidiu reimprimi--lo, acrescentando dezoito poemas ao título mais recente. Em uma coletânea marcada pelo retorno a formas fixas tradicionais e pela experimentação com outras formas não canônicas ou inéditas na poesia bandeiriana – entre os quais se incluem um cossante, uma cantiga medieval, os dois sonetos ingleses, um gazal e um haicai -, "Testamento" é um poema bastante comum em suas características formais e igualmente em seus temas. Composto de um sexteto



e quatro quintetos em redondilha maior, com rimas regulares (ABCCB), cada estrofe compõe um bloco temático bastante conhecido do leitor bandeiriano, com apenas uma exceção, como veremos.

A primeira estrofe pode ser dividida em três dísticos. O primeiro dístico introduz o tema da frustração, do destino malogrado, da "vida que podia ter sido e não foi", que permeará todo o poema. Mas, de forma diferente de outros textos do autor – em poemas, nas memórias e mesmo nas crônicas –, introduz-se também a ideia de uma compensação subjetiva que compõe o *leitmotiv*: cada estrofe se conclui com uma forma de compensação imaginária encontrada pelo eu-lírico para cada aspiração não realizada.

O segundo dístico da primeira estrofe remete a um episódio da infância de Bandeira recuperado posteriormente nas suas memórias, o *Itinerário de Pasárgada*. No primeiro capítulo, retratando o espírito lúdico do pai e ao mesmo tempo pontuando a influência da fala popular em sua poesia, Bandeira narra que, certo dia, um homem que passava em frente à casa da família em Recife pedira esmola ao pai do poeta. Este a concede em troca de versos, que Bandeira transcreve:

Tive uma choça, se ardeu-se, Tinha um só dente, caiu. Tive uma arara, morreu. Um papagaio, fugiu. Dois tostões tinha de meu:

Tentou-me o diabo, joguei-os. E fiquei sem ter mais meios De sustentar os meus brios. Tinha uns chinelos... Vendi-os. Tinha uns amores... Deixei-os.

O próprio Bandeira conclui como o episódio ilustra uma lição aprendida com o pai: a poesia estaria "tanto nos amores quanto nos chinelos, tanto nas coisas lógicas como nas disparatadas" (Bandeira, 1984, p. 19). Apesar disso, apenas uma rápida observação mostra que a reflexão a partir dos versos do desconhecido tem outras faces: ali estão o tema das perdas e do destino malogrado, bem como a estrutura em quintetos em um esquema rímico bastante semelhante (AABBA), igualmente em redondilha maior – dado menos relevante, uma vez que se trata da métrica mais adequada à memorização e transmissão oral –, e mesmo a rima preciosa com próclises, recurso bastante caro a Bandeira desde os primeiros livros.

Temendo a cada momento Ofendê-la, desgost*á-la*, Quer ler em seu pensamento E balbucia, não *fala*

("Cartas do meu avô", A Cinza das Horas)



Ser como o rio que deflui Silencioso dentro da noite. Não temer as trevas da noite. Se há estrelas nos céus, refleti-las.

E se os céus se pejam de nuvens, Como o rio as nuvens são água, Refleti-las também sem mágoa Nas profundidades tranquilas.

("O Rio", Belo Belo).

Os dois últimos versos da primeira estrofe articulam-se com o dístico anterior na mesma relação que os dois primeiros versos estabelecem entre si. Enquanto "amores" e "dinheiros" formam parte do que "não tenho e desejo", a "prece" é a riqueza mencionada que constitui a compensação do eu-lírico. "Esta prece" é, naturalmente, o próprio poema, que se apresenta como devaneio compensatório a uma série de frustrações e malogros, e mesmo a própria poesia, que aparecerá reiteradamente como a entidade que recupera o que foi perdido.

As três estrofes seguintes amarram temas constantes na poesia de Bandeira e relacionados a dados biográficos do autor. Os versos 7 a 11 aludem aos anos de peregrinação por cidades, como Teresópolis, Quixeramobim e Campanha, em função da crença, difundida ainda na época, de que a infecção pela tuberculose estaria ligada às condições climáticas, até a viagem a Davos--Platz, na Suíça. Destas viagens, entretanto, a mais marcante seria para a "terra inventada" de Pasárgada, ou seja, ao território da poesia. A estrofe compreendida pelos versos 12 a 16 trata da ausência da prole e expressa a frustração das expectativas do indivíduo sobre o futuro e o próprio legado, enquanto a estrofe seguinte (versos 17 a 21) aborda a frustração das expectativas alheias, em particular a do pai. O sujeito lírico, portanto, não possui passado nem futuro, apenas a vivência através da poesia, representada aqui pela imagem do "filho que não nasceu" e no célebre "Sou poeta menor, perdoai!".

Aqui, já é possível observar o jogo de tempos verbais no poema, lembrando que o tempo da lírica é, tradicionalmente, o tempo presente.¹ Embora o presente do indicativo também seja usado, predomina no poema o pretérito perfeito, que faz referência - sem exatamente narrar - às perdas e frustrações vivenciadas pelo sujeito. Este eu-lírico é marcado, portanto, por uma aspiração no passado que resulta numa ausência no presente, sempre contrabalançada pelo fazer poético: "ganhei esta prece", "terras que inventei", "trago dentro do peito", "sou poeta menor".

O imperativo no verso 21 – "Perdoai!" – altera, desse modo, a tonalidade do poema e prepara a mudança operada na última estrofe, que não tematiza a vida, e sim a obra. Ao mesmo tempo, não se trata de uma perda localizada no passado, e sim no presente, cuja compensação é encontrada, estranhamente, no futuro do indicativo. A última estrofe inverte, portanto, o movimento delineado pelo poema até então: uma aspiração frustrada no passado, que se coloca como uma

^{1 &}quot;De tal modo que se realça o valor da aura conotativa do verbo que este muitas vezes chega a ter uma função mais sonora que lógico-denotativa. A isso se liga a preponderância da voz do presente que indica a ausência de distância, geralmente associada ao pretérito" (Rosenfeld, 1965, p. 12).



ausência no presente, compensada através da poesia; o poema apresenta uma ausência no próprio fazer poético compensada por uma ação no futuro que se configura pelo próprio choque de tempos verbais, irrealizável:

> Darei de bom grado a vida Na luta em que não *lutei*!

Tivesse sido encerrado no antológico verso 21, "Testamento" seria simplesmente o legado já reconhecido pelo leitor bandeiriano. O salto temático da última estrofe, entretanto, obriga o leitor a voltar para o restante do poema em busca da necessidade de justificação do eu-lírico, impelido à explicação de "não saber" fazer "versos de guerra". Ainda que os poemas de Bandeira sejam datados com frequência, ou tenham indicação de ano e local, a data subscrita insere-se numa linha temporal de particular importância: em 25 de janeiro de 1943, estava-se a dias do final da Batalha de Stalingrado, evento central da II Guerra Mundial e que coincide com a adesão do Brasil às tropas aliadas, enquanto Carlos Drummond de Andrade fazia circular, em publicações diversas, a sua "Carta a Stalingrado".

2. Poesia de circunstância

Muito embora vista pela crítica como uma poesia voltada para o mundo interior do poeta, a obra bandeiriana apresenta pontos de fissura que se tornam mais numerosos com o tempo, já na sua obra madura. Se, de um lado, a questão social só se coloca na poesia de Manuel Bandeira de forma pontual, embora constante, a primeira referência a um acontecimento político concreto em um de seus poemas surge em *Estrela da Manhã*, de 1936. Em célebre estudo, Antonio Candido levanta as referências presentes em "Rondó dos Cavalinhos", referentes tanto a acontecimentos da vida pessoal do poeta – a despedida do embaixador e escritor mexicano Alfonso Reyes – quanto a um fato político, notadamente um dos antecedentes da guerra de 1939 – a invasão da Abissínia pela Itália de Mussolini.

"Rondó dos Cavalinhos", escrito em 1935, "Testamento", de *Lira dos Cinquent'Anos*, e "Em vosso e em meu coração", publicado em *Belo Belo* (1948) – sobre a ditadura franquista na Espanha –, são os poemas que contêm alusões a fatos políticos que se encontram nas coletâneas, enquanto os demais se concentram em *Mafuá do Malungo*, volume exclusivamente dedicado à "poesia de ocasião" e cuja primeira edição também é de 1948. Ao longo dos anos, a seleção de poemas de *Mafuá do Malungo* aumentou de forma gradual, compondo uma linha cronológica nitidamente concentrada nos acontecimentos políticos posteriores à Segunda Guerra: a série "Lira do Brigadeiro", poemas escritos para a campanha do Brigadeiro Eduardo Gomes, candidato à presidência em 1946 e 1950²; os poemas em que Bandeira solicita a limpeza do pátio atrás

² Segundo Edson Nery da Fonseca, a adesão de Bandeira à campanha de Gomes não deixou de ser controversa, causando, inclusive, o rompimento com o crítico Álvaro Lins, que nunca mais mencionaria o nome do poeta. Em "O Poeta se diverte", resenha de *Mafuá do Malungo*, Drummond chega a mencionar a série da "Lira do Brigadeiro" de passagem, deixando transparecer um certo desconforto.



do edifício São Miguel, que já lhe inspirara o poema "O Bicho", sendo o primeiro "Carta-poema", dirigido ao prefeito Hildebrando de Góis que governou o Rio de Janeiro entre 1946 e 1947, e o segundo, ao General Mendes de Morais, seu sucessor entre 1947 e 1951. Em Mafuá do Malungo, encontram-se também "Craveiro, dá-me uma rosa", escrito em 1951, quando Antônio Salazar assumiu o governo de Portugal; "A Espada de Ouro", referente ao episódio do movimento de 11 de novembro, em 1955; e "Elegia de Agosto", reação à renúncia do presidente Jânio Quadros, em 1960.

É a propósito de "A Espada de Ouro" que Bandeira justifica o encontro da poesia com a política. Em "Correio da Espada", crônica de 21 de outubro de 1956, Bandeira reflete a repercussão do poema, publicado duas semanas antes na mesma coluna no Jornal do Brasil, no Rio de Janeiro, ao mesmo tempo que recusa a pecha de militante político:

Pertenço ao Partido Socialista, sim, mas como partidário bastante omisso. No fundo, sou, apenas, por força das circunstâncias, um simples poeta lírico, um poeta menor que há uns cinquenta anos não faz senão esperar a morte, contando as grandes tristezas e as pequenas alegrias que a vida tem lhe proporcionado. Aconteceu que a minha mais recente tristeza foram os golpes de novembro do ano passado, e vendo-os agora comemorados diante da efígie de Caxias, vendo seu promotor e organizador presenteado com uma espada de ouro pela façanha (...) senti necessidade de desabafar, e me desabafei liricamente num poema em que o ritmo quadrissílabo me foi fornecido precisamente pelo nome completo do herói: Henrique Duffles Teixeira Lott (Bandeira, 1966, p. 17).

Na crônica-justificativa, Bandeira vincula, ao mesmo tempo, o nome do marechal – cujo nome completo era, na verdade, Henrique Batista Duffles Teixeira Lott - à escolha formal do poema, e o próprio poema à "poesia de circunstâncias e desabafos" pela qual sempre definiu a sua obra. Apesar disso e da explicação de que "o poeta não é um sujeito que vive no mundo da lua, perpetuamente entretido em coisas sublimes. É, ao contrário, um homem profundamente misturado à vida, no seu mais limpo ou mais sujo cotidiano" (Bandeira, 1966, p. 18), é importante ressaltar o caráter essencialmente reativo destes poemas, que se limitam ao "desabafo de homem de rua" e dificilmente expressam uma visão política ampla ou mesmo uma postura coerente do poeta. Já podemos, portanto, estabelecer uma distinção entre poesia de circunstância política e poesia engajada.

No caso de "Rondó dos Cavalinhos", a questão é mais complexa, pois o poema entrelaça algumas definições que compõem o conceito de poesia de circunstância. Autor do estudo que relaciona a mudança da posição social e do ofício de poeta com o sentido daquilo que compreendemos como poesia de circunstância, Predrag Matvejevic (1979) encontra três formas principais que se identificam com esta definição: a) a poesia de circunstância como ela se coloca desde a Grécia Antiga, quando se acompanhavam as cerimônias, os eventos previstos de significado coletivo - casamentos, nascimentos, festas religiosas; b) a poesia de circunstância política, ligada aos acontecimentos sociopolíticos e históricos, ou seja, eventos não previstos de significado coletivo; c) e o que Goethe denominava Gelegenheitsgedichte, "poesia de ocasião", que retrata eventos não previstos de significado particular, no caso do eu-lírico.

Como é possível observar em "Rondó dos Cavalinhos", o movimento do eu-lírico consiste na cadeia de relações que o poema estabelece entre o evento social – o jantar de despedida no Jockey



Club –, a situação política – a invasão da Itália pela Abissínia, sem reação dos demais países, um dos eventos que antecedem a II Guerra – e o desejo amoroso. O efeito de cada um dos eventos na subjetividade lírica é permeado pela constatação do fim da poesia; ou o fim do lugar social da poesia, constatação marcada pela ironia de se encontrar em um poema cuja forma é originária da poesia cortesã francesa (cujo maior praticante foi um príncipe, Charles d'Orléans) – o que levanta o questionamento a respeito da possibilidade de o discurso poético retratar tais eventos.

Antes de prosseguir, talvez seja interessante comentar rapidamente mais um poema, recolhido em *Mafuá do Malungo* e com o título "Odylo-Nazareth". Na crônica "Meus Versos de Natal", de 5 de janeiro de 1963, Bandeira inclui um poema escrito para o amigo Odylo Costa:

Em 1942, a Segunda Grande Guerra ensanguentava o mundo, meu amigo Odylo Costa, filho, casava-se no Piauí com uma menina de dezoito anos, Maria de Nazareth. Fui, por procuração, um dos padrinhos dos nubentes. Mandei-lhes nesta quadra a bênção pedida por Odylo:

Vai a bênção que pediste. Mas a maior bênção é Ganhar em Natal tão triste Maria de Nazareth (Bandeira, 1966, p. 20).

Trata-se de um epitalâmio, gênero tradicional de circunstância, dedicado à celebração de casamentos, em que a alegria do evento festivo é sombreada pelos acontecimentos contemporâneos, num momento em que o Brasil já aderira aos Aliados e a Batalha de Stalingrado se encontrava em pleno curso. Ao mesmo tempo, ao integrar o nome da noiva no discurso lírico, o poema também pode ser considerado um jogo onomástico, outra variação da poesia de circunstância que nomeia toda uma seção de *Mafuá do Malungo*. E trata-se de uma bênção aos noivos, da mesma forma que "Testamento" é uma prece. Em tom menor, temos o mesmo entrelaçamento de circunstâncias visto em "Rondó dos Cavalinhos", em que os acontecimentos da vida privada se veem diretamente impactados pelos eventos da vida pública.

3. "O hálito selvagem da liberdade"

Em outra crônica, sem data, publicada na edição de *Flauta de Papel* de 1958, Bandeira traz notícias de Cícero Dias:

Estou aqui a falar, a falar, esquecido de que tomei da pena para informar aos amigos que recebi uma carta de Cícero. Carta à maneira de Cícero, escrita na folha de guarda de um livrinho – *Le Livre de Monele*, de Marcel Schwab. De Paris ou de Vichy? Parece que de Paris. Sem data, mas deve ser posterior à ocupação alemã (Bandeira, 1957, p. 271).

O comentário dá conta das dificuldades de comunicação por conta do conflito, mas também da forma quase misteriosa – mencionar os intermediários poderia ser, com frequência, comprometedor – com que amigos e familiares se comunicavam dentro e fora das zonas ocupadas durante a II Guerra Mundial.



Em 1937, Cícero Dias, amigo de Bandeira já consagrado pintor no Brasil, embarcara rumo à Europa e se instalara em Paris, onde exporia na galeria de Jeanne Castel, se encontraria com Paulo Prado e Di Cavalcanti e travaria amizade com Pablo Picasso e com Paul Éluard, que já conhecia Bandeira do período no sanatório em Clavadel. Em suas memórias, Eu vi o mundo..., entre as amizades e rivalidades de pintores e escritores do período, Dias também recorda a rápida deterioração do clima político que antecedeu a eclosão da guerra.

Em agosto de 1941, Cícero foi mandado para Baden-Baden junto com outros brasileiros e sul-americanos, em um grupo que seria trocado por prisioneiros alemães. Ao serem enviados para Lisboa, em maio de 1942, de onde os prisioneiros deveriam partir para os seus respectivos países, Dias retornou à França para encontrar a futura esposa, Raymonde, com quem foi viver em Vichy. Seguindo o pedido de uma carta de Paul Éluard recebida ainda na prisão alemã, o casal foi a Clermont-Ferrand encontrar com Louis Parrot, editor responsável pelas publicações clandestinas do período, e Dias recebeu uma cópia do poema "Liberté", de Paul Éluard. Mais tarde, Cícero Dias e a esposa se mudaram para Cassis, na Côte d'Azur, onde a cópia foi passada para o cônsul brasileiro Roberto Brandão.

Segundo o próprio Éluard, o poema chegou por diversas vias a países aliados e foi traduzido em 14 línguas. O título original do poema seria "Une seule pensée" e a princípio se concluiria com o nome de uma mulher: "Mais je me suis vite aperçu que le seul mot que j'avais en tête était le mot Liberté." (Éluard, 1984, p. 1608). Ao chegar no Brasil, "Liberté" foi traduzido a quatro mãos por Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade. Em 21 quartetos formados por três versos octassílabos e mais um refrão quadrissílabo – "Jécris ton nom" –, que em português se tornaram três versos em redondilha maior com um refrão em redondilha menor, trata-se de uma estrutura muito semelhante ao poema "Visão 1944", que Drummond escreveria poucos anos depois.

Sur mes cahiers d'écolier Sur mon pupitre et les arbres Sur le sable de neige

Sur toutes les pages lues Sur toutes les pages blanches-Pierre sang papier ou cendre

l'écris ton nom

l'écris ton nom

Sur les images dorées Sur les armes des guerriers Sur la couronne des rois l'écris ton nom

Sur la jungle et le désert Sur les nids sur les genêts Sur l'écho de mon enfance

l'écris ton nom

Nos meus cadernos de escola Nesta carteira nas árvores Nas areias e na neve Escrevo teu nome

Em toda a página lida Em toda a página branca Pedra sangue papel cinza Escrevo teu nome

Nas imagens redouradas Na armadura dos guerreiros

E na coroa dos reis Escrevo teu nome

Nos jungles e no deserto Nos ninhos e nas giestas No céu da minha infância

Escrevo teu nome

³ "Mas me dei rapidamente conta de que a única palavra que eu tinha em mente era a palavra Liberdade" (tradução minha).



Sur les merveilles des nuits Sur le pain blanc des journées Sur les saisons fiancées J'écris ton nom

Sur tous mes chiffons d'azur Sur l'étang soleil moisi Sur le lac lune vivante l'écris ton nom

Sur les champs sur l'horizon Sur les ailes des oiseaux Et sur le moulin des ombres J'écris ton nom

Sur chaque bouffée d'aurore Sur la mer sur les bateaux Sur la montagne démente J'écris ton nom

Sur la mousse des nuages Sur les sueurs de l'orage Sur la pluie épaisse et fade J'écris ton nom

Sur les formes scintillantes Sur les cloches des couleurs Sur la vérité physique J'écris ton nom

Sur les sentiers éveillés Sur les routes déployées Sur les places qui débordent J'écris ton nom

Sur la lampe qui s'allume Sur la lampe qui s'éteint Sur mes maisons réunies J'écris ton nom

Sur le fruit coupé en deux Du miroir et de ma chambre Sur mon lit coquille vide

l'écris ton nom

Sur mon chien gourmand et tendre Sur ses oreilles dressées Nas maravilhas das noites No pão branco da alvorada Nas estações entrelaçadas Escrevo teu nome

Nos meus farrapos de azul No tanque sol que mofou No lago lua vivendo Escrevo teu nome

Nas campinas do horizonte Nas asas dos passarinhos E no moinho das sombras Escrevo teu nome

Em cada sopro da aurora Na água do mar nos navios Na serrania demente Escrevo teu nome

Até na espuma das nuvens No suor das tempestades Na chuva insípida e espessa Escrevo teu nome

Nas formas resplandescentes Nos sinos das sete cores E na física verdade Escrevo teu nome

Nas veredas acordadas E nos caminhos abertos Nas praças que regurgitam Escrevo teu nome

Na lâmpada que se acende Na lâmpada que se apaga Em minhas casas reunidas

Escrevo teu nome

No fruto partido em dois De meu espelho e meu quarto Na cama concha vazia Escrevo teu nome

Em meu cão guloso e meigo Em suas orelhas fitas



Sur sa patte maladroite Em sua pata canhestra J'écris ton nom Escrevo teu nome

Sur le tremplin de ma porte No trampolim desta porta Sur les objets familiers Nos objetos familiares Sur le flot du feu béni Na língua do fogo puro l'écris ton nom Escrevo teu nome

Sur toute chair accordée Em toda carne possuída Sur le front de mes amis Na fronte de meus amigos Sur chaque main qui se tend Em cada mão que se estende J'écris ton nom Escrevo teu nome

Sur la vitre des surprises Na vidraça das surpresas Sur les lèvres attendries Nos lábios que estão atentos Bien au-dessus du silence Bem acima do silêncio J'écris ton nom Escrevo teu nome

Sur mes refuges détruits Em meus refúgios destruídos Sur mes phares écroulés Em meus faróis desabados Sur les murs de mon ennui Nas paredes do meu tédio l'écris ton nom Escrevo teu nome

Sur l'absence sans désir Na ausência sem mais desejos Sur la solitude nue Na solidão despojada Sur les marches de la mort E nas escadas da morte l'écris ton nom Escrevo teu nome

Na saúde recobrada Sur la santé revenue No perigo dissipado Sur le risque disparu

Sur l'espoir sans souvenir Na esperança sem memórias

Escrevo teu nome l'écris ton nom

Et par le pouvoir d'un mot E ao poder de uma palavra Je recommence ma vie Recomeço minha vida Je suis né pour te connaître Nasci pra te conhecer Pour te nommer E te chamar

> Liberté Liberdade

O eu-lírico enumera os lugares onde escreve o nome amado – que não deixa de ser o nome de um ideal amado –, baseado na anáfora "Sur", que se perde um pouco na tradução brasileira, nas variações "em", "no", "na", "nos", "nas", incluindo as variantes "E no/na/nos/nas", que surgem em função da métrica. Dos lugares mais lógicos ("Em toda página lida/ Em toda página branca"), aos mais disparatados ("No moinho das sombras", "No suor das tempestades"), do âmbito cole-



tivo ("Nas armaduras dos guerreiros/ E nas coroas dos reis", "Nos sinos das sete cores") ao privado ("Na cama concha vazia", "Em toda carne possuída"), o poema expressa uma urgência do eu-lírico e mimetiza a onipresença da situação da guerra. A quase ausência de verbos, limitado ao tempo presente ("débordent", "s'allume", "s'éteint", "se tend", "recommence"), com uma exceção na última estrofe ("Je suis né"), sem contar o refrão ("J'écris"), contrasta com o sentido de ação que atravessa todo o poema. Seu contexto é, naturalmente, como Bandeira relembra na crônica, a ocupação da França pelos nazistas, de modo que o poema foi distribuído em folhas volantes depois da retirada alemã, mas o seu tratamento busca transcender o contexto: a circunstância é Paris ocupada, mas o tema da liberdade é universal.

A tradução a quatro mãos é quase literal, dado o vocabulário em que predominam substantivos e adjetivos e os paralelos presentes em duas línguas de mesma raiz latina, ainda que ocasionalmente escorregue em falsos cognatos, como a tradução de "lampe" como "lâmpada". As variações ocorrem em função da métrica, mantida de forma rigorosa, mas que ainda permite alguma liberdade: a tradução se vale da sinalefa, por exemplo, para verter "Sur le pain blanc des journées" como "No pão branco da alvorada", que desloca o sentido de alimento de jornada para o aspecto luminoso (presente em "branco") do amanhecer. Outras mudanças se verificam em "Sur l'écho de mon enfance" como "No céu da minha infância" e em "flot" como "língua", que pode ter o sentido figurado de "fluxo", além de versos em que se escolhem sinônimos para incluir aliterações ausentes no original: "Na chuva insípida e espessa", "Nos sinos das sete cores".

A primeira ruptura da estrutura paralelística do poema de Éluard ocorre na estrofe 17, "Bien au-dessus du silence" ("Bem acima do silêncio"). Ainda que "au-dessus" seja uma expressão derivada de "sur", é significativo que este lugar em particular não seja a superfície sobre a qual se escreve o nome, mas que o nome se erga acima dele: é o silêncio, cúmplice de genocídios e ditaduras, que a urgência do eu-lírico em nomear aquilo que ama tenta romper. O verso antecipa o refrão em uma estrofe que inclui "Na vidraça das surpresas" - uma referência às edificações espatifadas pelos bombardeios - e "Nos lábios que estão atentos", verso que denota a expectativa da ruptura do silêncio prometida no verso seguinte. "Bem acima do silêncio" antecipa a última estrofe, que conclui o poema com a declaração de amor a uma palavra, "alma gêmea" do eu-lírico ("Eu nasci para te chamar"), e que só surge no último verso. Nesse ponto, é preciso chamar atenção para a diagramação do poema nesta última estrofe: ainda que seja vista como um verso à parte do restante do poema, a palavra "Liberdade" é parte do último verso, o que se verifica pela métrica, uma vez que em "E te chamar / Liberdade" contam-se sete sílabas. Trata-se de uma esticomítia, recurso comum no teatro em versos, em que se divide um verso em duas ou mais partes entre falas de diferentes personagens ou mesmo entre uma cena e outra, em parte para se preservar a métrica, em parte pelo seu efeito dramático, como se verifica aqui, reforçada pelo caráter alegórico do uso da inicial maiúscula.

Ao definir a tradução como uma *forma*, Walter Benjamin questiona-se qual seria o público-alvo de uma tradução. Ao lembrar que, se o essencial de uma obra poética não é o que ela comunica, mas o seu enunciado, a má tradução pode pecar tanto por se limitar ao seu conteúdo, que não é essencial, quanto "pela transmissão inexata do seu conteúdo essencial" (Benjamin, 2013, p. 102). Se é fato que um original encontre a sua tradução ideal na sua própria época, de



qualquer modo a tradução é posterior ao original e significa algo para aquele na medida em que constitui uma pervivência [fortleben]: "Quando surge, essa continuação da vida das obras recebe o nome de fama" (Benjamin, 2013, p. 105). Parte da tarefa do tradutor é, portanto, uma extensão do gesto da primeira composição, de forma a prolongar a vida - ou seja, a repercussão e a importância – do texto original. O trabalho de tradução de "Liberté" encontra-se, dessa forma, na intersecção entre o esforço de guerra e a tarefa do tradutor, uma tarefa que dois dos maiores poetas brasileiros cumprem sem renunciar à própria marca autoral: o vocabulário que ocasionalmente se eleva acima do nível do texto de Éluard, além do uso de aliterações não escondem a presença de Bandeira e de Drummond no poema em língua portuguesa, contrariando a imagem estereotipada do "tradutor transparente". Pelo contrário, temos uma obra escrita a seis mãos, coletiva mas não anônima, refletindo as necessidades do tempo.

A história da composição, distribuição e tradução do poema "Liberté" de Éluard é emblemática do período e lembra, com um enredo talvez menos intrincado de obstáculos burocráticos, o poema "Carta a Stalingrado" de Drummond. A tradução a quatro mãos é representativa da soma de esforços individuais de que os relatos da guerra dão conta, e que variava do simples envio de livros até a obtenção de vistos⁴, sugerindo um Bandeira muito mais envolvido com os acontecimentos mundiais do que demonstram, por exemplo, suas crônicas do período, em que ele aparece mais interessado na crítica de arte e a guerra dificilmente é mencionada – postura de que a crônica sobre Cícero Dias é representativa, pois Bandeira "se distrai" falando da obra do amigo e só menciona a carta na terceira e última páginas.

Bandeira escreve "Testamento" na mesma época em que Drummond escrevia e divulgava sua "Carta a Stalingrado" e, dada a história da distribuição do poema do amigo, é bastante provável que o conhecesse. Além do contexto de produção, entretanto, não há um ponto semelhante entre os dois poemas. Do aspecto puramente formal – dos quintetos heptassílabos de Bandeira aos versos livres de Drummond - à perspectiva mesma, do "canto de certezas" da "Carta" ao foco pessoal, autobiográfico de "Testamento", os dois poemas se encontram em pontos diametralmente opostos em relação ao posicionamento diante da guerra. As oposições começam nos títulos, que contêm paradoxos semelhantes: enquanto uma carta é um documento íntimo, privado, a que Drummond dá um caráter público, um testamento é um documento oficial e público que, no poema de Bandeira, ganha um caráter privado. É interessante lembrar que "testamento" tem origem no verbo "atestar", que significa "afirmar ou provar oficialmente", o que chama a atenção para o contraste no último verso de cada um dos poemas, ambos no futuro do presente: entre o futuro que anuncia o erguer-se de um tempo novo em uma visão positivada em que cada perda reforça a certeza da vitória, e o futuro irrealizável de um testamento cuja única certeza é o próprio poema.

⁴ O mesmo Cícero Dias conta que pediu ao embaixador brasileiro visto para o pintor Henri Matisse, que desistiu da viagem ao Brasil por conta da saúde da esposa (Dias, 2011, p. 136.).



DOI: 10.12957/matraga.2024.83174

4. 0 "poeta menor"

Depois de retomar todos os temas habituais da poesia bandeiriana – dos quais não é possível deixar de notar a ausência da mulher amada, fora a rápida menção no verso 4 –, a última estrofe de "Testamento" traz o que pode ser compreendido como uma espécie de justificativa: "Não faço versos de guerra/ Não faço porque não sei." A negativa remete a um verso que constitui, salvo engano, a primeira referência à política na poesia bandeiriana. A última estrofe de "Não sei dançar", poema de abertura de *Libertinagem* marcado pelas negativas ("E nunca lerei o diário de Maria Bashkirtseff"), tematiza as ausências no salão de dança:

Ninguém se lembra de política...

Nem dos oito mil quilômetros de costa...

O algodão de Seridó é o melhor do mundo?... Que me importa?

Não há malária nem moléstia de Chagas nem ancilóstomos.

A sereia sibila e o ganzá do jazz-band batuca.

Eu tomo alegria!

Trata-se de um verso irônico no sentido clássico do termo: seu efeito é o contrário, de forma prevista, do seu sentido literal, pois sua mera menção no texto, ainda que na negativa, afirma a presença da política no baile de carnaval. Da mesma forma, a última estrofe de "Testamento" não apenas introduz o tema da guerra no poema, como obriga o leitor a relê-lo todo sob uma nova luz.

Se, nas quatro primeiras estrofes, todo sentimento de frustração do eu-lírico ganha como compensação a sua realização através da poesia, na última estrofe essa possibilidade é colocada em questionamento. Dentro da estrutura discursiva anunciada pelas estrofes anteriores, é a impossibilidade de se fazer poesia de guerra é que deve ser compensada por um suposto autos-sacrifício heroico, uma "doação de vida" projetada no futuro depois de a luta já ter acontecido. Voltando ao "Rondó dos Cavalinhos", também no poema de *Estrela da Manhã* paira a dúvida a respeito do poder da poesia: no turbilhão que envolve a movimentação bélica da Itália, a partida do amigo e a experiência amorosa frustrada, o eu-lírico também não vê a possibilidade de redenção pela poesia:

Os cavalinhos correndo,
E nós, cavalões, comendo...
O Brasil politicando,
Nossa! *A poesia morrendo...*O sol tão claro lá fora,
O sol tão claro, Esmeralda,
E em minh'alma... anoitecendo!

Trata-se claramente de uma postura diferente daquela que, duas décadas mais tarde, faria Bandeira justificar em crônica de jornal a publicação de seu "Poema da Espada": "O meu desabafo não era desabafo de político: era desabafo de homem de rua. Verifiquei, porém, que pela



minha voz desabafara uma multidão. Pela primeira vez em minha vida tomei consciência da força social da poesia. Mais uma vez, obrigado, poesia!" (Bandeira, 1966, p. 17-18). Ainda que essa constatação não constitua uma guinada na poesia de Bandeira, ela indica uma mudança nas inquietações do poeta a respeito da repercussão de sua obra.

Apesar da superfície calma, "Testamento" é um poema escrito no calor da hora. Ainda que não apresente o mesmo tom angustiado de poemas semelhantes de Drummond, trata-se de um "cântico de incertezas": ante a enormidade do acontecimento histórico, o sujeito lírico sem filho nem pai, sem passado nem futuro, cuja única possibilidade de compensação se encontrava na poesia, começa a vacilar. De forma distinta de outros poemas do mesmo período, a reação do eu-lírico bandeiriano em relação ao contexto político é de paralisia, e não de ação: o seu gesto de "dar de bom grado a vida" é antes próprio de um objeto, passivo ("num torpedo-suicida") do que de um sujeito que busca, ativamente, a própria libertação e a de outros.

Trata-se de uma das primeiras alusões a acontecimentos políticos na obra bandeiriana, no qual a crítica tradicionalmente delimita, a partir de Lira dos Cinquent'Anos, um período de maturidade poética. No entanto, é possível constatar, no contraste do tratamento do tema entre "Rondó dos Cavalinhos" e "Testamento" e os poemas recolhidos em Mafuá do Malungo, uma obra em constante transformação, tanto formal quanto temática, dos primeiros aos últimos poemas publicados, sem deixar, contudo, de ser uma "poesia de circunstâncias e desabafos".

CONFLITO DE INTERESSES

A autora não tem conflito de interesses a declarar.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond. Poesia traduzida. Organização e notas de Augusto Massi e Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

ANDRADE, Carlos Drummond. A rosa do povo. São Paulo: Cia. das Letras, 2012.

BANDEIRA, Manuel. Andorinha, Andorinha. Organização de Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.

BANDEIRA, Manuel. Estrela da Vida Inteira. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BANDEIRA, Manuel. Itinerário de Pasárgada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1984.

BANDEIRA, Manuel. **Poesia e Prosa. Volume II - Prosa**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.

BENJAMIN, Walter. "A tarefa do tradutor". In: Escritos sobre Mito e Linguagem. Tradução de Susana Kampff Lages. 2a. edição. São Paulo: Duas Cidades/ 34, 2013.

CANDIDO, Antonio. Carrossel. In: Na Sala de Aula. 5ª edição. São Paulo: Ática, 1995.

DIAS, Cícero. Eu vi o mundo... Edição e notas de Augusto Massi. São Paulo: Cosac Naify, 2011.



ÉLUARD, Paul. Œuvres complètes. Paris: Gallimard, 1984.

MASSI, Augusto. A vida passada em revista: três cartas de Manuel Bandeira a Antonio de Alcântara Machado. **Teresa**, v. 1, n. 8/9, p. 68-75, 2008.

MATVEJEVIC, Predrag. Pour une poésie de circonstance. Paris, 10/18, 1979.

MOURA, Murilo Marcondes de. **O mundo sitiado**: A poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial. São Paulo, Editora 34, 2016.

ROSENFELD, Anatol. O teatro épico. São Paulo: Desa, 1965.

STAROBINSKI, Jean. Introduction à la poésie de l'événement. *In*: **La poésie et la guerre (Chroniques 1942-1944)**. Genebra: Minizoé, 1999.





A arqueologia da alma: o múltiplo como vetor ontológico de tempo e existência na obra A guerra não tem rosto de mulher, de Svetlana Alexsiévitch

Bárbara de Souza Duarte

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.

ORCID: https://orcid.org/0009-0002-9924-7734

E-mail: barbara.duarte@ymail.com

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo investigar a questão do múltiplo na obra – *A guerra não tem rosto de mulher*, de Svetlana Aleksiévitch –, assumindo como perspectiva de análise um ângulo ontológico voltado aos múltiplos "eu" que vivenciam a guerra. Para alcançar esse objetivo, o trabalho aprecia uma intercessão entre dois operadores utilizados pela autora: tempo e existência. De um lado, uma dimensão temporal que se estende por um eixo horizontal, revelando uma permanência do "eu", que transcorre por três cenários cronológicos distintos – o antes, o durante e o após a guerra. De outro lado, um eixo vertical acessível por estratos, compreendendo a existência de múltiplos "eu" que coabitam o estar na guerra. O que é indicativo de um estar no mundo marcado por um desespero fundamental, em que o sujeito é posto em confronto direto com distintas versões de si – o soldado, o homem e o animal. A ideia central, portanto, é a de problematizar como antes de narrar múltiplas guerras, a autora inspeciona múltiplas versões do "eu"; versões estas que ganham espaço, conforme a intensidade do fenômeno bélico avança. Quanto à presença de uma experiência ontologicamente autêntica, essa se revela a partir de uma contemplação do ser, algo em torno da capacidade do próprio "eu", brevemente, suspender tempo e espaço e se reconciliar consigo e com a natureza.

PALAVRAS-CHAVE: Guerra; Tempo; Existência; Múltiplo; Experiência.



DOI: 10.12957/matraga.2024.83219

Recebido em: 31/03/2024

Aceito em: 17/07/2024

The Archeology of the Soul: The Multiple as an Ontological Vector of Time and Existence in *The Unwomanly Face of War*, by Svetlana Alexsiévitch

ABSTRACT

The presente work aims to investigate the issue of the multiple in the work – *The Unwomanly Face of War:* an *Oral History of Women in World War II*, by Svetlana Aleksiévitch –, assuming as a analytical perspective an ontological angle focused on the multiple "I" that experience the war. To achieve this objective, the work appreciates an intercession between two operators used by Svetlana: time and existence. On the one hand, a temporal dimension that extends along a horizontal axis, revealing a permanence of the "I", which passes through three distinct chronological scenarios – before, during and after the war. On the Other hand, a vertical axis accesible by strata, comprising the existence of multiple "I" that coexist with being at war. This is a indicative of a Being-in-the-World marked by a fundamental despair, in which the subject is placed in direct confrontation with different versions of himself – the Soldier, the man and the animal. The central idea, therefore, is to problematize how before the narrative of multiple wars, Svetlana inspects multiple versions of the "self"; these versions take up space depending on how the intensity of the war phenomenon advances. As for the presence of an ontologically authentic experience this is revealed through a contemplation of Being, something that takes about the ability of the "I" itself to suspend time and space and reconcile with himself and nature.

KEYWORDS: War; Time; Existence; Multiple; Experience.

1. Introdução

Efêmeros seres de um dia, que é ser alguém? Que é ser ninguém?

– Um homem, sonho de uma sombra.

(Quinta Ode Pítica, Píndaro)

Um dos maiores desafios enfrentados pela arte, de uma forma geral, é o de representar ou narrar a vivência humana em um ambiente extremo. A guerra, sem dúvidas, enquadra-se na categoria de situação-limite, proporcionando uma experiência complexa que coloca a existência em perspectiva. Walter Benjamin, em um texto clássico sobre o tema, apontava algumas preocupações coerentes sobre essa intercessão, atribuindo uma ênfase especial aos que retornavam da guerra – "mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos" (1994, p.115).

O destaque acentuado por Benjamin não é casuístico, uma vez que a indagação posta ao estético passa a ser, sobretudo, a capacidade de pensar, compartilhar e simbolizar o trauma. Cuida-se, segundo Leonardo Francisco Soares, de fato, de uma tarefa que encara o absurdo e que coteja "a necessidade irredutível de narrar aquilo que não pode ser esquecido, ao mesmo tempo que se tem a consciência angustiante de que a linguagem não consegue expressar completamente tal experiência" (2012, p. 92). A conjugação entre a violência e a tecnologia militar transcende qualquer mediação possível, bastando um instante para que um combatente tombe ou persevere na existência. Logo, a performance desempenhada na guerra concorre para uma maior opacidade da experiência, o que se traduz, muitas vezes, numa barreira de silêncio.



A guerra não tem rosto de mulher de Svetlana Aleksiévitch encaixa-se justamente nesse esforço geral de inspeção, de compreensão e narração sobre o indizível vivido na guerra. A autora, todavia, não assume uma função centrada exclusivamente na memória ou nos eventos; como parte de seu esforço estético há um vetor guiado pelo que Svetlana chama de "pistas da vida interior" (2016, p. 61), uma preocupação dedicada ao "caminho da alma" (2016, p. 61). Ao tomar essas coordenadas, afasta-se do fato, envolvendo-se, diretamente, nos meandros da existência - "o que aconteceu com o ser humano ali? O que ele viu e entendeu? A respeito da vida e da morte como um todo. E, por fim, a respeito de si mesmo" (Aleksiévitch, 2016, p. 62). Todas as indagações válidas e comprometidas com uma prospecção do espírito. Com isso, o trabalho da autora distancia-se do que Leonardo Francisco Soares intitula um "texto de guerra", ou seja, uma manifestação em que a preocupação central é tratar a "guerra como ícone" (2012, p. 95) e passa a ser o que ele denomina "texto em guerra": "uma espécie de desintegração da guerra como gênero, "o ícone dobra-se ao símbolo". A guerra é sinalizada e apresentada pela dimensão indicial e simbólica dos signos" (2012, p. 95).

A composição geológica de Svetlana encarrega-se de adensar o subterrâneo de uma existência temperada e convolada pelo extremo; o que a própria autora qualifica como: "uma história da alma" (Aleksiévitch, 2016, p. 62). Um esforço arqueológico empreendido pelo enfrentamento e reflexão acerca do tema da morte e da vida sob uma ótica da destruição. O crítico literário e romancista alemão, Winfried Georg Sebald, com a sua argúcia característica, difundiu uma expressão que alcança bem o movimento intelectual de Aleksiévitch: "uma história natural da destruição" (Sebald, 2011, p. 37).

A experiência de desarraigamento provocada pela guerra, por um lado, e o referencial estranhado, do outro, permitiram que a autora, por meio de uma pluralidade de experiências fragmentadas, formasse distintos mosaicos relativos ao significado de estar em um mundo em via de aniquilação. Daí a ideia de uma destruição que é tanto externa quanto interna; natural, em alguma medida, dado "o potencial de regeneração da natureza" humana (Sebald, 2011, p. 37). O que vai ao encontro do que Sebald delimitou como "a capacidade do ser humano de esquecer o que não quer saber, de não fazer caso daquilo que está diante de seus olhos" (idem, p. 43).

O redutor comum buscado por Svetlana Aleksiévitch pondera vários relatos, pontos de vistas, opiniões, todos saturados do que Benjamin denominava um "tempo de agora" (1994), paralelo a isso tudo ganha corpo, uma preocupação dedicada em encontrar uma acomodação existencial possível ante o vivenciado no inferno. Esteticamente, diferentes olhares constituem, a partir de um recorte narrativo, um "sistema de estratos heterogêneos, dependentes entre si e inseparáveis como existências autônomas" (Ramos, 2011, p. 21). Camadas que se afastam da ideia representacional da guerra como "relação de semelhança entre signo e referente" (Soares, 2012, p. 95). De todos os fragmentos colhidos produz-se um "discurso narrativo que proporciona a manifestação do valor da experiência ou a possibilidade de sua interpretação, de sua compreensão" (idem, p. 95), isso porque "a guerra é vida também" (Aleksiévitch, 2016, p. 44).

As entrevistas que compõem a obra da autora possibilitam uma leitura, prima facie, da combatente como um ser fracionado. Assim, o estar no mundo passa a ser permeado por irrupções de cenários possíveis, inflamados pela experiência fragmentada de uma memória impregnada



de presente. A construção do fenômeno bélico prestigia, ao fim, uma forma "orgânica, cuja uniformidade se baseia exatamente na peculiaridade do estrato isolado" (Ramos, 2011, p. 21). O singular, nessa toada, assume múltiplas feições. Ele se destaca ora como o instante ora como fragmento da memória, perspectivas que entregam um mundo possível e emergente; mundo este que depende da suspensão momentânea da violência da guerra e recorre à natureza como estratégia de conciliação, a fim de se afastar da brutalidade vivida.

Nesse sentido, o presente trabalho busca investigar como a autora trabalha a multiplicidade sob um viés ontológico, e não puramente vetorial na obra *A guerra não tem rosto de mulher* – o que Heidegger intitula didaticamente como uma preocupação com "o ser mesmo" (1986, p. 37). O que significa dizer que buscaremos demonstrar como, antes de narrar múltiplas guerras, a autora investiga múltiplas versões do próprio ser. O desdobramento da experiência temporal plural do estar no mundo é o passo inicial do caminho percorrido por Svetlana Aleksiévitch, para pensar a intensidade como ferramenta produtora do múltiplo. A vivência, nesse quadro geral, destaca-se como força motriz, confrontando distintas leituras do "eu" em uma perspectiva cumulativa e horizontal. Diz-se um plano estendido, pois o "eu" antes da guerra é sucedido pelo "eu" que presencia a guerra e, por fim, pelo "eu" que sobrevive ao evento bélico.

Além disso, desenvolveremos uma segunda etapa que corre em uma dimensão vertical da existência: as múltiplas formas de si que coabitam o ser no curso da guerra. Aqui, as intermitências vivenciadas pelo sujeito são reveladoras de momentos de autêntica suspensão do real, o que pode ser lido como indicativo de um "eu" que rememora de si o vivenciado. Uma abordagem fenomenológica da obra de Svetlana Aleksiévitch, vale o destaque, proporciona um giro à coisa em si, uma investigação sobre o sentido de ser em geral, sobre sua presença (Heidegger, 1986, p. 38). A direção interpretativa proposta por este trabalho colhe ainda a inspiração da escavação geológica dos testemunhos empreendidos pela professora e crítica literária Shoshana Felman (1991) e coloca em outra diagramação a preocupação da teórica com a dimensão do interior e do exterior. A concomitância entre as duas perspectivas, ao fim, é um reforço justamente a esse retorno da coisa em si, o que torna a reflexão sobre o múltiplo preenchida por diversas camadas de significado.

Como decorrência, o catálogo explorado por Svetlana Aleksiévitch proporciona um subterfúgio existencial de construção de mundos possíveis que coexistem e transcendem o ambiente da guerra. O entrecorte entre as duas dimensões aponta que a multiplicidade, em si, pode ser um operador interessante de leitura da proposta levada a cabo pela autora. Em suma, o múltiplo¹, nesse recorte, ostenta uma espécie de qualidade metafísica, isso no sentido de que ele decorre de uma articulação de distintos estratos que formam a própria narrativa (Ramos, 2011, p. 23).

¹ Todorov ressalta que "os formalistas distinguiram no interior da obra a presença de diversos planos superpostos que, apesar de possuírem substância diferente, apresentam funções correlatas: assim os fonemas, a prosódia, o ritmo, a entonação etc. Mas a análise literária não pode deter-se aí: essa estratificação não corresponde à verdadeira multiplicidade de significações inerentes à obra. Efetivamente, o plano da narrativa constituído pelos elementos linguísticos serve de significante ao mundo virtual, aos caracteres das personagens e aos valores metafísicos" (Todorov, 1987, p. 23).



2. O múltiplo como essência ontológica: a qualidade temporal do ser-aí

Como dito anteriormente, a relação envolvendo o texto literário e o fenômeno da guerra não é algo estranho ou casuístico, pelo contrário, esse envolvimento percorre a própria história da literatura (Burns; Cornelsen, 2010, p. 10). Nessa construção do fazer literário, diferentes perspectivas foram abordadas e desenvolvidas. No caso da obra de Svetlana Aleksiévitch – A guerra não tem rosto de mulher -, o que prontamente salta aos olhos é como as narrativas das combatentes não proporcionam uma percepção homogênea da guerra. A ausência de regularidade das impressões e memórias, como bem apontado pela própria escritora, procede não só de uma experiência singular, mas também, de uma perspectiva topograficamente distinta. De acordo com a autora, "cada um de nós vê a vida segundo sua atividade, segundo seu lugar na vida ou nos acontecimentos de que participa" (Aleksiévitch, 2016, p. 114).

O múltiplo, nessa primeira linha de enfrentamento, reflete um fundamento quantitativo e marcadamente sociológico (Berger; Luckmann, 2014, p. 95) de percepção da realidade. Segundo Peter Berger, realmente, a posição do sujeito no espaço social predetermina a forma como este percebe os eventos que se desenrolam no mundo (2014, p.111). Contudo, os fatos vivenciados no curso da guerra quebram qualquer expectativa meramente objetiva. As ex-combatentes entrevistadas por Svetlana rompem, rapidamente, com o paradigma da posição social como determinante para a ação ou o comportamento, pois o ethos da guerra enseja assumir, antes de mais nada, que "todos estavam se preparando para morrer" (Aleksiévitch, 2016, p. 31). O equilíbrio da ação é o princípio motor da guerra e a aceitação do horror revela, prontamente, uma gama de possíveis, uma vez que o voluntarismo feminino conduz a um "empenho e conquista de ser" (Leão, 2010, p. 145); ser, em especial, uma combatente. Elemento que escancara a eventualidade de uma experiência possível de morte.

O múltiplo posicionamento social narrado por Svetlana Aleksiévitch e a impaciência com o vir a ser carregam consigo uma ontologia própria; variadas camadas, em perspectiva horizontal, sobrepõem-se, de modo que uma prospecção de ser no tempo passa a ser acessível ao leitor. Com destaque, pressupõem-se a partir dos ângulos diversos dos acontecimentos um indicador singular marcante de vivência no pré-guerra. Se a ocupação no curso da guerra imprime os contornos que circundam o horizonte de visão; é a vida antes do evento militar que fornece a substância qualitativa do que se vê. O relato de Antonina Maksímovna Kniázeva é ilustrativo de como o múltiplo paulatinamente adquire distintos fatores: "eu tinha um ótimo ouvido para música. Sonhava em entrar para o conservatório. Decidi que meu ouvido me serviria para algo no *front*, eu entraria para a comunicação" (Aleksiévitch, 2016, p. 64-65).

Assim, acompanhando os relatos colhidos por Svetlana Aleksiévitch, o que ganha forma são operadores plurais do próprio ser, algo revelador de uma natureza, em essência, plural. Daí a forma pela qual cada percepção do fenômeno militar variava - "cada uma delas esteve na guerra que existia em seu raio de visão" (Aleksiévitch, 2016, p. 114). Essa ótica adquire maior complexidade conforme o tempo passa e a memória é provocada a reconstituir o vivido. A guerra distanciada temporalmente reforça a inquirição de Svetlana Aleksiévitch em torno de uma morfologia da alma, de maneira que o remanescente é justamente uma dimensão fenomênica



da experiência e da impressão no sujeito. Porém, o tempo também é um operador das camadas, de sedimentos (Koselleck, 2018). O sujeito que vivenciou a guerra já não é mais o sujeito que a narra, anos depois: "o tempo também é uma pátria" (Aleksiévitch, 2016, p. 28). Recupera-se apenas o que ficou e o que fica é, em essência, uma dor não quantificável em nível existencial, ou seja, algo pertinente à constituição do sujeito, que perdura em condições subterrâneas, em muitos casos.

A camada sociocultural que revestiu essa fenomenologia múltipla do ser se acomodou como um silêncio "reconfortante", que ignorava os custos e resultados da guerra. Após a gloriosa vitória enaltecida pelo regime soviético, um eclipse da dor rapidamente sucedeu: "a vitória ofuscou tudo" (idem, p. 119). E o olhar para a guerra, assim como um olhar para o ser, era acompanhado quase que automaticamente por um encobrimento: "ninguém nos chama mais para ir às escolas, aos museus, já não precisam de nós" (idem, p. 28). Embora a narrativa da guerra ainda se mantivesse presente na esfera pública soviética, com toda a sua simbologia ocorrendo anualmente ("mês de maio – mês da Vitória em todo lugar, as pessoas se abraçam, choram, tiram fotos" [idem, p.164]), a versão imperante era abertamente indiferente, inespecífica ao caráter singular do sofrimento, logo, impessoal em sua essência. Para Svetlana, essa dinâmica não era casuística, ela era indicativa de um estranhamento, uma insciência sobre os horrores do fenômeno bélico, o que é um espelho do apagamento de uma forma própria de ser no pós-guerra.

Nesse processo, parte do olhar encerrava uma percepção hegemonicamente masculina, que distribuía o sofrimento para trás dos fatos e da história (Aleksiévitch, 2016, p. 20), enquanto a leitura fenomênica da mulher combatente, em outra perspectiva, era envolvida puramente pelo sentimento² e pela fisionomia da dor. A narrativa hegemônica atraiu, então, efeitos de entorpecimento – "a história da guerra foi substituída pela história da vitória" (idem, p. 26). Em última análise, as consequências disso foi uma reificação da guerra com o represamento de uma vivência autêntica do combate: "e depois da guerra? Fiquei calada ... Calada O que nos impedia de lembrar? Uma intolerância à lembrança" (idem, p.127).

A guerra reificada é uma guerra sem substância, sem forma. A crença nos grandes eventos, na glória descolada da estrutura de ser-no-mundo, proporciona uma natureza inautêntica que não recebe predicados da existência, a dizer: as "relações recíprocas entre presença e ser, entre presença e todas as entificações, através de uma entificação privilegiada" (Schuback, 2024, p. 562). Nesse panorama, ela é indicadora de um mundo falso, de um sentimento de não confronto. Com isso, percebe-se que o silêncio não foi uma decorrência natural da vivência, do apagamento impresso pelo tempo, uma vez que a memória íntima da guerra não se esvaneceu. O déficit de testemunhas, cabe dizer, era apenas público, pois o encontro marcado com o regresso continuava ocorrendo fora dos holofotes em museus e clubes de veteranos. O testemunho da ex-combatente, Olga Vassílievna, é poderoso nesse sentido: "não somos capazes de esquecer. Não está em nosso poder" (Aleksiévitch, 2016, p. 142). A produção do silêncio exsurgiu, portanto, de

² Segundo a autora, de forma mais detalhada: "a memória feminina sobre a guerra, em termos de concentração de sentimentos e de dor, é a que tem mais 'tempo de exposição'. Eu até diria que a guerra 'feminina' é mais terrível que a 'masculina'. Os homens se escondem atrás da história, dos fatos, a guerra os encanta como ação e a oposição de ideias, diferentes interesses, mas as mulheres são envolvidas pelos sentimentos" (Aleksiévitch, 2016.p. 20).



outros discursos e representou uma artificialidade sedimentada por uma representação descolada do real significado humano do estar na guerra.

Paralelo a isso tudo, ainda se somou o que Winfried Georg Maximilian Sebald intitulava de "processos pré-conscientes de autocensura para o encobrimento de um mundo que se tornara incompreensível" (Sebald, 2011, p.19). Sobre a incompreensibilidade do vivido, dedicaremos maiores considerações mais a frente, contudo, em relação ao encobrimento temporal do sentido de ser, ele é ilustrativo da escala da destruição, que acumulou escombros não apenas nas cidades, mas, sobretudo, no sujeito.

"No começo nos escondíamos, não usávamos nem as medalhas" (Aleksiévitch, 2016, p. 156), relata uma ex-combatente, que arremata: "os homens usavam, as mulheres não" (idem, p. 156). Ostentar os signos e símbolos da guerra, em alguma medida para muitas mulheres, significava uma vergonha pelo grau de desabamento da experiência de si, um lado sombrio do "eu" que assumiu o controle em um ambiente incapaz de se retornar.

Sendo assim, dos operadores da existência lançados por Svetlana Aleksiévitch, o primeiro deles é o do tempo. É por meio da janela temporal que o múltiplo alcança uma dimensão horizontal cumulativa e informativa de uma experiência plural do eu no tempo. A autora identifica essa marca pela compreensão do evento bélico; compreensibilidade que desafia diversas visões históricas. O "eu" antes da guerra colado no cotidiano; o "eu" durante a guerra que se esforça em escancarar-se e o "eu" após a guerra estranhado. Para todas essas versões múltiplas do "eu", o fio condutor plástico da vivência.

Na próxima seção, iremos analisar como Svetlana Aleksiévitch, ao trocar o tempo como viés de intepretação pela metafísica dos sentidos de ser, acaba comunicando uma perspectiva puramente existencial. A mudança de um vetor horizontal (temporal) por um vertical (existência) é o que permite a autora, de fato, acessar a "alma humana". Para tanto, problematizaremos, agora, como o desespero dos múltiplos "eu" permeia a prospecção conduzida por Aleksiévitch.

3. Do múltiplo ao singular: explorações na ontologia de ser

Como desdobramento do esforço geral de construção de uma narrativa nacionalista e masculina do evento militar, salienta Svetlana Aleksiévitch, abraçou-se uma perspectiva de anestesia e soterramento da visão feminina. A narrativa da guerra tecida pelas ex-combatentes entrevistadas pela autora é construída com base nos sentidos e, em especial, a visão. Cuida-se de um confronto com as ruínas; ruínas estas da própria estrutura biológica do eu que é vampirizado pela guerra: "voltei da guerra com cabelos brancos. Vinte e um anos, e minha cabeça toda branquinha" (Aleksiévitch, 2016, p. 53); e dos escombros das cidades e dos campos de batalhas, "quando estávamos viajando, ficamos espantados com os mortos logo na estação de trem. Já era a guerra..." (idem, p. 67). A partir desse confronto, o bélico se põe prontamente como uma espécie de imagem pura, uma terra incógnita (Sebald, 2011, p. 35) e em acelerada transformação.

O choque provocado pela visão impunha à figura feminina a necessidade de re-ação, revelando uma capacidade plástica do ser-aí em se adaptar às novas circunstâncias e possibilidades



(vir a ser). O sintoma mais evidente do visível é a de um mundo ausente de qualquer espécie de mediação em relação à experiência. Como colocado pela ex-combatente Valentina Pávlovna, a guerra "não era para uma moça ... Nem para os ouvidos, nem para os olhos" (Aleksiévitch, 2016, p. 152). A ineficiência dos sentidos em criarem uma forma de inteligibilidade ou anteparo frente à brutalidade inexorável da guerra, rapidamente transubstanciava a figura da mulher para a posição de soldado. Afinal, "guerra é guerra. Não é teatro" (idem, p. 39).

A passagem por formas de vida tão diversas, conforme os relatos colhidos por Svetlana Aleksiévitch, variava segundo a intensidade da violência presenciada. Em certa medida, para algumas testemunhas, a transformação representava assumir um outro paradigma de si: "acho que vivi duas vidas: uma como homem, outra como mulher" (idem, p. 40). Esse estranhamento sobre o papel do sujeito ganhava espaço no próprio imaginário por conta dos elementos simbólicos que o revestiam. Soldados, via de regra homens, seriam os únicos a domarem a disciplina militar, preconizava o I. A. Levítski, um dos poucos relatos masculinos que contrasta com o curso da obra. Todavia, em função do imperativo da guerra, "as meninas se transformaram em verdadeiros soldados" (idem, p. 163). De um ponto de vista mais aparente, a ênfase na passagem se agarrou em elementos de ordem simbólica: o uso do uniforme, por um lado, e o corte de cabelo, do outro. É do confronto às visões proporcionadas por esses dois ritos que o operador existencial ganha forma.

O primeiro deles, a indumentária – "naquela época se usavam cuecas compridas" (idem, p. 109), narra Lola Akhmétova, soldado fuzileira, roupas estas: "Largas. Feitas de cetim. Havia dez garotas na nossa trincheira, todas de cueca. Ah, meu deus! No inverno e no verão. Durante quatro anos" (idem, p. 109). O uso de uniformes masculinos poderia causar a falsa impressão de que a figura feminina prontamente havia perdido seus elementos de referenciação simbólica pela simples camada externa que as cobria e identificava. Da mesma forma que a glória prontamente se colocou por cima do sofrimento, o uniforme escondia, aos olhos de muitos combatentes, uma verdade que operava clandestinamente: a resiliência do feminino – "queríamos fazer tarefas femininas. Sentíamos falta de coisas femininas. A situação toda era insuportável" (idem, p. 139).

A dualidade da vontade marcada pelo desejo de defesa da pátria – "se é guerra, quer dizer que preciso ir para o *front*" (idem, p. 72) convivia com o querer fazer atividades triviais ligadas ao simbólico feminino: "consegui uma saia militar" (idem, p. 125.). Dessa colisão, muitas já identificavam o deslocamento existencial proporcionado pela guerra – "era um estado particular" (idem, p. 139). O apego ao simples, aos pequenos detalhes, marca um gatilho de cunho reflexivo em torno da própria natureza do eu. Vera Boríssovna Sapguir percebeu os contornos da transubstanciação do estar no mundo, ao destacar que foi "para o *front* uma materialista. Ateia (...) mas lá... lá comecei a rezar" (idem, p. 104). Esse primeiro confronto de si já emitia sinais de uma condição de desespero referente à própria multiplicidade do eu.

De um ângulo mais existencial, Sören Kierkeggard acentua que "o eu é uma relação que não se estabelece com qualquer coisa de alheia a si, mas consigo própria" (Kierkegaard, 2010, p. 25). O vínculo revelado entre dois "eu" imagináveis; uma descoberta viável apenas por um "orientar-se dessa relação com a própria interioridade" (idem, p. 25) é uma mostra de um quadro de desespero quanto à própria natureza humana.



Já no plano somático, o choque decorrente da exposição ao intenso provocava desconfortos naturais. Em um dos relatos, uma testemunha emocionalmente narra: "e, nesses três anos, não me senti mulher. Meu organismo perdeu a vida. Eu não menstruava, não tinha quase nenhum desejo feminino" (Aleksiévitch, 2016, p. 16). A perda de um singular biológico não produziu uma "indiferença à própria essência" (Derrida, 1983, p. 421) ou a erosão/colapso de uma "experiência essencial do sentido de ser" (Leão, 2024, p. 552); pelo contrário³, o que a nova condição revelava é como a relação em si, "o voltar-se sobre si próprio", como põe Kierkegaard (2010, p. 25), ponderava uma resistência não só de coração, mas também de organismo (Aleksiévitch, 2016, p. 96). A determinação do estar na guerra, portanto, possibilitava que as combatentes percebessem a existência, ou o próprio "eu", como uma composição feita de duas partes, de "duas vidas" (idem, p. 94), de múltiplas possibilidades de realização. Compreender o múltiplo permite reconhecer que o "desespero está, portanto, em nós; mas se não fôssemos uma síntese, não poderíamos desesperar" (Kierkegaard, 2010, p. 29). A reconfiguração, em última análise, sobre o próprio ser dependia de uma circunstância universal: "na época todo mundo era militar, vivíamos segundo as regras do tempo de guerra" (Aleksiévitch, 2016, p. 40).

Predicar à figura da mulher o ethos militar ainda contava com um segundo aspecto de passagem: o corte do cabelo. O rito da função civil a militar demandava de muitas mulheres desvencilhar-se de um aspecto íntimo ao feminino: "eu tinha feito uma trança tão bonita, já sai de lá sem ela ... Sem a trança" (idem, p. 48). Não são raros os relatos envolvendo o corte do cabelo: "eu era a filhinha da mamãe, me mimavam em casa. E depois cortaram meu cabelo como de menino, só deixaram um topetinho" (idem, p. 67).

A transição do pré-guerra em direção ao conflito propriamente dito encontrou, assim, operadores de transformação objetivos na roupa e na perda do cabelo, o que forçava as combatentes a confrontarem múltiplas visões do próprio "eu". E esse plúrimo, em uma leitura mais alegórica, já representava o sacrifício dessas mesmas versões de si ante a figura do soldado e sob o altar sacralizado da pátria. No geral, parte do desespero e da resistência, fosse orgânica, fosse sentimental, sucedia uma experiência ambígua que a guerra rapidamente impunha, uma espécie de "suplício contraditório, essa enfermidade do eu: eternamente morrer, morrer sem todavia morrer, morrer a morte" (Kierkegaard, 2010, p. 31). Para além de matar o outro, matava-se, acima de tudo, uma versão possível do "eu", algo que marchava inexoravelmente para longe de si, conforme a própria figura do "eu" soldado se afirmava. Ou nas palavras de Kierkegaard: "no desespero, o morrer continuamente se transforma em viver" (idem, p. 31). Esse é o caráter incômodo que o olhar feminino provoca ao contemplar a verdade da guerra, "olhos de mulher ... A mais terrível entre as terríveis. Por isso não perguntam para a gente" (Aleksiévitch, 2016, p. 164). Em síntese: antes de matar o outro, mata-se, primeiramente, a si mesmo. Uma interação dialética, cujo significado

³ Segundo Derrida, a neutralidade do ser-aí revela-se como um traço essencial. E parte dessa estrutura conta com um fator de "dispersão transcendental", para fazer jus à expressão utilizada por Heidegger. A ideia de neutralidade, no entanto, não se mistura com o elemento fático, ou seja, com aquilo que existe. Falar do ser-aí nesses termos impõe assinalar, em alguma medida, sua concreção material e esse traço, sim, possui uma existência e uma possibilidade própria. Para Derrida, "o Dasein, em geral, esconde, alberga em si mesmo, a possibilidade interna de uma dispersão ou disseminação fática no próprio corpo e, portanto, na sexualidade. Todo corpo próprio está sexualizado e não há Dasein sem corpo próprio" (1983, p. 425).



fenomênico realça que "o homem não faz apenas bem e/ou mal às coisas que faz. Ele faz também um bem e/ou um mal a si mesmo e aos outros" (Leão, 2010, p. 145). Isso, de forma alguma, exprime um empobrecimento da experiência humana. Não: "a destruição do eu; é, pelo contrário, uma acumulação de ser, ou a própria lei dessa acumulação" (Kierkegaard, 2010, p. 32).

Daí o motivo pelo qual a erosão dos traços aparentes da feminilidade, ou seja, aqueles imbricados no espaço simbólico de representação do que seja comum ao gênero, não extinguir o feminino (experiência de ser). Mesmo diante da presença de reduções abruptas, o que reluz é uma metáfora da vida direta, a exposição do que é mais verdadeiramente humano, o que promove "o espanto de si mesma" (Aleksiévitch, 2016, p.179). Nessa altura, uma tênue sintonia entre a obra de Svetlana Aleksiévitch e do filósofo Giorgio Agamben se faz presente. A mediana pode ser rastreada, por um lado, na dispensabilidade que a vida humana assume em certas situações-limite, o que significa, no limite, "a capacidade de ser morto" (Agamben, 1998, p. 8) e, por outro, na feição biológica do homem. A possibilidade de morte no mundo da guerra retratado por Svetlana, para além da sua possibilidade factual, reforça uma maneira de extinção de múltiplos "eu", o que põe o sujeito em uma busca vã de reconstituição do que desapareceu, "na esperança de que a distância permita captar o sentido completo do passado" (Aleksiévitch, 2016, p. 179). Uma perspectiva distante de si não explode apenas pelo brutalismo da técnica militar ou da ausência de toda e qualquer forma de intermediação ou resistência - "não consigo expressar o que era" (idem, p. 184). Não. O distanciamento de si é apenas uma espécie de paralaxe, um desespero, como coloca Kierkegaard, voltado ao passado, que "desespera por não poder devorar-se nem libertar-se do seu eu, nem aniquilar-se" (2010, p. 32).

O desespero em busca das palavras é um desespero de compreensão. Examinar-se a si mesma para se reencontrar (idem, p. 179). Prova-se, dessa maneira, um movimento de acomodação na narrativa de Svetlana Aleksiévitch, que aponta o seguinte sentido: "uma pessoa fica mais exposta e se revela mais, acima de tudo, na guerra" (idem, p. 22). A verdade da guerra é, portanto, a de que "é fácil se perder" (idem, p. 182). No léxico do estar no mundo, Olga Iákovlevna destaca: "a alma de uma pessoa envelhece durante a guerra. Depois da guerra, nunca mais fui jovem" (idem, p. 188). Já problematizamos como o tempo múltiplo revela a sedimentação de diversas versões do "eu"; mas a potência ligada à ausência de mediação reforça um outro significado que pulula pela obra de Svetlana: o da pluralidade e do sacrifício de vidas em um mesmo recorte sincrônico de tempo. Algo que fica bem sintetizado na expressão: "não era eu". Se as ações no curso da guerra não são reconhecidas como típicas daquele sujeito, agora altamente predicado pela vida militar, embrutecido; para muitas ex-combatentes, isso representava que um outro "eu" assumira as funções básicas aptas à sobrevivência e ao combate – "parece que não era eu, e sim alguma garota" (idem, p. 188).

A presença de um *doppelgänger*⁴ demonstra sobretudo uma feição múltipla que se adensa para dentro do sujeito. Embora caminhando em outra direção (biopoder) e guardada as devidas singularidades; Agamben intuicionou de forma parecida, ao alcançar uma compreensão fraturada da ideia de vida. Isso a partir de um estudo genealógico da filosofia grega, destacando



⁴ Figura típica do folclore alemão que, em linhas gerais, significa duplo. Uma espécie de cópia de um sujeito (Weber, 1996).

o emprego de duas expressões marcadamente distintas. De um lado, Zoé, que segundo o autor, possui um sentido puramente biológico e, do outro, Bíos, que "indica uma forma ou jeito de viver apropriado a um grupo ou indivíduo" (Agamben, 1998, p. 1). Uma metáfora alargada de vida e morte e, em última instância, a relação que separa homem de animal. Para o que nos interessa, em título dos contornos que o múltiplo assume no eixo vertical da existência, essa dualidade ganha dinamismo via vivência proporcionada no front de batalha – "diante da face da morte" (2016, p. 22), põe Svetlana, "todas as ideias empalidecem e se revela a eternidade incompreensível, para qual ninguém está preparado" (2016, p. 22). O caráter incompreensível do cosmo, nesse sentido, pode dizer mais sobre o hermetismo do próprio sujeito do que da guerra em si.

Uma vez que os múltiplos fatores do estar na guerra já comportam um vir a ser militar – "quem esteve na guerra sempre se recorda que um civil se transforma em militar depois de três dias" (Aleksiévitch, 2016, p. 28) – um vir a ser homem e um vir a ser maduro, adulto. O último desabamento de ser ocorre na transição entre homem e animal – "estive em confrontos corpo a corpo" (idem, p. 184), relata Olga Iákovlevna, "é um horror ... não é para ser um ser humano" (idem, p. 184); assumir uma expressão "animalesca" (idem, p. 184) desvela uma nova calibragem de ser. Da intensidade das batalhas e da vivência, o vetor de possibilidades alcança o seu grau máximo, descaracterizando o próprio modo de ser humano - "parecia que estavam todos anormais de alguma forma ... era melhor não ver" (idem, p. 184). Diz-se um patamar derradeiro, pois o "eu" animalizado pelo ecossistema bélico encontra o seu meridiano pelo desespero máximo: o desesperar-se de si próprio que refrata aquilo que se tornou (Kierkegaard, 2010, p. 33).

A extinção de um modo de ser descolado de si, inquestionavelmente, é um fator de novas eventualidades para as ex-combatentes, que presenciaram todo o horror da guerra. E a iminência da obliteração foi capaz, em certa medida, de produzir um escape mais veloz das pulsões subterrâneas represadas pelo edifício civilizacional, acelerando a transformação do "homem" em "animal" e escancarando a soberania plena de um instinto destrutivo (Freud, 2010). Assim, para muitas mulheres, o estar na guerra representava a obediência às regras próprias da guerra; regras estas não humanas (Aleksiévitch, 2016, p. 40). Acatar essas leis, no entanto, impunha um sofrimento que apenas o distanciamento do tempo seria capaz de revelar. Na guerra, portanto, "quem desespera quer, no seu desespero, ser ele próprio" (Kierkegaard, 2010, p. 33). Fazer as pazes com o ser bestial que coabita o eu é o desespero último, pois, de acordo com Liubov Ivánovna "de outra forma não se sobrevive. Se você for só humano, não sai vivo" (Aleksiévitch, 2016, p. 89).

Não à toa o sentimento mais comum no pós-guerra ser, justamente, o de vergonha. É o que põe Albina Aleksándrovna – "mas eu estava envergonhada. Era com essa consciência que vivíamos por toda a guerra" (idem, p. 80). Uma vergonha intensa que encobria, inclusive, os próprios feitos. É o que narra Valentina Pávlovna: "no começo nos escondíamos, não usávamos nem as medalhas" (idem, p. 156). A pregnância da forma de múltiplos "eu" presentes na ecologia do caos e a passagem qualitativa de um sentido possível ligado ao estar no mundo de maneira mais predicável impunha, tacitamente, um limes, "uma fronteira entre o humano e o desumano" (idem, p. 44). Conciliar-se com o lado "desumano" impõe alcançar o verdadeiro "limite do homem", o que Derrida destaca como "o animal em si, ao animal em mim e ao animal em falta



de si-mesmo" (2002, p. 5). Para muitas, portanto, demanda compreender que "o homem deseja sempre se libertar do seu eu, do eu que é, para se tornar um eu da sua própria invenção" (Kierkegaard, 2010, p. 34).

Mas como assim um eu inventado? Já vimos que a transubstanciação ôntica do sujeito recebeu uma calibragem mediada pela intensidade da mobilização militar, o que expôs uma finitude radical do indivíduo, algo bem sintetizado por Ernst Jünger na imagem de "democracia da morte" (2002)⁵. Porém, algo remanesce. A vontade de ser um eu para o próprio deleite, reconciliado com a natureza e com a própria existência, um fragmento eterno do que se era antes da guerra e que se perdeu. Esse era um desafio potente, mas que se perde no presente. Na luta, no "constrangimento de ser este eu que não quer ser" (Kierkegaard, 2010, p. 34), um novo possível da alma se abria. Uma janela construída a partir da própria incompreensibilidade e mistério do mundo. A vontade de "perder o seu eu, e perdê-lo tão completamente que não fiquem vestígios" (idem, p. 34), não é só uma tentação, mas algo presente no horizonte das expectativas humanas. Um grito de dor provocado pelo confronto entre o ser e o não ser, o que acelera e encurta "a urgência de vir a ser, na liberdade, a necessidade de libertar-se das e com as necessidades" (Leão, 2010, p. 146). Contudo, a liberdade não se afirma plenamente, pois se a guerra simboliza "um mundo cujo sentido ainda não foi totalmente decifrado por nós" (Aleksiévitch, 2016, p. 44), o juízo que impera, invariavelmente, é o cético. Uma incompreensibilidade que gravita entre o que existe e que, em tese, sabe-se e uma completa "intransparência do não saber" (Leão, 2010, p. 147), ou seja, aquilo que habita a escuridão e não se faz visível ao sujeito.

No campo da fenomenologia de Husserl (1991), encontramos uma metáfora que exemplifica bem o movimento para empreender uma reconciliação do "eu" com a sua forma mais subterrânea: a suspensão do tempo. Haja vista a insuportabilidade da ascensão de um "eu" bestializado, que assume o protagonismo na guerra e segue acompanhado de uma morte pressuposta do cândido sujeito do pré-guerra; a suspensão temporal implica a criação de uma abertura no tempo, congelando o caos e viabilizando uma contemplação de uma forma não corrupta de si. Cuida-se de um corte cirúrgico no tempo e no espaço, descortinando uma autenticidade provisória e fugaz da existência que a técnica imperante na guerra não proporciona o contato. Por isso, tal experiência, a qual podemos chamar de *vislumbre de um ser*, ocorrer em momentos puramente prosaicos, tal como perceber a mudança de estação: "a primavera já tinha começado. E de repente eu vi que o céu estava mais azul" (Aleksiévitch, 2016, p. 173). Ou quando, simplesmente, anunciava-se que a "beleza do inverno era indescritível. Pinheiros brancos encantadores" (idem, p. 167).

Basta um instante, "um segundo eu me esquecia de tudo" (idem, p. 167), relata uma ex-combatente lotada no departamento médico. É notadamente nesse instante que se eterniza que a reconciliação avança. O desespero dos múltiplos "eu" esvanece, pois nos recortes operados pela experiência deseja-se, ainda que momentaneamente, "ser o eu que se é verdadeiramente" (Kierkegaard, 2010, p. 34). O cotidiano, por meio da temporalidade vivenciada pelo "eu" nes-

⁵ De acordo com Jünger, a mobilização total é a epítome da guerra total, uma configuração da bélico prenhe da técnica, que impacta a organização, os papeis sociais e a capacidade de destruição. Nesse sentido, "a época do tiro mirado, com efeito, ficou para trás. O chefe da esquadra que, altas horas da noite, dá a ordem de ataque de bombas não conhece mais diferença alguma entre combatentes e não combatentes" (2002).



ses momentos suspensivos de percepção autêntica de si, é algo revelador de um tempo da vida (Heidegger, 1986); revelador de um certo modo de ser. Um modo de existência singular, embora momentâneo, de dominação do prosaico, mas que aquiesce, como coloca Heidegger, "com a elucidação fundamental do sentido do ser em geral e suas possíveis variantes" (1986, p. 402). Nesse ponto, jaz como o múltiplo, para Svetlana, ostenta uma natureza ôntica, que pressupõe uma pluralidade constituinte do ser: um entrecruzamento do eixo tempo e existência.

4. Conclusão

O operador discursivo do múltiplo possui em si inúmeras camadas. O que faz com que a arqueologia da alma proposta por Svetlana Aleksiévitch, ao fim, provoque um olhar dirigido a nós mesmos – uma visão incômoda que evoca o preço que a guerra cobra. Olhar o fenômeno bélico sob um viés da glória ou do belo implica, acima de tudo, um apagamento das possibilidades escancaradas ao sujeito, da experiência singular do combatente. Embora o mundo soviético imprimisse a ideia de comprometimento com o coletivo e prezasse a figura do "soldado desconhecido", foi o sofrimento humano que pavimentou o desfecho do conflito. E esquecer essa moeda corrente é representativo de um sintoma de apagamento mais geral do sujeito.

As lentes emprestadas por teóricos, como Sebald e Felman, por exemplo, proporcionam uma percepção do fenômeno bélico que não permite o desvio do olhar para longe de ser. Mas além disso, um recorte existencial da matéria possibilita mensurar o custo humano que a guerra impõe: o múltiplo assassinato de distintos "eu". Essa talvez seja uma das questões mais poderosas do trabalho de Svetlana Aleksiévitch, a dizer: como se convive com o múltiplo em si. A resposta oferecida pelo regime soviético foi peremptória – não se convive, pois, ao fim e ao cabo, só há um único ser - o homo sovieticus. Svetlana Aleksiévitch, em outra direção, demonstra quão porosa foi essa construção unidimensional. Provável ser essa a causa para A guerra não tem rosto de mulher ser tão instigante e provocar, diretamente, o colapso de narrativas globais, aparentemente incontestes. O múltiplo que em si porta o múltiplo é, portanto, uma chave ontológica que, realmente, escancara possibilidades em relação ao ser que são inseparáveis do diálogo e da memória.

CONFLITO DE INTERESSES

A autora não tem conflito de interesses a declarar.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. Homo sacer: Sovreign Power and Bare Life. California: Stanford University Press, 1998.

ALEKVIÉVITCH, Svetlana. A guerra não tem rosto de mulher. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

ALEKVIÉVITCH, Svetlana. O fim do homem soviético. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.



BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLUMENBERG, Hans. Teoria da não conceitualidade. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

CAVALCANTI, Márcia Sá. A perplexidade da presença. In: HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. Petrópolis: Editora Vozes, 2024.

CORNELSEN, Élcio; BURNS, Tom. Literatura e guerra. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

FELMAN, Shoshana. In a Era of Testimony: Claude Lanzmann's Shoah. **Yale French Studies**, nº 79, Literature and the Ethical Question, 1991.

FREUD, Sigmund. **O** mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias e outros textos (1930-1936). Vol. 18: Obras Completas. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DERRIDA, Jacques. **Geschlecht, différence sexuelle, différence ontologique**. *In*: HAAR, Michel. L'Herne Martin Heidegger. Paris: Éditions del'Herne, 1983.

DERRIDA, Jacques. O animal que logo sou. São Paulo: Editora da UNESP, 2002.

HEIDEGGER, Martin. El Ser y El Tiempo. México: Fondo de Cultura Economica, 1986.

HUSSERL, Edmund. **Idées directrices pour une phénoménologie**. Tomo 1: Introduction générale à la phénoménologie. Paris: TEL-Gallimard, 1991.

JÜNGER, Ernst. Mobilização total. **Revista Natureza Humana**, São Paulo, V.4, nº1, jun.2002.

KIERKEGAARD, Sören. O desespero humano. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

KOSELLECK, Reinhart. **Sediments of Time:** on Possible Histories. California: Stanford University Press, 2018.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. A propósito de Édipo – Ser e não ser no vir a ser Édipo do homem de Píndaro e Freud. *In*: **Revista Tempo Brasileiro**, jan.- mar. – n 180, Rio de Janeiro, 2010.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. Posfácio. *In*: HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. Petrópolis: Editora Vozes, 2024.

RAMOS, Maria Luiza. Fenomenologia da obra literária. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

SEBALD, W. G. Guerra aérea e literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SOARES, Leonardo Francisco. **Leituras da outra Europa**: Guerras e memórias na literatura e no cinema da Europa Centro-Oriental. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

TODOROV, Tzvetan. **Teoria da literatura**. Lisboa: Edições 70, 1987.

WEBBER, Andrew. The Doppelgänger: Double Visions in German Literature. Oxford: Claredon Press, 1996.





O projeto intertextual de Também guardamos pedras aqui: a retomada histórica-poética--feminista da Guerra de Troia

Karine Aragão dos Santos Freitas

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro (RJ), Brasil.

ORCID: https://orcid.org/0000-0003-4859-8497

E-mail: karine-aragao@hotmail.com

Talita Rosetti Souza Mendes

Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio (Fiocruz), Rio de Janeiro (RJ), Brasil.

ORCID: https://0000-0003-2281-2723

E-mail: talita.rosetti@gmail.com

RESUMO

Este artigo propõe uma análise da obra *Também guardamos pedras aqui*, de Luiza Romão, na qual a *slammer* brasileira retoma a *llíada*, de Homero. Ao contemplar a guerra de Troia, os poemas traçam um percurso por temas que problematizam a representação da mulher, a literatura ocidental, a poesia, os feminismos, o poder e a política, propondo um imaginário decolonial que subverte a apreensão da colonização/ guerra como equiparada a um processo de civilização. A obra, vencedora do Prêmio Jabuti 2022 na Categoria Poesia, traz a imagem das pedras como instrumentos de autodefesa e de luta, em um jogo intertextual em que a palavra, a poesia podem representar pedras que mulheres – do passado e do presente – afiam para defesa, para resistência e para (re)existência nos diferentes contextos de opressão que seguem configurando múltiplas guerras enfrentadas, cotidianamente, por esse grupo minoritário.

PALAVRAS-CHAVE: *Também guardamos pedras aqui*; Intertextualidade; Ponto de vista feminista; Poesia e representação feminina; Guerra.



DOI: 10.12957/matraga.2024.83217

Recebido em: 31/03/2024

Aceito em: 17/07/2024

The Intertextual Project of Também guardamos pedras aqui:

The Historical-Poetic-Feminist Resumption of the Trojan War

ABSTRACT

This article proposes an analysis of *Também guardamos pedras aqui* by Luiza Romão in which the Brazilian *slammer* takes up the *Iliad* by Homer. When contemplating the Trojan War the poems trace a path through themes that problematize the representation of women, western literature, poetry, feminism, power and politics, proposing a decolonial imaginary that subverts the apprehension of colonization/war as equated to a process of civilization. The work, winner of the Jabuti Prize 2022 in the Poetry Category, brings the image of stones as instruments of self-defense and struggle in an intertextual game in which words, poetry, can represent stones that women – from the past and of the present – they focus on defense, resistance and (re) existence in the different contexts of oppression that continue to configure multiple wars faced on a daily basis by this minority group.

KEYWORDS: Também guardamos pedras aqui; Intertextuality; Feminist point of view; Poetry and female representation; War.

1. Introdução

Em *Guerras e Capital* (2021), Éric Alliez e Maurizio Lazzarato chamam atenção para os poderes da guerra enquanto quadro permanente da vida e como direção para aquisição e para manutenção do processo de acúmulo de riqueza, de capital. Refletem, por exemplo e entre inúmeras contribuições acerca do tema, sobre como o enunciado "como uma guerra", muitas vezes, escamoteia o que, de fato, é uma guerra que deveria ser considerada, observada e combatida como tal. Avaliam que, enquanto se pensa existir "a" ou "uma" guerra específica, no fundo, existem inúmeras outras em pleno funcionamento.

Os autores apontam que as guerras não se dão apenas entre Estados, mas de forma civil, em diferentes enquadres, tendo como principais alvos os pobres, as mulheres, os povos "primeiros"/originários, os imigrantes, entre outras minorias dentro e entre sociedades com distintos níveis de poderes econômico, bélico, simbólico e discursivo. Nesse sentido, há sempre múltiplas guerras acontecendo, de forma concomitante, como base da ordenação social, entrelaçando-se interna e externamente, sob forma de opressão, de exploração, de desumanização de uns para manutenção do poder de outros.

Este artigo, na esteira dessas concepções, propõe uma análise da obra *Também guardamos pedras aqui*, na qual a *slammer*¹, escritora e atriz brasileira Luiza Romão retoma a *Ilíada*, de Homero. Ao contemplar a guerra de Troia, os poemas traçam um percurso por temas que problematizam a representação da mulher, a literatura ocidental, a poesia, os feminismos, o poder e

¹ Em "Slams: letramentos literários de reexistência ao/no mundo contemporâneo", artigo de Neves (2017), são slammers as poetas de poesia oral e performática que atuam nas batalhas de slam — competições e batalhas de poesia que ecoam vozes de autores de periferia que versam sobre temas, tais como racismo, sexismo e outras opressões, de forma crítica e politizada, para ouvintes que podem participar da competição, inclusive, como avaliadores. As slammers, para a autora, incorporam vozes das margens, do corpo e do Sul.



a política, propondo um imaginário decolonial que subverte a apreensão da colonização/guerra equiparada a um processo de civilização.

A obra, vencedora do Prêmio Jabuti 2022 nas Categorias *Poesia e Livro do Ano*, publicada pela editora Noz, traz a imagem das pedras como instrumentos de autodefesa e de luta, em um jogo intertextual em que a palavra, a poesia podem representar pedras que mulheres - do passado e do presente – afiam para defesa, para resistência e para (re)existência nos diferentes contextos de opressão que seguem configurando múltiplas guerras enfrentadas por esse grupo minoritário.

Para a análise, em ponto de vista feminista, foram selecionados sete dos vinte e nove textos da coletânea da escritora paulista, que é atuante na cena independente. São eles: "Ifigênia", "zeus", "homero", "eneias", "pentesileia", "cassandra" e "andrômaca". Observa-se, no processo, como controle, violência e apagamento da figura feminina fazem parte de uma obra fundante da literatura ocidental, muitas vezes interpretada como uma batalha que sugere conquistas e vencedores em períodos de guerra que não se dão apenas entre povos, mas contra corpos que, na esteira do modelo patriarcal, também são vistos como passíveis de dominação.

Por meio da obra, cuja capa minimalista sugere derramamento de sangue, é possível revisitar a representação da Guerra de Troia com lentes que discutem heranças coloniais europeias presentes em países como o Brasil, que apresenta apertadas amarras com seu passado histórico. A seguir, discutimos sobre heranças de uma guerra que ainda deixa vestígios no país: a colonização.

2. Heranças de guerra: uma conversa sobre colonialidade (d)e gênero

Alliez e Lazzarato (2021) salientam que, desde 1492, desdobra-se a multiplicidade de guerras, incluindo as que se delinearam às margens do Atlântico. A colonização interna, na Europa, e a externa, na exploração das Américas, reforçam-se mutuamente pela ordem do capital, como "um conjunto político institucional" historicamente arquitetado.

Em diálogo com os autores, a socióloga argentina María Lugones (2008) alerta, em Colonialidade e Gênero, que o olhar acerca da colonialidade ainda tem como centralidade o patriarcado/patriarcalismo, mostrando como a colonização, tal como a colonialidade ainda presente, impactou a noção de gênero nas terras e nas mulheres exploradas. A autora indica, dessa forma, que corpos femininos, sobretudo os não brancos, continuam sendo violentados com enquadramentos pertencentes aos colonizadores, principalmente no que envolve papéis e funções sociais, tendo direitos humanos feridos e recebendo imposições acerca do que é ser mulher em uma ex-colônia de um molde fortemente patriarcal e binarista, se pensadas as questões de gênero. Para Lugones, a raça não determina, sozinha, a configuração da colonialidade do poder; ela é acompanhada pelo gênero e, com ele, pela heteronormatividade. Ao fazer referência ao pensamento de Quijano (2005), a socióloga afirma no artigo Rumo a um feminismo descolonial:

Ao pensar a colonialidade do gênero, eu complexifico a compreensão do autor sobre o sistema de poder capitalista global, mas também critico sua própria compreensão do gênero visto só em termos de acesso sexual às mulheres. Ao usar o termo colonialidade, minha intenção é nomear não



somente uma classificação de povos em termos de colonialidade de poder e de gênero, mas também o processo de redução ativa das pessoas, a desumanização que as torna aptas para a classificação, o processo de sujeitificação e a investida de tornar o/a colonizado/a menos que seres humanos (Lugones, 2014, p. 7).

O feminismo decolonial, nessa seara, recupera várias questões importantes do projeto decolonial. A primeira é o conceito de decolonialidade, que pode ser explicado a partir do entendimento de que, com o fim do colonialismo como constituição geopolítica e geo-histórica da modernidade ocidental europeia, a divisão internacional do trabalho entre centros e periferias, assim como a hierarquização étnico-racial das populações e a formação dos Estados-nação na periferia, não se transformou significativamente. O que aconteceu e acontece, ao contrário, é uma transição do colonialismo moderno à colonialidade global. Na colonialidade, a modernidade ocidental promove-se como emancipadora, como uma utopia, como o mito que definiu a superioridade dos europeus sobre os outros, que, por eles, são considerados bárbaros, imaturos e necessitados de ajuda para se desenvolver, inclusive através da guerra e da violência, colocando-os também como culpados de sua própria vitimização. Esse é o paradigma da colonialidade do poder, "conceito importante resgatado pelo feminismo decolonial" (Curiel, 2021, p. 131).

Além disso, a modernidade ocidental eurocêntrica também produziu a colonialidade do ser, que pode ser definida como uma realidade do mundo moderno colonial e que faz com que se inferiorizem/reifiquem/desumanizem pessoas, logo uma forma de se destituir a existência humana. Aliada à colonialidade do poder e do ser, está a do saber – outro conceito que o feminismo decolonial tensiona –, uma vez que se configura como um tipo de racionalidade técnico-científica, epistemológica, que se coloca como um modelo válido de produção do conhecimento. O conhecimento, em visão hegemônica e eurocentrada, é neutro, objetivo, universal e positivo. A partir daí, cria-se uma grande narrativa universal na qual Europa e Estados Unidos são, simultaneamente, o centro geográfico e a culminação do movimento temporal do saber, onde se subvalorizam, ignoram, excluem, silenciam e invisibilizam conhecimentos de populações subalternizadas pelo norte global. As colonialidades do poder, do ser e do saber, portanto, constituem a modernidade, na qual também surge o feminismo como proposta emancipadora para as mulheres.

Por isso, Lugones interpreta o processo de violência colonial como ambivalente, por produzir, juntamente à opressão, resistências que fraturam esse *lócus subalterno* e revelam subjetividades ativas, voltadas à percepção de que descolonizar o gênero "é necessariamente uma *práxis*. Descolonizar o gênero é decretar uma crítica da opressão de gênero racializada, colonial e capitalista heterossexualizada, visando à transformação vivida do social" e fornecendo não apenas uma narrativa da opressão, mas também materiais que "permitem às mulheres compreenderem sua situação sem sucumbir a ela" (Lugones, 2014, p. 6).

Para a autora, desagregando opressões, desagregam-se as fontes (inter)subjetivas de agenciamento das mulheres colonizadas, e é essa possibilidade de superar a colonialidade do gênero, de romper como sistemáticas que operam normativamente na construção do social e nos processos coloniais de subjetificação opressiva. Para a socióloga, a tarefa do feminismo descolonial seria,



então, o desenvolvimento da percepção de como as pessoas resistem à colonialidade do gênero na diferença colonial, aprendendo umas com/sobre as outras.

A tarefa da feminista decolonial, dessa forma, iniciar-se-ia a partir do reconhecimento da diferença colonial – lugar heterogêneo, mas unido pela oposição à colonialidade – e enfaticamente resistindo ao seu próprio hábito epistemológico de apagá-la. "Ao vê-la, ela vê o mundo renovado e então exige de si mesma largar seu encantamento com 'mulher', o universal, para começar a aprender sobre as outras que resistem à diferença colonial" (Lugones, 2014, p. 14), pois a diferença colonial é o espaço onde "as histórias 'locais' inventando e implementando os desígnios globais encontram histórias 'locais', o espaço onde os desígnios globais têm que ser adaptados, adotados, rejeitados, integrados ou ignorados" (Lugones, 2014, p.12).

Lugones afirma ainda que não se resiste sozinha à colonialidade do gênero. Ao contrário, resiste-se a esse processo, desde dentro, compreendendo o mundo de forma compartilhada, permitindo, assim, o reconhecimento, pois comunidades, mais que indivíduos, tornam possível o fazer, "alguém faz com mais alguém, não em isolamento individualista" (Lugones, 2014, p. 15), por isso seu objetivo, ao pensar o feminismo decolonial, é:

Compreender sujeitos e enfatizar a subjetividade ativa na medida em que busca o lócus fraturado que resiste à colonialidade do gênero no ponto de partida da coalizão. Ao pensar o ponto de partida desde a coalizão, porque o *lócus* fraturado é comum a todos/as, é nas histórias de resistência na diferença colonial onde devemos residir, aprendendo umas sobre as outras. Compreende-se a colonialidade do gênero como exercícios de poder concretos, intrincadamente relacionados, alguns corpo a corpo, alguns legalistas, alguns dentro de uma sala onde as mulheres indígenas fêmeas-bestiais-não-civilizadas são obrigadas a tecer dia e noite (Lugones, 2014, p. 12).

O pressuposto da coalização é uma chave importante para compreender o pensamento decolonial de Lugones, para quem a subalternidade, apesar de suas peculiaridades, ocupa esse lócus fraturado e, justamente tendo isso em vista, deveria priorizar a possibilidade de elos entre seus sujeitos ativos, não de divisões, pois a lógica da coalizão seria desafiadora da lógica das dicotomias, fazendo, assim, oposição à lógica do poder colonial.

Considerando esse lócus fraturado – lugar de resistência que constitui "uma recriação criativa, povoada", onde é possível fortalecer a afirmação "e repensar a relação com o opressor a partir do ponto de vista do/a oprimido/a, mas pelo avançar a lógica da diferença, da multiplicidade e da coalizão no ponto da diferença" -, este artigo objetiva a análise dos poemas de Também guardamos pedras aqui como uma experiência intertextual que, ao retomar a guerra de Troia, evidencia formas de reconfiguração de lugares propostos pela colonialidade, atravessando reflexões que empoderam grupos, sobretudo femininos, que resistem e que reexistem à tentativa de silenciamento nos debates social e cultural.

Entende-se que *Também guardamos pedras aqui* traz o rompimento com um olhar ocidental/ colonial sobre as guerras, que privilegia a fascinação pelo catastrófico em terras estrangeiras, e promove a obtenção de uma imagem bélica que abandona as narrativas tradicionais para ressaltar uma guerra feminina, sinestésica e memorialística por muito tempo ignorada pela perspectiva eurocêntrica.



3. O projeto intertextual de *Também guardamos pedras aqui*: das reconstruções do passado às possibilidades do futuro

A obra *Também guardamos pedras aqui* retoma o texto *Ilíada*, de Homero, um dos principais poemas épicos da Grécia Antiga, que narra os acontecimentos decorridos no período de 51 dias durante o nono dos dez anos da Guerra de Troia, conflito empreendido para a conquista de Troia, cuja gênese radica na ira de Aquiles: espelho do ideal de homem a ser imitado pelo povo grego.

A narrativa épica de *Ilíada* explora temas como honra, glória, destino e a relação complexa entre mortais e deuses. Destacam-se batalhas, como o confronto entre Aquiles e Heitor, príncipe de Troia, e o destino trágico deste último. A obra é peça fundamental na literatura clássica e oferece percepção profunda da cultura e dos valores da Grécia Antiga.

Buscando um *ponto de vista feminista* de análise (Haraway, 2009), nota-se que as mulheres, em *Ilíada*, são, de forma frequente, retratadas como prêmios de guerra, como propriedade dos homens. Personagens, como Helena e Briseida, são troféus disputados entre heróis, mostrando como seus destinos são determinados pelos homens ao seu redor. Em trecho de *Ilíada* (vv. 334-345), por exemplo, Briseida, estando na condição de cativa, escravizada por Aquiles, é apresentada da seguinte forma:

Alguns despojos ele (Agamêmnon) deu como prêmios a nobres e reis,

que ficaram com eles, incólumes; mas dentre os Aqueus

só a mim tirou o prêmio e ficou com a mulher que me agradava.

Que durma com ela e tire o seu prazer. Mas por que razão

têm os Aqueus de combater os Troianos? Por que reuniu

e trouxe para aqui a hoste o Atrida? Por causa de Helena?

São apenas os filhos de Atreu que gostam das suas mulheres, entre os homens mortais? Todo aquele que é bom homem

e no seu perfeito juízo ama e estima a mulher, tal como eu amava aquela, apesar de ela ser cativa da minha lança.

Agora que me tirou o prêmio das mãos e me ludibriou,

não pretenda ele tentar-me: bem o conheço. Não me convencerá.

Com pouca ou nenhuma voz própria, Helena, Hécuba, Andrômaca e Briseida são representadas indiretamente através das ações e das palavras dos homens, o que reflete a falta de poder e de autonomia das mulheres da época. É fundamental ressaltar que a guerra de Troia traz sofrimento e perda para as mulheres, que são relegadas ao papel de chorar pelos mortos e de sofrer as consequências das decisões dos homens. Por isso, uma (re)leitura feminista de a *Ilíada* destaca a importância de examinar criticamente as articulações entre guerra e gênero na literatura antiga e como essas representações refletem e influenciam as percepções e os valores sociais ao longo do tempo.

Tais cenas levantam questões sobre como as mulheres são afetadas por conflitos liderados por homens e como suas vozes e suas experiências são marginalizadas nesses contextos. Em *A guerra não tem rosto de mulher* (1980 [2016]), a escritora bielorrussa Svetlana Aleksiévitch, ao



analisar a representação da Segunda Guerra Mundial a partir do viés do testemunho feminino, elabora reflexões que nos colocam:

Existe na óptica o conceito de "tempo de exposição" — a capacidade da objetiva de fixar melhor ou pior a imagem captada. A memória feminina sobre a guerra, em termos de concentração de sentimentos e de dor, é a que tem mais "tempo de exposição". Eu até diria que a guerra "feminina" é mais terrível que a "masculina". Os homens se escondem atrás da história, dos fatos, a guerra os encanta como ação e oposição de ideias, diferentes interesses, mas as mulheres são envolvidas pelos sentimentos. E mais: desde a infância, os homens são preparados para que, talvez, tenham que atirar. Não se ensina isso às mulheres... elas não se aprontaram para fazer esse trabalho... E elas lembram de outras coisas, ou lembram de outra forma. São capazes de ver o que está escondido para os homens. Vou repetir mais uma vez: a guerra delas tem cheiro, cor, o mundo detalhado da existência (Aleksiévitch, 2016, p. 15).

Os testemunhos de *A guerra não tem rosto de mulher* relatam, com minúcias, o cotidiano da guerra, abordando detalhes de caráter pessoal que exploram os sentimentos mais íntimos de cada uma das mulheres entrevistadas. Confrontando a imagem tradicional da guerra como um evento político grandiloquente, Aleksiévitch apresenta uma visão comovente que renuncia à glória e concede à Segunda Guerra Mundial imagens inéditas de amor, ódio, medo, nojo, fome, vingança e empatia, buscando, para isso, a memória e os relatos das sobreviventes soviéticas das mais diferentes idades, origens e profissões. O projeto da autora se debruça exatamente sobre o que está submerso: uma guerra feminina que tem suas próprias cores, cheiros, iluminações e espaços sentimentais. Tal proposta não se atém à guerra somente como conteúdo representacional, de modo que se contrapõe às imagens convencionais de heroísmos e de conquistas.

O ponto de vista feminista também é o escolhido por Luiza Romão, pois ao contemplar/revisitar a narrativa acerca da guerra de Troia, os poemas de Também guardamos pedras aqui traçam um percurso por temas que problematizam a representação da mulher, a literatura ocidental, a poesia, os feminismos, o poder e a política, propondo um imaginário decolonial que subverte a apreensão da colonização/guerra como equiparada a um processo de civilização, expondo seus efeitos evidenciados pelas colonialidades do ser, do saber e do poder. Se, para uma perspectiva status quo, "a história da guerra foi substituída pela história da vitória" (Aleksiévitch, 2016, p.19), os versos de Também guardamos pedras aqui nos indagam: há realmente vencedores em uma guerra?

A coletânea de poemas da obra começa com a epígrafe do livro Cassandra, da escritora e ensaísta alemã Christa Wolf, na qual a voz poética apresenta-se como alguém que deseja permanecer como testemunha, mesmo que não haja ninguém que possa solicitar o seu testemunho. Os poemas subsequentes estão todos nomeados, com minúsculas alegóricas, como os personagens do Ciclo Troiano – como Ifigênia, Agamenon, Heitor, dentre outros –, o que reforça, ainda mais, o teor do testemunho intertextual, ao mesmo tempo que sugerem que os nomes também poderiam se estender a tantos outros personagens – reais e cotidianos.

O primeiro poema recebe o título de "ifigênia", referindo-se à filha mais velha de Agamêmnon e de Clitemnestra, sacrificada pelo próprio pai para que os gregos conseguissem conquis-



tar Troia, segundo a *Ilíada*. Quando se formou a segunda expedição contra Troia, as forças gregas se reuniram em Áulis, mas os navios não conseguiam sair do porto, pois Ártemis retinha os ventos favoráveis.

Segundo o adivinho Calcas, a deusa havia sido desrespeitada por Agamêmnon e, a partir disso, ela exigia, como reparação, o sacrifício da filha mais velha do rei. Agamêmnon hesita, mas efetivamente sacrifica a filha para que as embarcações gregas pudessem deixar Áulis e atacar a cidadela de Troia. Em uma outra versão, no último momento, a jovem é salva pela própria Ártemis, substituída no altar de sacrifícios por uma corça, mas aparentemente a família e o exército grego acreditaram que ela havia morrido e a corça era um sinal de que a deusa aceitara o sacrifício. Há, ainda, versões em que a deusa a salva e ela a transforma em Hécate.

Em mais uma leitura que se tornou canônica, Ártemis deixa-a na Táurida, região bárbara e selvagem situada na Crimeia atual, e Ifigênia se torna a sacerdotisa de seu templo. Sua função, determinada pelo bárbaro rei Toas, era sacrificar a Ártemis todos os náufragos – em especial, os gregos – que apareciam nas praias. Anos depois da morte de seus pais, seu irmão Orestes a encontra na Táurida e, com o auxílio do amigo Pílades, liberta Ifigênia e a leva para Ática, onde se torna sacerdotisa de Ártemis no santuário de Brauron.

Se, em uma versão clássica grega, Ifigênia ilustra a perspectiva do sacrifício deliberado por seu pai, da passividade, em *Também guardamos pedras aqui*, a voz poética *Ifigênia* afirma, com potência, "a literatura ocidental começou com uma guerra / a literatura ocidental começou com um massacre / o livro permanece aberto vê / é minha vez de contar a história / esse pacto só sobram pedras / estou pronta a canção" (Romão, 2021, p. 7).

Nesses primeiros versos, com tom imponente e desafiador, a voz poética coloca-se em alto e bom som para questionar as bases do que entendemos como literatura ocidental, do mito do heroísmo bélico à constatação: a *Ilíada* não é somente sobre a bravura de Aquiles, a *Ilíada* é o retrato de um massacre, de uma guerra, da expressão do horror humano.

Em *Também guardamos pedras aqui*, dessa forma, Ifigênia não assente ao sacrifício, mas impõe sua voz em um discurso de luta, de refúgio e de resistência, afinal, agora é sua vez de testemunhar e, para isso, ela não precisa de solicitação, como pressupomos já na epígrafe. A potência de sua voz rompe, nessa direção, uma estrutura de silêncio.

Quando cotejamos as abordagens clássica e contemporânea da personagem Ifigênia, podemos propor uma leitura em que a reconfiguração da versão entendida como original atravessa discussões sobre a misoginia, sobre a impunidade de seu pai que a sacrifica em um ato lido como heroico por anos nos estudos clássicos. Ifigênia, nesse sentido, é a representação de muitas mulheres que, em Troia e na contemporaneidade, são mortas, agredidas e silenciadas em prol de acordos políticos e da manutenção do patriarcado. Se *a literatura ocidental começou com uma guerra*, é justamente esse o motivo pelo qual devemos revisitá-la, recontá-la, refazê-la, protestá-la.

No jogo desse *protesto/ revisitação histórica*, acerca da violência hegemônica que perpassa a história da literatura ocidental, os versos do poema "homero" traçam paralelos com a contemporaneidade, especialmente com a realidade brasileira: "hoje nesse momento aqui / no sul do sul do mundo / ainda não se tem notícia / dos mais de duzentos desaparecidos / na ditadura militar / um corpo é um atestado de barbárie" (Romão, 2021, p. 11). Ao fechar o poema com o verso "até



os gregos tinham piedade", a voz poética revela um histórico poderoso e bastante atualizado, em que o tempo da guerra de Troia também é o tempo da violência hegemônica, masculina, branca, europeia e colonizadora do Brasil atual. A partir do recurso linguístico da intertextualidade², tais versos remetem a um projeto de dominação e de silenciamento em relação aos períodos de oficialização da barbárie que marcaram o Brasil.

Com uma linguagem concisa e direta, muito próxima da oralidade, os versos de "homero", que são atravessados por tarjas pretas que sugerem luto, colocam a mitologia de maneira atualizada, estruturando seu tempo expandido. Aqui, os corpos não enterrados pertencem a uma guerra maquiada pela nomenclatura civil-militar. "homero" dá-se a ver como um texto de contra-ataque, que busca a linguagem como uma apropriação política fortemente cunhada na intertextualidade e na essência testemunhal:



FIGURA 1. Poema "Homero" de Luiza Romão (2021)

Fonte: Romão (2021)

A partir de "homero", torna-se possível um diálogo com a filósofa Judith Butler que, no artigo "Vida Precária" (2011), chama atenção para vidas não vivíveis, isto é, vidas que sequer são consideradas vidas por não serem passíveis de cuidado, de luto e, portanto, de protesto em ausência por aqueles que exercem o poder ou que, com ele, detêm relação de privilégio. São

² Neste artigo, compreende-se o termo intertextualidade de acordo com Antonie Compagnon (1999), para quem a intertextualidade é a presença textual de elementos semânticos e/ou formais que se referem a outros textos produzidos anteriormente.



compreendidas como vidas destituídas de luto, por exemplo, mulheres, sobretudo, periféricas e racializadas, subtraídas de seus direitos básicos em sociedades diversas em que o patriarcado ainda se apresenta como estrutura fortalecida pelo pensamento hegemônico. Nas palavras da autora, é possível ler: "o desfazer da percepção da perda – a insensibilidade humana à dor e ao sofrimento – torna-se o mecanismo por meio do qual a desumanização se consuma" (Butler, 2011, p. 30).

A associação entre o masculino e a guerra, como estrutura que desenha o Ciclo Troiano, torna-se presente no poema "eneias", que retoma a figura do príncipe troiano, filho de Anquises, da família de Príamo, rei de Troia, e de Vênus. De acordo com os versos de *Ilíada*, quando os gregos tomaram Troia, Eneias resistiu em vários combates travados nas ruas da cidade, mas, vendo-se em situação de grande desigualdade perante os gregos (seus inimigos), foi, com o pai ao ombro e o filho Ascânio pela mão, refugiar-se no monte Ida, com todos os troianos que quiseram acompanhá-lo. Nos versos de Romão (2021), a voz poética exibe, por sua vez, a atitude de fuga de Eneias: "já não sei como te chamar / um homem sem violência / nem de perto um touro / te apontaram o dedo você escapou / fizemos pior que eles" (Romão, 2021, p. 19).

Nesse poema, há uma reflexão sobre a guerra como um instrumento masculino estabelecido que permeia não somente a esfera do poder, mas também do afeto: "ninguém sobrevive impune / eternamente covarde" (Romão, 2021, p. 19). Assim, a voz poética, em "eneias", revela elementos narrativos, linguísticos e temáticos para explorar questões de gênero.

Em paralelo, temos o poema "tétis" (p. 49), que, ao apresentar como recurso linguístico a repetição da expressão "uma mãe", no início dos versos, associada a práticas estereotipadas e aglutinadas da maternidade e do *papel da mulher* na conjugalidade, exibe uma estrutura poética-narrativa que apresenta um mosaico complexo de experiências/guerras femininas, como questões ligadas ao casamento, ao abandono parental pela figura paterna e à apreensão da mulher como principal figura progenitora e cuidadora:

eles não são pais ainda que tenham filhos pois amam ser filhos já diria o cantor todo homem precisa de uma mãe uma mãe que lhe acalente o choro e as birras uma mãe que lhe corte as unhas e esquente a canja uma mãe que lhe faça boquetes e vá ao altar uma mãe que lhe dê filhos saudáveis e bem-educados seu nariz sua boca seu jeitinho de resmungar filhos exímios e super parecidos com o papai mas nunca seus

Cabe apontar que, nos versos de *Ilíada*, Tétis (uma nereida) é conhecida por ser mãe de Aquiles, personagem fundamental na guerra de Troia. Conta o mito de Tétis que Zeus recebeu a profecia de que, se tivesse um filho com ela, tal filho acabaria por ser tão proeminente que destronaria o próprio pai. Para se respaldar diante desse prenúncio, Zeus casa Tétis com Peleu, um homem mortal, sem que ela tenha aceitado, consentido. Mediante recusa, Peleu se aproxima



enquanto Tétis dormia, durante a noite, e tenta vencê-la em um combate de luta greco-romana, defrontando-a até que aceitasse casar-se com ele.

O episódio mitológico, bastante popular na arte grega, é relatado como um combate em que um mortal parece abraçar uma nereida enquanto ela se transforma em uma espécie de leão, adotando, posteriormente, diversas formas, enquanto seu futuro marido não solta seu corpo. Algum tempo depois, no entanto, cansada da resistência, Tétis aceita o casamento que lhe tinha sido proposto. Em seguida, dá luz a Aquiles e, ao tentar torná-lo imortal, falha no processo, por isso decide afastar-se do marido e do filho.

Ao propor esse jogo intertextual com a figura de Tétis, o poema incita reflexões sobre marcas de construção de performances de gênero (Butler, 2003) muito fortes: o ser cuidado ligado à masculinidade, e a tarefa da gestação e do cuidar ligada, recorrentemente, à feminilidade. Para Lugones (2014), é importante observar que, frequentemente, quando cientistas sociais pesquisam sociedades colonizadas, a busca pela distinção sexual e a construção da distinção de gênero resultam de observações das tarefas realizadas por cada sexo. Ao fazê-lo, afirmam a inseparabilidade de sexo e de gênero, contra a qual estabelecem oposição os estudos feministas mais recentes que se embasam na ruptura da premissa de que a performance de gênero é, biologicamente, determinada pelo sexo.

Valendo-se do poder da síntese, em contrapartida aos longos versos e estrofes de Ilíada, o poema "zeus" também desafia estereótipos dominantes em uma tapeçaria de dois versos capaz de engendrar vozes femininas, memórias e resistência coletivas, contrariando as normas estabelecidas: "então isso de estupro / não é exclusividade dos homens" (Romão, 2021, p. 53). Ao retomar a figura mitológica de Zeus - principal divindade religiosa da Grécia Antiga, conhecida por encarnar um ideal de masculinidade dominante, autoritária e sexualmente desbravadora/abusiva –, esse poema estabelece pontes com dilemas contemporâneos não apenas enriquecendo o nosso entendimento da experiência feminina, mas também nos convidando a refletir criticamente sobre as questões de justiça social e de igualdade de gênero em nossa sociedade.

No Brasil, sabemos, não são escassos crimes motivados por misoginia. A cultura do assédio, bem como frequência de estupros, assinala o desejo colonial masculino de um domínio sobre os corpos femininos que, quando não acontece, culmina em estatísticas diárias de feminicídios - o que instaura, em absoluto, uma guerra contra a existência humana feminina, sempre em posição de alerta e de combate em prol da sua própria sobrevivência.

No caminhar para o final, a obra se constrói a partir de um conjunto de três poemas intitulados por nomes de três mulheres protagonistas na guerra de Troia: "pentesileia", "cassandra" e "andrômaca". Sobre a primeira, destaca-se a liderança das Amazonas, para guerra de Troia, contra os gregos. Filha de Ares, deus da guerra, com Otreta, ela era irmã de Antíopa, Melanipe e Hipólita. Depois que Aquiles matou Hector, Pentesileia decidiu que era hora de as Amazonas intervirem, e o grupo foi em auxílio aos troianos – que eram, afinal, companheiros anatólios. Destemida, Pentesileia atravessou as fileiras gregas, destruindo seus soldados. Embora Pentesileia fosse uma guerreira feroz, sua vida termina pelas mãos de Aquiles, que se encantou com a ferocidade e com a força da guerreira, embora tivesse a intenção de encará-la como oponente.



Assim, Aquiles a derrotou e a matou. Acredita-se que, depois disso, Térsites removeu os olhos da Amazona com uma espada.

Nota-se, fundamentalmente, que a história de Pentesileia não é contada em *Ilíada*, que termina no funeral de Heitor, antes que as amazonas chegassem para vingar sua morte. Porém, em *Também guardamos pedras aqui*, a história de Pentesileia ganha espaço e destaque: "escreveram patriarcado nos tanques / achávamos que eles tivessem limites" (Romão, 2021, p. 59). A partir do elemento *tanque* como ponte entre Troia e as guerras da contemporaneidade, os versos seguem com um olhar que une e separa os dois tempos: "hoje chamam de amazonas senhoras esbeltas / hoje chamam de amazonas patroas e esporas" (idem, p. 59). Como quem confessa admiração e inspiração pela trajetória da amazona, a voz poética, aqui, declara: "você nos inflou coragem / como meninas que inventam epopeias" (idem, p. 59).

Como afirma Aleksiévitch (1980 [2016]), a história das guerras costuma ser contada sob o ponto de vista masculino: soldados e generais, algozes e libertadores. Trata-se, porém, de um equívoco e de uma injustiça, pois, em muitos conflitos, as mulheres ficaram na retaguarda e, em outros, estiveram na linha de frente. Nesse sentido, dar ênfase à história silenciada de Pentesileia é celebrar a resistência e o empoderamento das mulheres, propondo uma representação positiva das mulheres como agentes de coragem, de mudança, de transformação, de escritas.

O segundo poema do ciclo final de mulheres troianas, intitulado "cassandra" (p. 61), retoma uma profetisa do deus Apolo que possuía o dom de anunciar profecias nas quais ninguém acreditava, sendo, por isso, considerada louca. Apolo, tendo se apaixonado pela princesa, considerada a mais bela das filhas de Príamo, oferecera-lhe o dom da profecia em troca do seu amor. Aceite a proposta, a princesa troiana recebera o dom, mas se recusa depois a cumprir sua parte do acordo. Como penalidade, Apolo retira-lhe o dom da persuasão, fazendo com que ninguém acreditasse nas suas profecias.

Cassandra torna-se uma figura importante em relação à Guerra de Troia, pois profetizou o que aconteceria caso os troianos levassem o cavalo de madeira para dentro das muralhas, não tendo ninguém acreditado nela, apesar dos seus avisos. Logo em seguida, Troia é vencida e destruída pelos gregos. Após a queda de Troia, Cassandra foi entregue ao rei dos gregos, Agamêmnon, como despojo de guerra, e levada para Argos. A partir dessas imagens criadas em torno de Cassandra, em *Ilíada*, a voz poética a retoma por meio do tema da descredibilização, da inferiorização, da estigmatização conferidas ao feminino, seja em Troia, seja nas guerras contemporâneas que podem ser associadas, por exemplo, às inúmeras tentativas de retirada de casos em delegacias de violência contra mulher no país:

talvez você chore talvez arranque do púbis ao queixo todos os pelos uma mulher carbonizada no meio da avenida talvez mostre relatórios do ibama a fotografia aérea de crianças vietnamitas fatos antes incontestáveis fatos antes never more



eles continuarão a palitar os dedos dos pés

talvez te chamem de louca ou naive são incontestáveis as formas de rebaixar uma mulher what? Você está falando grego está podre seus seios em chama ainda assim eles se lambuzarão

A terceira mulher desse Ciclo Troiano final é Andrômaca, cuja história remonta uma sucessão de tragédias em que sua vida não pertence a si mesma. Andrômaca era esposa de Heitor, príncipe de Troia, tinha sete irmãos, todos mortos por Aquiles, e um filho gerado com Heitor, Astianacte, assassinado por Pirro, filho de Aquiles, quando Troia caiu. Em sequência à queda de Troia, Pirro leva Andrômaca para o seu reino, Epiro, como cativa. Quando Pirro morre em Delfos, Andrômaca, sem domínio e sem escolha sobre sua própria vida, passa a pertencer a Heleno, irmão de Heitor e, a partir dessa data, eles governaram Epiro.

Nos versos de "andrômaca" (p. 26), em Também guardamos pedras aqui, temos uma voz poética que traz a imagem das pedras como instrumentos de autodefesa e de resistência, em um jogo intertextual em que a palavra, a poesia, podem representar pedras que mulheres - do passado e do presente - afiam para defesa, para resistência e para (re)existência. Atravessando a constatação de que a literatura ocidental foi erigida sobre a violência, sobre uma guerra em que um corpo é um atestado de barbárie, assim como a contemporaneidade o é, lê-se:

minha amigas encurraladas na mesa do chefe é troia a jovem saco preto no rosto festa de luxo é troia as baratas roendo o cu da guerrilheira comunista é troia é troia meu companheiro baleado no rosto é troia os corpos desovados no mangue as lideranças perseguidas é troia as vítimas de feminicídio é troia

Tomada pelas fortes imagens de destruição, de guerra, de extermínio, a voz poética nos conduz da desesperança à esperança que só pode se dar no coletivo: "eu não vou me entregar / você grita eu repito / através dos séculos / minha irmã" (Romão, 2021, p. 62-63). Como quem não se limita a retratar a opressão feminina, "andrômaca" também celebra a resistência e o empoderamento das mulheres que encontram força em sua comunidade e em suas próprias narrativas. Essa representação positiva das mulheres, como agentes de mudança e de transformação, é fundamental para inspirar o ativismo e a solidariedade em múltiplas guerras que enfrentam.



4. Encaminhamentos finais

Buscou-se, com este artigo, fomentar a reflexão acerca dos temas propostos por Romão (2021), bem como incentivar que novos pesquisadores entrecruzem experiências literárias para pensar problemas sociais ainda existentes em países como o Brasil, que foram e que ainda são atravessados pelas múltiplas guerras, visibilizadas ou invisibilizadas, não só no campo das artes, mas em outras áreas do conhecimento.

Sugere-se, a fim de propiciar uma leitura abrangente dos poemas de *Também guardamos pedras aqui*, a busca pelas performances multimídias de *spoken word* da própria Luiza Romão, disponibilizadas no Youtube. Mesclando elementos do teatro e da videoarte, a performance apresenta algumas cenas (trechos do livro) que foram filmadas em um teatro, com Luiza Romão falando diretamente para a câmera; outras imagens, por sua vez, são de intervenções urbanas.

A trilha sonora, nesse projeto, potencializa a palavra falada, ora acompanhando o ritmo da voz, ora ambientando a cena, ou marcando o final/começo das cenas. Os poemas são entrecortados por um coro de vozes femininas, feminizadas e de dissidências que entoam o próprio nome, o nome da mãe e de uma irmã – que pode ser de vida, de sangue, caminhada, de memória, de utopia, de rua. O conceito é que os nomes representem as pedras do título, como aponta a autora.

Acredita-se que essa experiência possa abrir caminhos para novos trabalhos, novas pesquisas, com escopos maiores do que foi possível ao longo desta colaboração, que é pedra a ser ainda mais afiada, na jornada feminina, dentro e fora do campo dos estudos literários.

CONTRIBUIÇÃO DOS AUTORES

As autoras deste artigo trabalham em parceria na elaboração de textos acadêmicos. Discutiram as bases teóricas e escreveram de forma colaborativa e em comum acordo.

FINANCIAMENTO

FAPERJ.

CONFLITOS DE INTERESSES

As autoras não têm conflitos de interesses a declarar.

REFERÊNCIAS

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. A guerra não tem rosto de mulher. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

ALLIEZ, Éric; LAZZARATO, Maurizio. Guerras e Capital. São Paulo: Ubu Editora, 2021.



BUTLER, Judith. Vida Precária. Revista Contemporânea. Dossiê Diferenças e (Des)Igualdades. v. 1 n. 1, p.13-33, jan./jun. 2011.

BUTLER, Judith. Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.

COMPAGNOM, Antoine. O Demônio da Teoria: Literatura e senso comum. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

CRUZ, Mária. Também guardamos pedras aqui: questões atuais a partir da Ilíada. Estado de Minas, Minas Gerais, 30 dezembro 2022. Disponível em:

https://www.em.com.br/app/noticia/pensar/2022/12/30/interna_pensar,1438731/tambem-guardamos-pe- dras-aqui-debate-questoes-atuais-a-partir-da-iliada.shtml>. Acesso em: 20 março 2024.

CURIEL, Ochy. Construindo metodologias feministas a partir do feminismo decolonial. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Orgs.). Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020. p. 121-138.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. Cadernos Pagu, Campinas, SP, n. 5, p. 7-41, 2009.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução por Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2020.

LUGONES, María. Colonialidade e gênero. **Tábula Rasa**. Bogotá. nº 9, p 73-101, jul./dez, 2008.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. Revista Estudos Feministas, [S. l.], v. 22, n. 3, p. 935-952, 2014.

NEVES, Cynthia. Slams - letramentos literários de reexistência ao/no mundo contemporâneo. Linha D'Água, [S. l.], v. 30, n. 2, p. 92–112, 2017.

ROMÃO, Luiza. Também guardamos pedras aqui. São Paulo: Editora Nós, 2021.

SCHWARCZ, Lilia. Sobre o autoritarismo brasileiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SCHWARCZ, Lilia; STARLING, Heloísa M. Brasil: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WOLF, Christa. Voraussetzungen einer Erzählung: Kassandra. München: Dtv, 1993.



DOI: 10.12957/matraga.2024.82743

Recebido em: 17/07/2024

Aceito em: 11/03/2024



Ritual de cura para salvar um menino no ventre: mundos em guerra e a cosmovisão Jarawara em "O espírito aboni das coisas", de Itamar Vieira Junior

Adriana Cristina Aguiar Rodrigues

Universidade Federal do Amazonas, Manaus (AM), Brasil.

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-2192-9981

E-mail: adrianaaguiar@ufam.edu.br

Djorkaeff Sousa da Silva

Universidade Federal do Amazonas, Manaus (AM), Brasil.

ORCID: https://orcid.org/0009-0008-2509-5065

E-mail: djorkaeff.silva@ufam.edu.br

RESUMO

No sudoeste do estado do Amazonas, entre os rios Juruá e Purus, habita uma etnia da família linguística Arawá quase totalmente invisibilizada entre a população brasileira: os Jarawara. Em sua cosmovisão, o mundo, organizado entre quatro espaços distintos (terra, água, abaixo da terra e céu), é tecido, de forma abstrata e concreta, pela coexistência de todos os seres: humanos, animais, plantas, árvores, espíritos (*inamati*) e bichos (*yama*). Esse mundo animista, na concepção Jarawara, apresenta-se constantemente como perigoso e em guerra, razão pela qual é preciso estabelecer laços com os espíritos (Maizza, 2009; 2012). É justamente da cultura desse povo que Itamar Vieira se alimenta em uma das narrativas que compõe o seu livro *Doramar ou a Odisseia*. Trata-se do conto "O espírito aboni das coisas", no qual o leitor acompanha a saga do guerreiro Tokowisa pela floresta e pelas águas amazônicas, a fim de encontrar um objeto (*abatosi*) que, manipulado pelo xamã da aldeia, seja capaz de salvar sua esposa e seu filho (ainda no ventre) de um feitiço lançado pelo líder espiritual da aldeia rival, contra a qual estão em guerra. Tomando essa narrativa, nosso objetivo neste texto é articular uma análise Ecocrítica do conto, apropriando-nos de aspectos que caracterizam o seu enredo e suas personagens para tecermos correlações entre a cosmovisão Jarawara (as relações em um mundo constantemente perigoso, em guerra) e os modos como o escritor baiano elabora sua ficção.

PALAVRAS-CHAVE: Jarawara; Amazônia; Guerras; Itamar Vieira Junior.



Healing Ritual to Save a Boy in the Womb: Worlds at War and the Jarawara Worldview in "The Aboni Spirit Of Things", by Itamar Vieira Junior

ABSTRACT

In the southwest of the state of Amazonas, between the Juruá and Purus rivers, there lives an ethnic group from the Arawá linguistic family that is almost completely invisible among the Brazilian population: the Jarawara. In their worldview, the world, organized between four distinct spaces (earth, water, below the earth, and sky), is woven, in an abstract and concrete way, from the coexistence of all beings: humans, animals, plants, trees, spirits (inamati) and animals (yama). This animistic world, in the Jarawara conception, constantly presents itself as dangerous and at war, which is why it is necessary to establish ties with the spirits (Maizza, 2009; 2012). It is precisely the culture of these people that Itamar Vieira draws on in one of the narratives that make up his book Doramar ou a Odisseia. This is the short story "The aboni spirit of things", in which the reader follows the saga of the warrior Tokowisa through the forest and the Amazon waters, in order to find an object (abatosi) that, manipulated by the village shaman, is capable of saving his wife and son (still in the womb) from a spell cast by the spiritual leader of the rival village, against which they are at war. Our objective in this text is to carry out an Ecocritical analysis of the story, appropriating aspects that characterize its plot and characters to weave correlations between the Jarawara worldview (relations in a constantly dangerous world, at war) and the ways in which the Bahian writer prepares his fiction.

KEYWORDS: Jarawara; Amazon; Wars; Itamar Vieira Junior.

1. Introdução

Doramar ou a Odisseia (2021) percorre temáticas variadas que ressurgem em obras de Itamar Vieira Junior. O livro, sobre o qual nos debruçaremos aqui, empurra-nos, desde seu título, para o tema clássico explorado por Homero em sua epopeia: de modo mais aparente, a representação da viagem, dos deslocamentos, das travessias. Se, para Ulisses, a viagem implica o retorno a Ítaca e a retomada da casa invadida, para as personagens que protagonizam as narrativas de Itamar, a busca pela casa, ainda que de modo metafórico, permanece atual. Perseguindo esse ideal de busca pela casa, muitas dessas personagens do tempo presente – despojadas, desterritorializadas - percorrem, por terra ou pelas águas, os caminhos à procura de uma morada de onde foram sequestradas. Outras personagens, ainda que cheguem à casa, não encontram nela o sossego e a segurança. Pelo contrário, a terra, a casa e a morada indiciam, em vários contos, um constante perigo e risco de invasão e expropriação.

O tema do deslocamento, pano de fundo que atravessa as narrativas, está também representado em "O espírito aboni das coisas". Desde seu início, esse conto nos faz embarcar com Tokowisa em uma canoa, para, na odisseia do herói pela floresta e pelas águas amazônicas, refletirmos sobre temas, como a vida, a morte e a relação dos humanos com a natureza. Tal deslocamento surge de uma necessidade vital: o guerreiro da etnia Jarawara deve encontrar em terras longínquas a palmeira de *abotosi*, imperativa para o ritual de contrafeitiço que o xamã realizará para libertar o corpo de Yanici, esposa de Tokowisa, do feitiço que o líder espiritual da aldeia rival Yawa lançou sobre ele, mas que acabou por recair sobre a mulher grávida. Ao encarar esta situação, o xamã teme que o espírito (aboni) da mulher seja raptado pelos inamati bote, espíritos que habitam o espaço subterrâneo.



É esta ameaça que explica as razões extremas pelas quais Tokowisa, sozinho, embarca em sua canoa, carregando consigo seu remo *koyari*, arco e flecha, zarabatana e penas, pronto para sua jornada, pronto para a guerra. Ao longo do percurso, ele, de fato, encontra a *abatosi*, mas, ao se preparar para retornar, é capturado pelos Yawa. A partir de então, não teme pelo seu fim, posto que é guerreiro e carrega consigo a confiança de que será salvo por sua aldeia. E se não o for, tem a certeza da vingança, pois seus irmãos também são guerreiros. Tokowisa teme apenas uma coisa: o fato de não conseguir entregar a *abatosi* para salvar Yanici e seu filho.

Enquanto dorme, já na condição de prisioneiro, o herói tem um sonho inquietante com a esposa. É então despertado por um pio de um araçari-de-bico-branco howaraka. No entanto, este não se parece com nenhum dos araçaris que Tokowisa já tenha visto. De pelos brancos e olhos vermelhos, tem a aparência da yama, com quem sonhara antes de sua viagem e que havia indicado o local onde poderia encontrar a abatosi. Interpretando o aspecto místico na forma deste araçari howaraka, o herói é conduzido à fuga, enquanto toda a aldeia Yawa repousa em profundo sono, como numa espécie de feitiço. Entretanto, a yama toma a frente e pousa na canoa, enquanto Tokowisa sente seu cheiro e entende que ali finda sua jornada. Ele empurra, então, a canoa com a abatosi e deixa que o araçari howaraka a guie até a sua casa yobe, onde é recebida por Neme, filha de Tokowisa. Esta, por sua vez, convoca a aldeia para levar a abatosi até o xamã, que dá início ao ritual de cura de Yanici, garantindo também a vida daquele que está em seu ventre. Enquanto isso, os homens se dividem: uns para resgatar ou vingar o guerreiro Tokowisa; outros para permanecer na aldeia e proteger mulheres, crianças e anciãos. Recuperada, Yanici entoa, das margens do igarapé, o canto-súplica pelo regresso do esposo e pelo nascimento do filho. Se o pai regressar, encontrará o pequeno guerreiro bebendo do leite que jorra dos seios saudáveis da mãe, numa indicação de que o futuro da etnia está protegido.

Desse pequeno resumo que julgamos oportuno apresentar, chamam-nos à atenção alguns aspectos: sejam as relações entre humanos e humanos, sejam as relações entre humanos e não humanos; também nos intriga, desde a primeira leitura do conto, o léxico explorado por Vieira Junior. Ora, a introdução de vocábulos que à primeira vista soam como estrangeiros, de uma língua na qual não somos alfabetizados, provoca no leitor uma imprecisão interpretativa. Não obstante, consideramos que essa experiência pode estimular a uma busca por sentidos mais profundos da narrativa e, consequentemente, da cultura Jarawara, a partir, justamente, da exploração de termos como Aboni, abatosi, yawa, inamati bote, koyari, howaraka, yama, yobe. Vindo em nosso auxílio, é o próprio autor baiano que, quiçá contando com os desafios da diglossia imposta pelo conto, insere no final do livro uma nota: "Em 'O espírito aboni das coisas', palavras da língua Jarawara – uma das muitas etnias indígenas de nosso país – são transcritas e antecedidas por seus significados em português" (Vieira Junior, 2021, p. 153). Além disso, sobre essa sonoridade ecoando no português brasileiro e impregnando a visão do leitor, o autor nos informa que ele foi beber no Dicionário Jarawara-português, de autoria de Alan Vogel. Assim, cientes da justaposição linguística num país paradoxalmente de muitas línguas e de uma só, compreendemos melhor a escolha crítica e anticolonizatória que permeia o livro e partimos para uma leitura Ecocrítica da narrativa (Buell, 2003; Garrard, 2006; Flys Junquera et al, 2010; Mendes, 2020), perscrutando no enredo a cosmovisão Jarawara.



2. O heroi tokowisa e a coexistência Jarawara com o meio ambiente

Nas primeiras linhas de "O espírito aboni das coisas", percebemos uma coexistência profunda das personagens indígenas com a natureza, referenciada como terra wami. O herói, por exemplo, é sujeito constituinte do que chamamos natureza, ou seja, ele não apenas "está" no ambiente que o cerca, ele "é" este ambiente, como se pode notar no seguinte fragmento:

Quando entra na floresta, não se distingue a força de uma árvore da força de Tokowisa. Não se distingue o espírito aboni de uma árvore do espírito aboni de Tokowisa. Não se distingue o espírito aboni de um caititu kobaya do espírito aboni de Tokowisa, nem o de um macaco-guariba dyico do espírito de Tokowisa. Todos os animais falam e indicam os caminhos das coisas. Tokowisa para, escuta o que a árvore diz. Agacha-se na beira do rio faha e escuta o que ele lhe diz. Olha para o céu neme para logo depois fechar os olhos e escutar o que a chuva faha lhe diz (Vieira Junior, 2021, p. 58).

Ocorre que, na cultura Jarawara, a natureza não é apenas uma entidade abstrata que designa tudo aquilo que não é ser humano através de um polo dicotômico. Pelo contrário, é vista como parte do humano, sua extensão. Como um corpo, diante do qual se deve estar atento a qualquer sinal de desequilíbrio para que se identifique qualquer irregularidade, assim é a vida dos sujeitos da floresta, que precisam estar atentos aos sinais que a terra wami lhes dá, a fim de preservar o conforto e a segurança, como nos permite entrever o narrador:

Tokowisa sobe o igarapé remando suave pelas águas calmas. Vê peixes aba e pássaros bani. Olha para o céu neme e escuta tudo. Tokowisa tem de prestar atenção no coração ati boti da floresta porque nenhum sinal pode escapar ao seu espírito aboni. Para encontrar a abatosi, Tokowisa tem de escutar tudo, tem de olhar tudo, tem de conhecer o movimento do vento boni, tem de ouvir o caminho das águas e os cantos dos pássaros bani no céu neme (Vieira Junior, 2021, p. 59).

Notemos que a razão de se sentir parte desta natureza advém de uma percepção fulcral: é da terra wami que Tokowisa extrai as condições para a vida. Portanto, ele é dependente da vida da terra wami e não há Tokowisa ou qualquer Jarawara sem ela. Diferentemente desse modo de ser (guerreado por discursos ultraneoliberais), a humanidade, na perspectiva de Krenak (2020), tem tendido a uma uniformização a partir de condições materiais que subtraem a cidadania dos sujeitos e os torna apenas consumidores. Nesses termos, tais sujeitos são considerados não a partir de sua produção, mas do consumo, posto que tudo é reduzido à mercadoria. Disso resulta que, alienados de/em seu trabalho, homens e mulheres tornam-se incapazes de enxergar a centralidade do meio ambiente para as suas condições materiais. Assim, tenderá a humanidade a práticas antiecológicas, pois precisando se afirmar apenas como consumidora, passa então a reproduzir a falsa distinção humano versus natureza, ocasionando o que Félix Guattari (1990) denomina desequilíbrio ecológico.

Esse distanciamento entre humanos e terra, essa dicotomia humano versus não humano, passa a ser fator essencial para uma perda paulatina de identidade em cada sujeito que se vê fora desta rede de relacionamento anímica. Uma vez que não há mais uma conexão com a terra, o indivíduo passa a estar deslocado de sentido e identidade, pois não há pertencimento, não há re-



lação com o meio que lhe garanta um sentido de ser e estar no mundo que o circunda. Contrária a essa prática, a cosmovisão de Tokowisa é constituída a partir da sua condição de dependência do meio, de modo que sua linguagem também é condicionada por esta relação. Aliás, na língua Jarawara, encontram-se em abundância expressões que designam e distinguem as formas mais circunstanciais dos fenômenos da natureza a que seus falantes são expostos, bem como seus nomes são dotados de significação natural dos eventos e elementos que os rodeiam (Maizza, 2012). A toponímia Jarawara reflete bem esta relação linguística com o meio, os espaços são nomeados de acordo com as características naturais daquele ambiente, mas também podem ser nomeados em relação com algum acontecimento histórico que tenha ocorrido com algum sujeito Jarawara (Maizza, 2012).

De tal modo, dado o paradoxo entre a cosmovisão Jarawara e as premissas do capitalismo, vemos em Tokowisa uma espécie de homem já quase extinto, por conta das mudanças mais radicais nas relações da humanidade e natureza que caracterizam os últimos séculos. Na contramão do sujeito moderno, Tokowisa possui espírito aboni e entende que tudo ao seu redor possui o mesmo espírito aboni que o seu: ele ouve, entende e respeita a terra *wami*. Ele é a natureza. Não obstante, esta natureza, no conto, não se encontra em seu estágio natural de equilíbrio. Na narrativa, é exposto um segundo ser, que não é, conforme a cosmovisão Jarawara, humano. Esta ausência de humanidade, uma vez entendido que o ser humano caminha junto com o ser natureza, é interpretada por Tokowisa pelo fato de esse ser, indicado como homem branco, não parecer ter espírito aboni, pois ele não se importa ou não reconhece o espírito aboni das árvores que derruba, dos animais que mata:

Tokowisa ouve estrondos que se parecem com o som da madeira que cospe fogo dos homens brancos. Estão matando o aboni das coisas, pensa. Tokowisa pode sentir clarões de luz vindo do interior da floresta. Tokowisa disse para o xamã que as árvores tremem de medo dos homens brancos que devoram a floresta. Tokowisa pode sentir o alvoroço na selva (Vieira Junior, 2021, p. 57).

Podemos pensar o cenário testemunhado por Tokowisa a partir de dois conceitos multidisciplinares: o de antropoceno e o de capitaloceno. As críticas mais contundentes em torno do corpo teórico do antropoceno se devem à sua proximidade conceitual ao *status quo* ideológico, isto é, à noção de individualidade e centralidade humana. Assim, o antropoceno, enquanto conceito, carregaria um sentido lexical que culpabiliza o indivíduo pelas mudanças geológicas, enquanto as questões sociais, como os modos de produção, seriam postas um degrau abaixo. De tal modo, alguns críticos (Klein, 2014; Haraway, 2016; Moore, 2022) concluem que, ao individualizar a culpa das crises ambientais, subtrai-se consideravelmente a culpa da estrutura que permite e muitas vezes obriga estes mesmos sujeitos a atuarem em práticas antiecológicas. Leva-se a crer em algum traço universal, quase natural, do ser humano enquanto espécie distinta e descolada da natureza, a guiar sua própria era geológica.

Soma-se a esta perspectiva uma herança primitiva do pensamento antropocêntrico, pelo qual se distingue o ser humano de todo o seu meio e o soergue a uma categoria de "espécie divina". Conforme os argumentos dados por Mark Lynas (2012), notamos uma tomada de poder, em que o ser humano ocupa lugar de demiurgo, passando a caber a ele a manutenção e reprodução



da vida, bem como sua destruição. Isso posto, seríamos nós os criadores da vida, mas também seríamos seus destruidores. Seguindo esse argumento, a responsabilidade pelas mudanças climáticas gerais seria de todos e de todas, inclusive de Tokowisa.

Naomi Klein (2014) confronta esta perspectiva antropocêntrica catastrófica e generalizante, argumentando como o geral (a tendência sistemática ao acúmulo de capital) e o particular (a ideologia neoliberal) são frutos de um modus operandi capitalista de se viver. Em outras palavras, é inegável que a Terra e tudo que nela habita passam por uma nova era histórica e que o ser humano notoriamente tomou força geológica, mas é preciso entender o que habilitou e o que continua tornando possível essa força indiscriminada e avassaladora. Assim, passa-se a nomear esta nova era como capitaloceno.

Em "O espírito aboni das coisas", o narrador nos coloca diante de situações que evidenciam o choque entre o modo de vida dos povos originários e o contexto capitalista. Embora saibamos que a aldeia Tabora está em guerra com a aldeia Yawa, a narrativa nos permite entrever que, mesmo inseridos em um cosmos encarado como perigoso para os Jarawara, estes povos, através de suas culturas, prezam pela manutenção da vida na terra, por seu equilíbrio. Por outro lado, as práticas predatórias praticadas pelos humanos brancos e testemunhadas no território sagrado da floresta é que se apresentam como clara ameaça a todos, humanos e não humanos:

Tokowisa não tem medo da guerra, nem dos homens da guerra, nem dos brancos. Tokowisa sabe que seu povo tem morrido porque os homens brancos querem levar os corpos das árvores. Tokowisa não tem certeza de que os brancos são humanos jarawara. Os homens brancos não temem a maldição reservada aos que desrespeitam a terra wami (Vieira Junior, 2021, p. 56).

Como dizíamos, os homens brancos descritos por Tokowisa aparentam não ser humanos porque carregam uma ecosofia diferente dos povos das florestas: apresentam-se desprovidos de senso de pertencimento à terra e sem relação alguma com ela, encarando-a como mercadoria. É importante se ter em relevo que esses sujeitos brancos carregam em si uma noção de sociedade bastante distinta daquela que Tokowisa conhece. Eles são definidos pela avidez pelo lucro e, ao enxergarem tudo como mercadoria, encharcam-se de uma ideologia que os coloca acima do mundo imaterial, ao ponto de buscarem explorar esse mundo até as últimas consequências. Isso implica a defesa de que devemos "subjugar a natureza, pressioná-la para nos entregar seus segredos, amarrá-la aos nossos serviços e fazê-la nossa escrava" (Bancon, 1999 citado por Boff, 1995, p. 25).

Vale destacar que essa parte da humanidade não pensa assim por ser má por natureza. Em outras palavras, as condições materiais, atreladas à ideologia individualizante do liberalismo econômico é que induz a pensar em si, em detrimento da comunidade ou da terra. Justamente por isso esses sujeitos brancos não se importam com o espírito aboni das coisas. O que observamos na literatura de Itamar é, então, esse desequilíbrio ecológico causado por um ser não natural daquele ecossistema: o homem branco carrega outra forma de vida, outro meio, outra relação com a natureza e por isso sua cosmovisão é tão distinta. A terra wami, para Tokowisa, tem um fim em si mesma; para o homem branco, é apenas um meio para um fim.



3. Mito jarawara revisitado, conhecimentos tradicionais e mundos em guerras na narrativa de Itamar

Tokowisa, insurgente pela falta de humanidade Jarawara no homem branco, não o teme porque tem em seu coração *ati boti* a fiel certeza de que a terra *wami* por ele se vingará. Aliás, a vingança é tema oportuno no conto de Itamar e na cultura desse povo originário. O mito de origem Jarawara, por exemplo, alude ao tema da guerra e somente através dela é possível conjeturar a possibilidade de vingança e de reparação, que faz parte da vida desse povo. Conforme Fabiana Maizza (2009; 2012), para os Jarawara, a guerra é uma realidade constante e permanece em todos os planos de existência, sendo, portanto, universal e contínua. Exatamente por conta da guerra universal, Maizza (2009) descreve que, para os Jarawara, o mundo é percebido e vivido como um espaço perigoso.

Em "O espírito aboni das coisas", são apresentados três planos desta guerra contínua: Jarawara *versus* espíritos-velhos (*inamati bote*); Jarawara *versus* aldeia rival (Yawa); Jarawara *versus* brancos. Em que pese a abrangência totalizante da guerra, é a aldeia Tabora o único lugar onde é possível que se encontre relativa paz e segurança, haja vista que nem o céu *neme*, destino *post-mortem* Jarawara, seria um lugar de paz, como o narrador nos permite perceber: "Tokowisa partirá para o céu neme. Vai habitar o céu neme e encontrar todos que já partiram. As árvores mortas pelos brancos e os animais que comeu. Tokowisa viverá em guerra no céu neme, porque a guerra fez o homem da floresta" (Vieira Junior, 2021, p. 62). A relação predominante dos Jarawara e todos os seres vivos seria, de acordo com esta cosmovisão, a de guerra, e, também, de predação.

Todo inimigo Jarawara se configura na imagem de seu predador. Os Juma, por exemplo, são um povo muito presente nos mitos Jarawara. Conforme Maizza (2009; 2012), supõe-se que este povo seja um adversário mítico, uma espécie de arquétipo do inimigo. Ainda que exista uma etnia Juma do tronco Tupi, já quase extinta, esse povo, nas narrativas Jarawara, carrega aspectos mitológicos e uma relação muito próxima com a realidade deles. Ora, se toda relação dos sujeitos Jarawara nos territórios, para além de sua aldeia, é a relação da guerra e seu desfecho, a predação do derrotado, os Juma não seriam exceção neste simbolismo mitológico. Isso posto e considerando a relação lexicológica dos Jarawara na nomeação do mundo ao seu redor, admitimos que, no conto, o povo Yawa corresponde a essa relação dos Jarawara com os Juma. No *Dicionário Jarawara-português*, de Alan Vogel (2016), "yawa" pode significar tanto o povo inimigo quanto raiva e luto. Entendemos que os dois sentidos podem estar presentes na narrativa quando se interpretam os inimigos Yawa, uma vez que já abordamos a relação que carrega o léxico Jarawara na designação de espaços geográficos, além do que, no conto, o narrador relata que Yanici foi atingida por um feitiço do xamã Yawa, como represália pelos mortos em batalha contra a aldeia Tabora de Tokowisa:

Yanici foi surpreendida por um feitiço lançado por um xamã da aldeia que guerreia contra a aldeia de Tokowisa. O feitiço era para Tokowisa, mas foi Yanici que caiu de fraqueza, porque carrega o filho guerreiro. O xamã teme que o espírito aboni de Yanici seja raptado pelos inamati bote, que moram debaixo da terra. Os inamati bote foram invocados pelo xamã, que lançou o feitiço por vingança pelas perdas que tiveram na última batalha (Vieira Junior, 2021, p. 59).



Vale acrescentar, a partir de Maizza (2009; 2012), que a caça e a guerra não se distinguem para os Jarawara. Por esse princípio, o inimigo derrotado é visto como uma caça nesta cosmovisão, e é por esta razão que os Juma carregariam características antropofágicas. Assim como as presas obtidas em caçadas Jarawara têm como fim último a predação da vida, através do ato de se nutrir, a guerra também estaria ligada à caça através do seu simbolismo no ato de fazer do inimigo derrotado uma presa, como no rito pelo qual passa Tokowisa quando refém de seus inimigos na aldeia rival Yawa, um ritual cinegético que indicia a luta pela vida, a partir desta cultura, entre caça e caçador, vencedor e vencido. Vejamos que, consonante com o que foi debatido anteriormente a respeito da relação Jarawara com o mundo natural e seu contraste anímico com a concepção ocidental de superioridade humana, há no mundo Jarawara uma cadeia hierárquica de predação, em que o ser humano não está no topo, pois, enquanto este é predador de animais e plantas, é predado por "bichos" yama, que, por sua vez, são presas de espíritos-de-plantas. Há, portanto, um equilíbrio na função dos humanos em meio à natureza, tanto de soberania quanto de submissão. Logo, a guerra/caça, a partir do seu meio, lança as bases para seu sistema relacional com esta mesma natureza.

Admitindo que a guerra é a mola propulsora dos Jarawara, é preciso entender ainda que toda guerra é uma troca de agressões. Isso posto, para esse povo originário, não há dissociação entre agressão e vingança, uma vez que toda agressão é primordialmente um ato de vingança, não existindo agressão gratuita. A narrativa de Itamar mostra-nos o xamã Yawa agindo como agiu, motivado por vingança, em relação a uma agressão anterior cometida pelos Jarawara, que, por sua vez, também agiram presumivelmente por vingança, mantendo-se assim a constante da guerra na floresta. Tanto que o desfecho do conto não é representado pelo retorno do guerreiro à aldeia, mas pela busca por vingança/reparação, em razão do sequestro de Tokowisa. Em outras palavras, a guerra segue a lógica de vingança/reparação da floresta. Assim, a guerra espiritual que enfrenta Yanici também pode ser considerada a partir desse raciocínio, uma vez que segue padrões lógicos destes seres que compõem a cosmovisão Jarawara e que esta guerra é fruto de outra (a guerra entre a aldeia Tabora e a aldeia Yawa) e tanto os inamati bote que estão a atormentar a esposa de Tokowisa quanto os espíritos a que o xamã recorre para pedir auxílio compõem a hierarquia predatória citada anteriormente. Todos esses elementos fazem parte do sistema natural e universal de guerra da cultura Iarawara.

Há ainda outra faceta a integrar esta temática no conto: a guerra contra os brancos, ou melhor, contra a ideologia que caracteriza estes sujeitos. Aqui não há equilíbrio, pois não se nota o princípio de agressão advindo de um sentimento de vingança: os homens brancos agridem a floresta e seus seres por agredirem, não havendo lógica (Jarawara) na agressão desenfreada. Ademais, não há obediência ao sistema hierárquico predatório que compõe a floresta: os homens brancos se põem no topo da hierarquia. Por esta razão, o equilíbrio ecológico deste ambiente, onde os Jarawara se veem numa guerra equilibrada com os outros seres, está ameaçado. Mas esta desarmonia é inconcebível para Tokowisa, que acredita no poder dos espíritos que formam e protegem a natureza, a qual será implacável com quem tenta destituí-la de seu equilíbrio:



Tokowisa ouve estrondos que se parecem com o som da madeira que cospe fogo dos homens brancos. Estão matando o aboni das coisas, pensa. Tokowisa pode sentir clarões de luz vindo do interior da floresta. Tokowisa disse para o xamã que as árvores tremem de medo dos homens brancos que devoram a floresta. Tokowisa pode sentir o alvoroço na selva. Sabe que os espíritos aboni do céu neme serão implacáveis em sua vingança contra os homens brancos (Vieira Junior, 2021, p. 61).

Quando capturado pelos Yawa, é a certeza da vingança de seus irmãos que acalenta o guerreiro Jarawara. É na certeza do poder de seu xamã em invocar os espíritos que salvarão Yanici e seu filho que paira toda a confiança no êxito de sua missão. Portanto, é na certeza da vingança dos espíritos do céu neme e dos espíritos aboni da floresta que reside a confiança de Tokowisa na contenção da sanha predatória dos brancos.

É importante notar também que Tokowisa não é um herói lançado ao destino. O conhecimento tradicional é o que o guia. A relevância desse aspecto, isto é, os conhecimentos tradicional e espiritual, é evidenciada recorrentemente na narrativa, seja nas ordens e advertências xamânicas, seja no entendimento de Tokowisa do mundo imaterial e material, ou ainda no seu conhecimento e relação onírica:

Tokowisa e sua canoa sobem o rio faha e seus braços fortes manejam o remo koyari, com muita atenção, escutando para saber para que lado deve seguir. O rio faha vai dizendo com o som das águas e vai abrindo caminho para a canoa que sobe, deixando para trás a aldeia tabora. Rio acima, nakani. Rio abaixo, bato. Tokowisa não está sozinho porque o espírito aboni das coisas e dos animais o acompanha (Vieira Junior, 2021, p. 59-60).

O rito de guerra invocado pelo xamã para a preparação de Tokowisa; o conhecimento do herói sobre como navegar e notar os sinais da terra wami em sua viagem; seu conhecimento do ritual e significado da antropofagia Yawa; sua habilidade de receber mensagens através de sonhos, surpreendentemente através da yama, ser mítico temido pelos Jarawara: todos estes acontecimentos dão fé da importância que reside nos conhecimentos tradicionais e espirituais para a vida humana na terra wami. Dito isso, é fundamental nos lembrarmos de que os conhecimentos que carregamos hoje são muito distintos destes que são carregados por nosso guerreiro.

Contrariando a lógica colonizatória (Quijano, 1992), Tokowisa usa dos conhecimentos herdados dos povos da floresta para se guiar em sua empreitada contra a morte e em favor da vida. Ele sabe que somente o conhecimento Jarawara sobre como se portar no mundo ao seu redor pode lhe garantir algum êxito. Para tanto, os conselhos e a sabedoria de seu xamã também são imprescindíveis. E é nessa relação de saberes ancestrais que reside sua confiança. Seus sonhos são sempre seus guias inconscientes e seu vínculo com estes são de uma profundidade que o saber ocidental ainda não foi capaz de compreender. Para além da restrição freudiana a respeito da elaboração onírica de que depende a vida psíquica de cada sujeito, há aqui uma interpretação do sonho não apenas como reflexo do sujeito, mas como do mundo ao seu redor, a saber: o sonho como um fato, objetivo e coletivo.

Para Tokowisa, o sonho é como um dado da realidade, assim como o curso do rio faha, o som da floresta wami e a voz dos animais. Além disso, são todos indissociáveis. A palmeira de abatosi só pode ser encontrada pela relação que tem Tokowisa com seu sonho. Mais que isso, os



seres do mundo Jarawara têm todos uma confluência onírica, uma vez que, em sonho, é o bicho yama quem se une ao empreendimento do herói, mostrando-lhe o local exato onde encontrar a palmeira de abatosi. O sonho tem uma representação tão forte de extensão da realidade e designação do destino, que o ato de Tokowisa adormecer e não sonhar abre brecha para seu próprio infortúnio. Quando o guerreiro afasta-se dessa substancial e necessária relação onírica, não só individual, mas também coletiva, é o momento em que se abre espaço para a tragédia. E, então, ele é capturado pela etnia rival. É a ausência do sonho que sinaliza sua tragédia e é a sua reconexão com ele que sinaliza sua remissão.

Noutro momento, já mantido prisioneiro por seus rivais, o guerreiro volta a sonhar, mas dessa vez o sonho assume um tom mais trágico na representação do sangue. Sangue este que possivelmente seria ou do próprio Tokowisa, que talvez virá a ser morto por seus inimigos, ou sangue da guerra iminente entre as duas aldeias, por conta do refém Jarawara. O fato é que não se sabe de quem é ou o que simboliza aquele sangue, mas se sabe de quem aquele sangue decerto não é: Yanici. Ela, ao fim da narrativa, é salva; e só o é por conta da ancestralidade e de todos os saberes que Tokowisa carrega consigo, em seu coração ati boti.

Nesses termos, compreendemos que o protagonista se apresenta como um símbolo anticolonial, uma vez que sua cosmovisão, sua razão, crença e fé ancestral, frente aos sujeitos brancos, são preservadas. Aliás, o futuro, para estes povos, reside exatamente nisto: na proteção e manutenção de seu passado. Nas palavras de Ailton Krenak (2022), o futuro é ancestral. No conto de Itamar, é isso que podemos ler da cultura Jarawara, em sua ecologia espiritual e ancestral, necessária à vida destes povos tradicionais, representados na figura de Tokowisa. Quanto a essa percepção, consideramos justo destacar o profundo trabalho de pesquisa realizado por Itamar Vieira Junior ao acolher em seu projeto estético esta etnia, notadamente pelo potencial da narrativa em evidenciar, a um só tempo, a língua, a linguagem e o vasto e distinto conhecimento do povo Jarawara. O conto não só nos ajuda a perceber a vastidão como também nos estimula a interpretar com profundidade simbolismos tão singulares de uma etnia tão pouco estudada.

Ainda no que se refere à ancestralidade e ao tema mítico, a força que motiva o intento do herói também não é vã ou desprovida de um propósito digno. Tokowisa sabe bem o que precisa fazer e por que precisa fazer. Por esta razão, compreende que não pode temer os inimigos que o cercam: nem os Yawa, nem o homem branco, nem mesmo a yama. Afinal, Yanici e a vida em seu ventre dependem do êxito de sua missão. O personagem é, portanto, muito emblemático, por uma série de questões aqui já descritas, mas nesse ponto específico ele se mostra exemplar para uma escolha do autor em criar um revés interpretativo de personagens míticos que compõem a cosmovisão Jarawara. Fabiana Maizza (2009; 2012) analisa cuidadosamente a vivência mitológica que caracteriza os Jarawara. A partir de seu trabalho, podemos entender uma gama maior de símbolos da cultura deste povo. E aqui gostaríamos de nos deter brevemente em três seres míticos, na medida em que eles podem nos oferecer elementos para melhor analisarmos as relações presentes no conto. Trata-se de Tokowisa, yama e abatosi.

Tokowisa remete, na mitologia Jarawara, a uma planta considerada fraca dentro da cadeia hierárquica de "força" das plantas, com seu fruto sendo utilizado para curar dores no estômago. Há ao menos dois mitos em que se apresenta a figura que leva esse nome. O primeiro conta que



Tokowisa tirava palha quando outro homem se achega de sua esposa e, na ausência do cônjuge (que jamais fica sabendo do ocorrido), fazem sexo. O segundo mito relata que, ao se deparar com uma *yama*, Tokowisa defecou-se, o que justificaria o fato do fruto da tokowisa conter atributos medicinais para desconforto intestinal. Esses dois relatos denotam, portanto, fraqueza e falta de privilégio da espécie na cadeia hierárquica das árvores.

Por sua vez, a *yama* diz respeito a um dos seis tipos de seres que existem na cosmovisão Jarawara e que são chamados de "bicho" pela etnia, podendo assumir forma animal. Como já mencionado, as *yama* são predadores de humanos e tomam forma de espécies caçadas pelos Jarawara para atrair suas presas humanas. Assim, a *yama* é, de longe, o ser mais temido. Já a *abatosi*, espécie de palmeira, é, na versão mítica, um homem que sofreu um ataque xamânico e, com intuito de vingança, lançou feitiço sobre o caminho de quem o enfeitiçara. O feitiço movido por vingança foi tão forte que matou o homem imediatamente e seu corpo acabou sendo devorado por formigas, atraídas num primeiro momento por conta de sua caça. *Abatosi*, então, pode ser interpretado como um forte e mortal feiticeiro.

O trajeto entre mito e literatura percorrido por Itamar Vieira Junior expressa uma fórmula que, desde a Antiguidade (Vernant; Vidal-Naquet, 2014), continua demonstrando resultados perspicazes (Durand, 1981). Porquanto surgidos na oralidade e definidos por Mircea Eliade (1972, p. 9) como "irrupção do sagrado que realmente fundamenta o Mundo" e que converte a humanidade no que ela é hoje, isto é, "um ser mortal, sexuado e cultural", os mitos carregam dinâmica de intensa mutabilidade, estando sujeitos a muitas formas performáticas em sua reprodução. Gilbert Durand (1981, p. 97) denomina "perenidade transformacional" a capacidade de manutenção dos elementos mitológicos ainda que remodelados. Isso se dá, segundo o autor, em razão do discurso mítico se organizar por meio de mitemas, os quais se articulam de modo tal que é possível que se mantenha uma pregnância simbólica, marcada, inclusive, pela possibilidade de significação oposta, fugindo da lógica habitual de construção do sentido a partir do fundamento da identidade e do terceiro excluído. Assim, o discurso mitológico ganha aspecto singular de redundância dialógica em sua simbologia universal, impossibilitando para toda forma um caráter hermético e finalizado de sua estrutura.

De tal modo, consideramos que é a esse gene mutável presente no mito que Itamar Vieira Junior recorre para apresentar uma perspectiva inédita a respeito dos mitos Jarawara explicitados acima. Em outras palavras, o escritor, em sua ficção, apresenta um embaralhamento de valores e papéis destes seres em relação à cultura Jarawara, e os ressignifica, usando, assim, da literatura moderna em sua forma mais diegética para dar nova substância ao mito descarnado de sua simbologia original. Tokowisa, enquanto representado na mitologia Jarawara como exemplo de fraqueza e covardia, tem no conto grande bravura e coragem ao enfrentar sua jornada sozinho, em um mundo perigoso que lhe cerca. A *yama*, sendo um ente naturalmente predador de humanos, na narrativa passa a ser guia e redentora de Tokowisa. E a *abatosi*, carregando em seu mito um aspecto mortal, na trama surge como elemento essencial para dar de volta a vida a Yanici.

Acreditamos que a escolha do autor por adotar estes revezes funcionais destes entes pode atuar como perspectiva que desvela e evidencia um mundo mais fluido e menos maniqueísta ou cartesiano, um mundo em que se ultrapassem categorias fixas ontológicas e se dê espaço às



subjetividades do ser e estar no mundo, onde tudo se interliga e, apesar da quebra de padrões funcionais de cada ente, mantém-se um equilíbrio ecológico. Dessa forma, o autor desarraiga o mito de sua origem e de sua compleição puramente Jarawara e o traz para o campo da impureza e sortilégios da literatura moderna que a tudo subverte e remodela. Com isso, a dimensão de influência do mito se amplia exponencialmente e o exporta para um novo tipo de comunidade receptora que, a sua maneira, experimentará o discurso mitológico já transformado, podendo servir-lhes agora como referência estética, filosófica, existencial e ecológica. Esta comunidade de leitores modernos é introduzida, dessa forma, à riqueza de uma nova língua e cosmopercepção, cujas origens são os Jarawara.

Tais cosmopercepções são, no conto, desveladas por meio de uma experiência estética, literária, que pode contribuir, a um só tempo, para uma memória cultural contracolonial da língua, dos saberes e da cultura dos povos originários, no caso específico os Jarawara, como também pode suscitar reflexões críticas em torno dos modos como a população mundial vem respondendo aos desafios que o presente século (marcado por guerras, por hierarquizações humanas, por atitudes predatórias de toda ordem, por crises climáticas) se nos impõe. Assim, o embaralhamento promovido por Itamar, seja entre a língua portuguesa e a língua Jarawara, seja entre os signos do mito desse povo originário e o enredo do conto, atua como uma recordação da nossa impossibilidade, enquanto sujeitos imersos em uma lógica ocidental, capitalista, de vivenciarmos, por ora, o cosmos a partir de uma visão integradora/plena com a natureza. Eis a potência do (re)fazer literário, permitindo que a liberdade criadora que todo mito carrega se torne força motriz de reflexões novas e reposicionamentos. Esperamos que a partir da literatura se solapem os essencialismos ontológicos, e que emerjam os existencialismos relacionais.

4. Considerações finais

Diante do problema debatido, notadamente do que diz respeito a mudanças rápidas das paisagens causadas pelo sujeito moderno e sua forma de se relacionar com o meio natural, Guattari (1990) entende que a razão de assim se suceder se encontra num desequilíbrio de três registros ecológicos: o do meio ambiente, o das relações sociais e o da subjetividade humana; e que somente o arranjo entre estes três registros e uma articulação ecopolítica poderiam pavimentar e iluminar o caminho para uma retomada de consciência ecológica. Como buscamos argumentar, os sujeitos Jarawara se apresentam como o equilíbrio ecológico dentro desta perspectiva. Este mundo presente no conto de Itamar é altamente equilibrado e inteiramente relacional. Nem mesmo a guerra é entendida como uma desarmonia. Pelo contrário, ela integra a organização daquele mundo a partir da cosmovisão Jarawara. O entendimento que o herói tem sobre seu próprio corpo, capacidades e incapacidades, assim como suas necessidades, demonstra um sujeito consciente do que representa o ser e estar no mundo. A ecologia ambiental, em consequência, também se mostra em seu estado pleno, perceptível na maneira como se relaciona Tokowisa com a terra wami.

Cabe-nos também destacar, a partir da narrativa de Itamar, o olhar perspético do ecofeminismo. Para esta postura ecocrítica, é do dualismo androcêntrico homem/mulher que surgem as



práticas antiecológicas. É a partir de uma compreensão androcêntrica que se pressupõe a superioridade do homem sobre a mulher (Garrard, 2006). Na diferença biotípica se encontram as razões para a superioridade masculina, sua diferença muscular e estatura corporal são o que dotam o homem de razão e o ligam a entidades imateriais, ao abstrato, e principalmente à cultura. Mas, em "O espírito aboni das coisas", não enxergamos essa distinção tão bem marcada. É bem verdade que, em geral, os homens se encarregam de funções laborais diferentes das funções das mulheres – "os homens caçam e guerreiam, as mulheres roçam e cuidam dos homens que guerreiam" (Vieira Junior, 2020, p. 60). Mas também percebemos que não há segregação nas produções e relações culturais, estas sendo ponto de estabilidade e equipolência: "As mulheres dançam. Os homens dançam. As mulheres cantam. Os homens cantam" (Vieira Junior, 2020, p. 60). Temos, então, a relação cultural e ritualística sendo ponto comum aos dois sexos, e não segregada a um sexo dominante, como observado sob um viés androcêntrico. Há, nesta cosmovisão Jarawara expressa no conto de Itamar, uma intensa simbiose entre homem e mulher, ambos pertencendo à natureza. Equilíbrio sempre presente: "Os homens cuidam de suas mulheres, porque as mulheres são a força para os homens; os homens são a força para as mulheres" (Vieira Junior, 2020, p. 60).

Em suma, "O espírito aboni das coisas" é um reforço constante desta ecologia não só ambiental, mas também espiritual, tratando de destacar esta relação intrínseca entre sujeitos e natureza, e que assim consubstanciam nosso espírito. Os sujeitos como extensão do seu próprio espaço, o equilíbrio interrelacional entres todos os entes do cosmos, a importância dos conhecimentos tradicionais que guiaram estes povos e podem nos guiar igualmente junto a uma necessidade de um futuro ancestral, o existencialismo anímico, e a preservação do equilíbrio ecológico. Relações primordiais para manutenção da vida na Terra e que, destaquemos, acabamos por perder em elevado grau, na medida em que se foi aumentando o desequilíbrio funcional a partir da entrada do homem branco neste ecossistema.

CONTRIBUIÇÃO DOS AUTORES

Adriana Cristina Aguiar Rodrigues: concepção, análise de dados, elaboração do manuscrito, revisão, discussão dos resultados.

Djorkaeff Sousa da Silva: concepção, coleta de dados, análise de dados, elaboração do manuscrito, discussão dos resultados.

CONFLITO DE INTERESSES

Os autores não têm conflitos de interesse a declarar.

REFERÊNCIAS

BERRY, Peter. **Beginning theory**: an introduction to literary and cultural theory. 3. ed. Manchester: Manchester University Press, 2009.



BOFF, Leonardo. Ecologia: Grito da terra, grito dos pobres. São Paulo: Ática, 1995

BUELL, Lawrence. The Future of Environmental Criticism: environmental crisis and literary imagination. Oxford: Blackwell, 2003.

DURAND, Gilbert. Mito, símbolo e mitodologia. Lisboa: Presença, 1981.

ELIADE, Mircea. Mito e realidade. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FLYS JUNQUERA, Carmen. Ecocriticas: literatura y medio ambiente. Madri: Iberoamericana Editorial Vervuert, S. L, 2010.

GARRARD, Greg. Ecocrítica. Brasília: Editora UNB, 2006.

GUATTARI, Félix. As três ecologias. São Paulo: Papirus, 1990.

HARAWAY, Donna. "Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin". Environmental Humanities, v. 6, n. 1, 2015, p. 159-165. Disponível em: https://doi.org/10.1215/22011919-3615934. Acesso em: 14 jan. 2024.

KLEIN, Naomi. This changes everything: capitalism vs. the climate. New York: Simon & Schuster, 2015.

KRENAK, Ailton. Ideias para adiar o fim do mundo. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KRENAK, Ailton. O futuro ancestral. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

LYNAS, Mark. A espécie divina: como o planeta pode sobreviver à era dos seres humanos. Rio de Janeiro: Alta Books, 2012.

MAIZZA, Fabiana. Cosmografia de um mundo perigoso: espaço e relações de afinidade entre os jarawara da Amazônia. 2009. 313f. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-03022010-143732/pt-br.php. Acesso em: 14 jan. 2024.

MAIZZA, Fabiana. Cosmografia de um mundo perigoso: espaço e relações de afinidade entre os Jarawara da Amazônia. São Paulo: Edusp; Nankin Editorial, 2012.

MENDES, Maria do Carmo. No princípio era a Natureza: percursos da Ecocrítica. Anthropocenica - Revista de Estudos do Antropoceno e Ecocrítica 1, 2020, p. 91-104. Disponível em: https://repositorium.sdum.umi- nho.pt/handle/1822/72242>. Acesso em: 14 jan. 2024.

MOORE, Jason W. Antropoceno ou Capitaloceno? Natureza, história e a crise do capitalismo. Tradução Antônio Xerxenesky e Fernando Silva e Silva. São Paulo: Elefante, 2022.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y Modernidad-racionalidad. BONILLA, Hercílio. (Org.). Los conquistados. Bogotá: Tercer Mundo Ediciones, 1992. p. 437-449.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. Mito e tragédia na Grécia Antiga. São Paulo: Perspectiva, 2014.

VIEIRA JUNIOR, Itamar. Doramar ou a odisseia: histórias. São Paulo: Todavia, 2021.

VOGEL, Alan. Dicionário Jarawara-português. Anápolis: Associação Internacional de Linguística SIL – Brasil, 2016.





A guerra em seis romances de João Paulo Borges Coelho

Ana Beatriz Matte Braun

Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba (PR), Brasil.

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7074-3617

E-mail: anabeatrizbraun@gmail.com

RESUMO

O propósito deste artigo é analisar o modo como a guerra aparece em um conjunto de seis romances do ficcionista moçambicano João Paulo Borges Coelho. Os livros *As Duas Sombras do Rio* (2003), *As Visitas do Dr. Valdez* (2004), *Crónica da Rua 513.2* (2005), *Campo de trânsito* (2009), *O Olho de Hertzog* (2010) e *Rainhas da Noite* (2013) exploram enredos ambientados ao longo das duas grandes guerras que marcaram Moçambique ao longo do século XX, a Guerra Colonial e a Guerra Civil, assim como as múltiplas formas de violência delas decorrentes. O artigo visa mostrar que há, nesses romances, homologia no tratamento conferido à maneira como as personagens vivem o cotidiano de guerras e conflitos, de acordo com o período histórico que está em discussão, indicando os modos preferenciais do autor de tratar da história em Moçambique na literatura.

PALAVRAS-CHAVE: Guerras em Moçambique; Romance moçambicano; João Paulo Borges Coelho.

War in Six Novels by João Paulo Borges Coelho

ABSTRACT

This article aims to analyze how war appears in a set of six novels by Mozambican fiction writer João Paulo Borges Coelho. The novels *As duas sombras do rio* (2003), *As visitas do Dr. Valdez* (2004), *Crónica da Rua 513.2* (2005), *Campo de trânsito* (2009), *O Olho de Hertzog* (2010) e *Rainhas da noite* (2013) explore plots set during the two major wars that marked Mozambique throughout the 20th century, the Colonial War and the Civil War, as well as the multiple forms of violence resulting from them. The article aims to show that there is, in these novels, homology in the treatment given to how the characters live the daily life of wars and conflicts, according to the historical period under discussion, indicating the author's preferred ways of dealing with Mozambican history in literature.

KEYWORDS: Wars in Mozambique; Mozambican novel; João Paulo Borges Coelho.



DOI: 10.12957/matraga.2024.83196 Recebido em: 30/03/2024 Aceito em: 17/07/2024

1. Introdução

Conforme se sabe, a guerra é temática recorrente na literatura produzida na África, continente mergulhado em conflitos políticos e armados especialmente ao longo do século XX. Em grande parte orientada pelos desdobramentos de inúmeras guerras, a produção ficcional africana recente gerou uma quantidade considerável de obras que buscam tematizar e refletir sobre as causas e efeitos, a extrema violência e a desumanização geradas em tais contextos. Um breve exame da produção literária africana contemporânea mostra que são poucos os/ as autores e autoras que não se dedicaram ao tema; atitude devida, em grande parte, ao compromisso assumido por escritores e escritoras de discutir as tragédias humanitárias que ali se produziram, responsáveis por desestabilizar o funcionamento do continente.

João Paulo Borges Coelho, um dos principais escritores de Moçambique da atualidade e historiador de formação, publicou, ao longo de sua extensa carreira intelectual, relevante obra dedicada ao debate sobre as guerras moçambicanas, às quais ele nomeia "Guerra Colonial" e "Guerra Civil": dois conflitos "intensos e duradouros que destruíram grande parte do país e provocaram alterações profundas na ordem política e social" (Coelho, 2001, p. 75) da nação. Dono de projeto ficcional bastante próprio no campo literário moçambicano, o autor tem se dedicado à necessária discussão crítica dos impactos da guerra colonial e do conflito armado no período nacional, do pós-independência, no âmbito das vivências moçambicanas, em especial quanto à alienação dos sujeitos em nome de eventos e projetos políticos.

O objetivo do presente artigo é refletir sobre os modos de narrar a guerra em seis romances de João Paulo Borges Coelho. As duas sombras do rio (2003), As visitas do Dr. Valdez (2004), Crónica da rua 513.2 (2005), Campo de trânsito (2009), O Olho de Hertzog (2010) e Rainhas da noite (2013) são obras que tematizam as duas grandes guerras que assolaram Moçambique ao longo do século XX e as diversas formas de violência nelas/delas originadas. O artigo visa mostrar que há homologia, nos seis romances, no tratamento conferido ao modo como as personagens vivem o cotidiano de guerras e conflitos, de acordo com o período histórico que está em discussão. Para tanto, emprega-se um modo particular de agrupamento das obras que descarta a cronologia das publicações, em um recorte que seleciona e analisa, em primeiro lugar, aquelas ambientadas durante o período colonial para depois, em uma seção subsequente, analisar aquelas ambientadas no período pós-revolução. Naturalmente, como adverte Can (2021), há continuidades entre os dois momentos históricos, pois ambos instituíram estados de exceção. Por outro lado, são perceptíveis as modificações nos horizontes de expectativa das personagens africanas nos dois quadros temporais, da Guerra Colonial e da Guerra Civil, conforme verificaremos mais adiante.

As guerras, nos seis romances selecionados, são um plano de fundo histórico (e geográfico) bastante potente, elemento desencadeador da ação em todos os seis enredos: em As duas sombras do rio, os desdobramentos da Guerra Civil na região do Zumbo, no noroeste de Moçambique; em As visitas do Dr. Valdez, as personagens mudam para a cidade fugindo do avanço das guerrilhas nacionalistas pró-independência; em Crónica da rua 513.2, o retrato do cotidiano da capital exatamente no intervalo entre as duas guerras; em Campo de trânsi-



to, a experiência limite e distópica vivida em um campo de prisioneiros; em *O Olho de Hertzog*, os desdobramentos dos conflitos em território moçambicano no âmbito da Primeira Guerra Mundial; em *Rainhas da noite*, uma investigação sobre o desenrolar da Guerra Colonial no norte do país e o envolvimento de grandes empresas multinacionais com o conflito.

Contudo, ainda que as guerras sejam invariavelmente o elemento desencadeador da ação, parece haver, nesse conjunto de seis romances, um modo preferencial do autor na abordagem de cada um dos conflitos, preconizando situações ficcionais em que a capacidade de falar, de dialogar é, em algum momento de cada umas tramas, colocada em questão, ao mesmo tempo em que a violência, o absurdo e a irracionalidade da guerra compõem o pano de fundo dos enredos. Nos seis romances, a abordagem dos conflitos se faz menos no âmbito da guerra propriamente dita e mais no âmbito da problematização da "(in)comunicabilidade" entre as personagens. O artigo sustenta que a ideia de "(in)comunicabilidade" não é apenas tema, mas sim vetor estruturante da ficção de João Paulo Borges Coelho, já que os romances do autor ficcionalizam, em diferentes modulações, a dificuldade e os desafios para a compreensão mútua e conciliação entre os diferentes grupos que compõem o tecido social moçambicano.

Assim, quando lidos em conjunto, é possível perceber que tanto os romances coloniais quanto os romances do pós-independência incorrem em procedimentos narrativos em comum; uma constatação que poderia ser sintetizada na seguinte formulação: o tratamento conferido ao período colonial nos romances de João Paulo Borges Coelho não se afasta da realidade material e da ênfase na materialidade histórica em que o espaço, minuciosamente observado, descrito e explicado pelo narrador e pelas personagens, funciona como um validador da verossimilhança, enquanto nos romances ambientados no pós-independência há um certo esvaziamento da percepção da história no nível das personagens.

Nesse sentido, interessa-me, de início, descartar a mecânica da recepção da ficção moçambicana como tradução de uma essência identitária ou de uma vida social demarcada nacionalmente. Trata-se de não desmerecer a especificidade dos problemas estéticos e de formalização da literatura moçambicana, o que não significa desconsiderar o modo como o histórico e o cultural atravessam as opções de estilização literária de um conjunto de romances. Pelo contrário: o objetivo aqui é conferir ênfase às estratégias narrativas, da construção de personagens em relação a tempo e espaço, em sua orientação quanto à vida coletiva atravessada de historicidade, e, mais importante, da constatação da "exceção" como norma das situações ficcionais propostas por Borges Coelho. Pois, conforme afirma Nazir Can (2021, p. 12), para Borges Coelho, "o modelo acabado da exceção pode se formalizar em qualquer lugar, do rio Zambeze ao espaço do lar, no ambiente de trabalho ou na praça pública, que abriga desde tempos remotos formas mais extremas de violência". A leitura da história que o autor apresenta em suas obras deve ser lida também na sua construção ficcional, e não somente na chave alegórica. Note-se aqui uma coincidência da análise com o protocolo de leitura sugerido de passagem pelo próprio autor em entrevista a Carmen Tindó Secco, quando ele diz que, por ser também historiador, tentaria se libertar da História, acrescentando que a África "padece de um excesso de história" (Secco, 2009, p. 175-176).



2. A guerra colonial

Os romances As visitas do Dr. Valdez, O Olho de Hertzog e Rainhas da noite são ambientados durante o período histórico em que Moçambique foi colônia de Portugal, desde o início do século XX a 1975, ano da Revolução que declara a Independência nacional. Em termos estratégicos, são três enredos situados em momentos de guerra, transição ou crise, como os últimos momentos do domínio colonial em As visitas do Dr Valdez, os desdobramentos da Primeira Guerra Mundial em território moçambicano em O Olho de Hertzog e a articulação das lutas de libertação em Rainhas da noite.

Conforme se sabe, o período colonial representou uma imensa fratura na história do continente africano. Na condição de "fato social total" (Cabaço, 2009), a implantação do colonialismo modificou profundamente as relações sociais vigentes na África e novos modos de sociabilidade surgiram decorrentes das necessidades criadas pelo próprio sistema. Uma breve contextualização, acerca das condições de avanço das metrópoles europeias sobre os territórios africanos a partir do modelo definido pela Conferência de Berlim, nos mostra que o projeto colonial europeu foi essencialmente de exploração, ou seja, uma colonização de ocupação territorial para fins de exploração econômica em benefício das metrópoles europeias. Sendo todos os movimentos imperialistas violentos (Said, 2011), o escoamento de riqueza para as economias europeias afetou de maneira cabal, como seria de se esperar, o modo de vida local, reestruturando o cotidiano nos diferentes segmentos populacionais no continente. Responsável tanto por deturpar quanto por promover uma espécie de reordenamento na percepção humana sobre a realidade (Loomba, 1998), a experiência colonial teve como um dos elementos mais fundamentais a coleta e organização de informações sobre territórios e pessoas submetidas aos poderes coloniais, pois, embora os europeus já tivessem encontrado povos não europeus antes dos séculos XV e XVI, foi a partir de então que foram estabelecidas essas duas categorias, "o colonizador e o colonizado", como opostos binários. Tal atitude significou, para ampla maioria da população africana, a sucessiva imposição de violações de direitos e regimes de trabalho compulsório e degradante (Zamparoni, 2012).

No caso específico da colonização portuguesa no território que passa, a partir do final do século XIX, a se chamar Moçambique, é preciso considerar que a despeito das sucessivas tentativas do Estado português de, à época, propagandear um tipo de colonização "mais humanizada", o avanço do colonialismo português sobre os territórios africanos não foi menos ameno do que os demais projetos europeus. Mesmo considerando que a mestiçagem tenha permitido alguma movimentação social para parcelas ínfimas da população (Sousa, 2015), a sociedade colonial em Moçambique era essencialmente composta por uma casta colonial branca burguesa capitalista, aderida aos interesses do Estado Novo português, sustentada por uma larga base formada por indivíduos categorizados como indígenas, uma força de trabalho precarizada e praticamente escravizada; dois grupos separados por um diminuto, mas significativo, segmento social heterogêneo médio, de indivíduos categorizados como assimilados (Zamparoni, 2012). É importante destacar que "indígena" e "assimilado" foram categorias civis criadas pela administração colonial portuguesa por meio de um "novo arcabouço jurídico" que teria como propósito dividir a



população de acordo com o "grau de civilidade" apresentado. O objetivo era consagrar "uma forma de enxergar o universo sociocultural africano a partir de duas noções opostas, porém complementares, caras ao ideário evolucionista: o estado de 'selvageria' e a 'civilização." (Macagno, 2014, p. 33).

Contudo, um panorama histórico do período colonial em Moçambique mostrar-se-ia parcial e incompleto se não considerasse, para além das relações metrópole/colônia, tipos particulares de dinâmicas mundiais que inseriram a então jovem nação africana numa rede de relações transnacionais específicas, de interesses capitalistas e imperialistas. Há de se considerar, igualmente, o modo como a circulação de pessoas se fez na África Austral no contexto da Primeira Guerra Mundial e que envolveu, principalmente, portugueses, ingleses e alemães (Alves; Braun, 2021).

As visitas do Dr. Valdez é um dos primeiros romances moçambicanos publicados neste século que se dispõem a tematizar o período colonial. Nessa incursão sobre o tema, Borges Coelho optou por tratar do período por meio de um enredo que narra a gradual modificação de uma dinâmica familiar, uma deterioração que acompanha a degradação do regime colonial em Moçambique e a intensificação da luta armada na parte mais ao norte do país. Romance de cronologia fraturada pelas constantes evocações da memória das personagens, trata da inquietude e incerteza geradas pelo avanço cada vez mais impiedoso da guerra, pelo descompasso entre o interior amargurado das personagens, preso ao passado, e a velocidade das transformações do presente.

De modo geral, há menções pontuais à guerra em *As visitas do Dr. Valdez*, que se desdobra ao largo, ainda que o avultamento do conflito seja diretamente responsável pela deterioração dos núcleos familiares da trama e o abandono da propriedade na Ilha do Ibo. A guerra é usada como justificativa para separação precoce de mãe e filha, Amélia de sua filha Ana, enviada para Portugal, provocando o agravamento da saúde mental da personagem. A guerra também é responsável pela morte violenta de Cosme Paulino, e do consequente trauma que tal agressão provoca em seu filho Vicente. O dia em que a Guerra Colonial chega ao fim coincide com o dia em que Caetana deixa Vicente em Moçambique e parte, em definitivo, rumo a Portugal.

A temática colonial é retomada pela ficção de Borges Coelho em *O Olho de Hertzog*, romance que extravasa a dimensão nacional em termos históricos e geográficos, centrando-se nos acontecimentos relativos a certos prolongamentos, no território de Moçambique, da Primeira Guerra Mundial e na presença de forças alemãs envolvidas em episódios de luta armada nesse contexto (Helgesson, 2013). O enredo desse romance se desenvolve em torno das aventuras de um misterioso alemão de nome Hans Mahrenholz que, disfarçado, chega a Lourenço Marques (primeiro nome da capital de Moçambique) em busca de um diamante perdido chamado "O Olho de Hertzog". Na cidade, estabelece contato com João Albasini, jornalista e "assimilado", que passa a ser seu "guia local" (Alves; Braun, 2021).

Há, na obra, muitas cenas de ação de guerra que se desenvolvem no "mato", espaço inóspito que é apresentado em contraponto à modernidade da nova capital colonial, cidade que condensa e expressa, em diferentes níveis, a complexidade da nova ordem mundial à qual passa a pertencer. Há todo um plano narrativo ambientado em batalhas, ou em meio ao cotidiano do conflito, relatado com minúcia por um narrador/soldado envolvido diretamente na ação.



Quanto a Rainhas da noite, o terceiro romance desse conjunto, pode-se dizer que sintetizar seu enredo é tarefa complexa, em grande parte pelo recurso da narrativa dentro da narrativa que, aqui, é ativada pelo motivo do "livro dentro do livro". Trata-se de um romance sobre um "manuscrito encontrado", um caderno de notas escrito no contexto de surgimento e articulação dos movimentos de libertação colonial, que ganham fôlego, na África sob jugo português, a partir da década de 1950.

O romance inicia quando um sujeito anônimo narra o processo de composição de um romance escrito a partir do relato de uma mulher portuguesa no norte de Moçambique durante a Guerra Colonial. Ao relato do caderno somam-se várias outras fontes, algumas documentais encontradas no Arquivo Municipal, e o próprio relato de um certo Travessa Chassafar, um homem já idoso que havia trabalhado como empregado doméstico na casa da portuguesa.

As visitas do Dr. Valdez, O Olho de Hertzog e Rainhas da noite são três romances que reincluem, de maneira decisiva, a discussão sobre o colonialismo em Moçambique em um quadro de representações literárias mais complexas sobre o período, contribuindo para o alargamento da compreensão desse momento histórico e das dinâmicas sociais e políticas ali envolvidas. Não há, contudo, pacificação ideológica na composição narrativa de nenhum dos três romances, pois as singularidades subjetivas e culturais, além da própria configuração colonial, são mantidas. Isso se dá por atenção a determinadas mediações e estratégias, agenciadas pelas personagens nativas moçambicanas.

A interlocução entre as diferentes personagens ocupando diferentes posições sociais na hierarquia colonial acontece por conta da simulação, no caso do disfarce usado pela personagem Vicente, em As visitas do Dr. Valdez, por mediação da palavra pública, no caso dos textos escritos pelo jornalista João Albasini parcialmente reproduzidos em O Olho de Hertzog e pelo relato de Travessa Chassafar em contraponto à narrativa do caderno de notas escrito pela personagem Maria Eugénia, em Rainhas da noite. Esse enquadramento faz emergir a figura do homem moçambicano comum em meio às profundas modificações políticas e sociais resultantes do processo colonial. Só tais mediações, apoiadas no acaso e/ou na exceção, permitem de certo modo "driblar" o enredo colonial e pôr em interlocução sujeitos em diferentes posições no quadro do conflito colonial em Moçambique. Nos três romances, o sentido de transitoriedade (a história está mudando) vem acompanhado pelo aprendizado e pela possibilidade de superação da incomunicabilidade entre as personagens de diferentes pertencimentos raciais. Sendo a africanidade experiência, e não essência (Said, 2011), os romances parecem indicar que a vivência de tais ciclos, proporcionando experiências individuais mas que são ligadas e superpostas às experiências de outrem, devem ser interpretadas em contraponto ou comparativamente, e não em seu sentido absoluto.

3. A Guerra Civil

Uma sangrenta guerra civil irrompe em Moçambique depois de um breve período de paz após a declaração de Independência nacional, dando início a um governo comandado pela Frente de Libertação de Moçambique, a FRELIMO. Cabe aqui, mais uma vez, nos referirmos



ao contexto político que, como se sabe, foi o principal motor das bruscas mudanças vivenciadas pela sociedade moçambicana no século XX.

A ação do movimento anticolonial em prol da independência de Portugal, concretizada no ano de 1975, veio a modificar drástica e rapidamente o cenário sociocultural da nova nação moçambicana: "os primeiros anos foram vividos sob o signo da viragem, numa atmosfera que tendia a envolver personagens de todos os lados da luta que levou à criação e à defesa dos novos estados nacionais" (Chaves, 2010, p. 84). Ou ainda, nas palavras de Pina Cabral (2005, p. 235), "a Independência, portanto, foi vivida universalmente com um enorme sentimento de esperança e o país estava inicialmente em paz." E, nesse contexto, "o novo regime procurou uma construção alternativa aos valores coloniais (...) filtrad[o]s pelo novo e pelo moderno nacionalismo nos quais não cabiam nem o colonial nem a obscura tradição" (Coelho, 2009). Tal alternativa, contudo, estava igualmente caracterizada pelo sentido de contradição: "as divergências encontravam eco nas diferenças fomentadas pela administração portuguesa no 'mapa étnico' que tinham institucionalizado e nos desequilíbrios regionais criados pela estrutura produtiva implantada pelo colonialismo" (Cabaço, 2009, p. 290).

A construção de uma nova unidade sociocultural demandava uma nova estrutura política que recusasse a diversidade étnica e as particularidades regionais e culturais. Os efeitos contraditórios da independência de Moçambique, conjugados a uma prática revolucionária "situada entre o que não se quer mais e o que se pretende instituir" (Mariani, 2012, p. 61), caracterizaram os primeiros anos pós-independência no país. Se, por um lado, o nacionalismo exaltado pela Frelimo foi visto como a principal via de libertação do jugo colonial português, por outro, pode-se dizer que foi igualmente responsável por conferir legitimidade a uma narrativa que tomava a história de Moçambique por meio de perspectivas que desconsideravam a complexidade sociocultural local. Conjugados às forças externas que almejavam a desestabilização do novo governo, tais movimentos contribuem para a eclosão da Guerra Civil que durará até o início da década de 1990. Foi, em suma, um conflito que alcançou "grandes proporções, quer em termos de violência e destruição, quer em alcance geográfico (...) a que o Acordo de Paz de 1992 veio pôr fim" (Mendonça, 2018, p. 34).

Conforme já destacado, *As duas sombras do rio*, *Crónica da rua 513.2* e *Campo de trânsito*, tomados em conjunto, sinalizam uma tendência da ficção de Borges Coelho de tematização do período do pós-independência e dos conflitos advindos da Guerra Civil que apela a elementos alegóricos, que se manifestam na história das personagens Leónidas Ntsato, Tito Nharreluga e J. Mungau. Nesses três romances, discute-se os dilemas de coletividades constituídas por indivíduos de diferentes procedências, a princípio sem laços constituídos, que passam a partilhar de um mesmo espaço, por conta das circunstâncias políticas as quais estão submetidos, sobre as quais não têm controle. Nessas três obras, as personagens se deslocam, às vezes a esmo, e reagem aos acontecimentos, por vezes sem que possam exercer sua vontade individual. Borges Coelho ressalta tal descontrole pela situação ficcional, na medida em que submete essas personagens ao enfrentamento de situações de exceção, próximas em tudo das ditaduras políticas, mas diretamente relacionadas a um estatuto do absurdo e do desconhecido, na ótica mesma do inexplicável kafkiano (Banasiak, 2022). Mostra-se, nesse sentido, o homem moçambicano perturbado



pela tensão entre o sentido fraturado do (pertencimento) coletivo e a operação de tábua rasa realizada pelo projeto revolucionário nacional da Frelimo após a independência e reforçada nos anos subsequentes, estimulada pelo avanço da Guerra Civil.

As duas sombras do rio é ambientado na região do Zumbo, no meio da década de 1980, em plena Guerra Civil que assolou Moçambique logo após a Independência nacional. Localizada no território mais a oeste de Moçambique, trata-se de um território de fronteira, afastado da capital do país, mas, ao mesmo tempo, de grande agitação econômica e movimentação humana. No romance, é uma zona de guerra, mas também de convivência entre locais e estrangeiros, nos quais interesses particulares aparecem em conflito, mas também mediados pelos próprios interesses institucionais.

O romance abre com uma cena de grande impacto: um pescador chamado Leónidas Ntsato acorda de um aparente desmaio no meio do rio Zambeze. Sua vida está, a partir do evento, irremediavelmente afetada pela profunda alienação que lhe acomete, afastando-o do convívio social, ao mesmo tempo em que a guerra se encarrega de desestruturar a vida dos demais habitantes da região. Pina Cabral (2005, p. 238) define o romance como "um ensaio ficcional sobre o tema do colapso das relações de fraternidade que acompanharam a guerra civil." Ao mesmo tempo, no romance, o rio aparece como "fronteira a separar diferentes cosmogonias", viabilizando uma leitura alegórica do romance: "a acumulação de significações em suspenso escapa à leitura unívoca de um relato e remete a percepção da violência para um campo de incerteza e questionamento" (Mendonça, 2020, p. 75-76).

Crónica da rua 513.2 é, dentro do conjunto da obra do autor, o único romance cujo título faz referência a um gênero textual/narrativo (Chaves, 2010). Ambientado na capital moçambicana logo nos dias seguintes à revolução que deu fim ao período colonial, narra um cotidiano decisivamente afetado pelas transformações políticas que se seguem à proclamação da Independência nacional. A narrativa inicia quando novos moradores chegam para ocupar as casas de uma rua da capital agora denominada Maputo, abandonadas pela fuga dos antigos moradores de origem portuguesa, que vão embora logo após a Revolução. A fuga, muito súbita, faz com que os antigos moradores "reapareçam", na condição de "vestígios", passando a se comunicar com os novos moradores vindos do subúrbio e que agora ali habitam.

Em meio às tramas paralelas que vão se avultando à medida que a narrativa avança, destaca--se a de um dos novos residentes da rua 513.2, um jovem vindo do interior chamado Tito Nharreluga: um dia, é capturado pelas forças de segurança que patrulham a capital e levado para um campo de reeducação onde é morto, transformando-se, de forma misteriosa, em nguluvi, uma espécie de tempestade que retorna a Maputo para se vingar de seu captor, um comandante do exército que, ironicamente, também ocupava uma das casas da rua.

Campo de trânsito, publicado em 2007, é, de acordo com Nazir Can (2021, p. 52), uma obra que "pensa a exceção", protagonizada por uma personagem que se movimenta, mas que está, ao mesmo tempo, confinada a lugares de exceção. Ambientado em tempo e lugar não nomeados, o romance narra a história de um certo J. Mungau, habitante de uma cidade que é um dia levado, sem saber o porquê, para um "campo de trânsito" administrado pelo Estado. Ali permanece em um estado de indefinição, enquanto aguarda transferência para outro campo. Sem nunca



descobrir ao certo a que tipo de acusação responde, passa grande parte da narrativa vagando a conversar com os diferentes tipos que lá habitam, nomeados ora por apelidos, ora de acordo com a função que exercem.

Depois de certo tempo de convivência com as demais personagens do estranho lugar, refletindo sobre os propósitos de cada um e as hierarquias que determinam a posição, ou o papel, de cada um dos sujeitos, Mungau "opta pela integração no cotidiano da realidade em que foi obrigado a começar a funcionar" (Banasiak, 2022, p. 145), descobrindo-se, por fim, apto e desejoso, ele próprio, de assumir seu lugar como parte integrante do sistema. O romance termina no mesmo lugar onde começou, na cidade, com um caminhão carregado de novos prisioneiros prontos para partir, novamente, rumo ao desconhecido local onde estão os campos. O campo de trânsito, por fim, abdica da transitoriedade que o nomeia e se transforma num destino, no qual o sentido das coisas é subvertido e exceções passam a ser normas.

Nesses três romances, abre-se espaço para a desestabilização do realismo e da verossimilhança pela incorporação de elementos da ordem da exceção que constituem, por sua vez, as linhas narrativas diretamente associadas às personagens do homem moçambicano comum, cujo cotidiano está diretamente afetado pelo absurdo da guerra e de seus efeitos nefastos, causando-lhes algum tipo de alienação irreversível. Leónidas Ntsato, Tito Nharreluga e J. Mungau estão inexoravelmente vinculados ao estranho, ao sobrenatural e ao inexplicável; personagens que vivem experiências limite, experimentando a interdição e a incomunicabilidade; retiradas, à sua revelia, das vidas familiar e social, diferentemente do que ocorre com as personagens Vicente, João Albasini e Travessa Chassafar. Nos três romances do pós-independência, o início das narrativas é marcado pelo sobressalto, pelo susto, pela ruptura abrupta com a realidade, ocasionada por fatores que não são exatamente compreendidos pelas personagens: as três narrativas se iniciam de modo súbito, com os acontecimentos já em curso, pegando as personagens de surpresa, e terminam sem que haja solução ao alcance para os dilemas que vivenciam, deixando prevalecer um sentido de incomunicabilidade de difícil superação.

4. Conclusão

Tendo por alvo o estudo de seis romances de João Paulo Borges Coelho, a leitura aqui desenvolvida buscou mostrar que parece haver, na ficção do autor, um certo modo preferencial para abordar as guerras e seus efeitos em Moçambique. As personagens de Borges Coelho são indivíduos que, cada um à sua maneira, vivenciam o choque do homem local quando confrontado às dinâmicas de violência resultantes das guerras encenadas em território moçambicano no século XX. Contudo, ainda que consideremos as especificidades de cada um dos romances, conforme mostra o extenso trabalho crítico já realizado sobre a obra ficcional do autor, a conclusão a que aqui se chega é que, tendo em conta o recorte proposto, há, de fato, evidentes homologias no tratamento conferido a diversos temas quando consideramos também o período histórico que está em discussão. Pois, enquanto em *As visitas do Dr. Valdez*, *O olho de Hertzog* e *Rainhas da noite* as personagens Vicente, Albasini e Chassafar são sujeitos inseridos na história



(tendo, inclusive, consciência de que o são), nos romances As duas sombras do rio, Crónica da rua 513.2 e Campo de trânsito, as personagens Leónidas, Tito e J. Mungau estão, ou são colocados, à margem da história.

Ressalte-se, contudo, que a presente leitura não busca o reducionismo interpretativo, tentando encaixar as obras em uma forma interpretativa pré-concebida; pelo contrário,. João Paulo Borges Coelho é um ficcionista habilidoso, tendo à disposição muito repertório, conhecimento material e recursos artísticos e estéticos. O recorte aqui proposto vem a sistematizar grande parte das conclusões já apontadas pela crítica. Nesse sentido, vimos a confirmar que, no caso do período colonial, a ficção de Borges Coelho definitivamente se afasta de visões dicotômicas, chamando atenção para a complexidade dos núcleos familiares coloniais (como em As visitas do Dr. Valdez), para a complexidade das relações regionais/fronteiriças de Moçambique, o quadro político e econômico regional, esvaziando, mais uma vez, a dicotomia "colonizadores e colonizados" (como em O Olho de Hertzog), e ressaltando a complexidade da construção da memória histórica (como em Rainhas da noite). No caso do período pós-revolução, em As duas sombras do rio, Crónica da rua 513.2 e Campo de trânsito, ainda que os três romances construam quadros históricos bastante precisos, há o flerte com o absurdo, com a exceção, e a possibilidade de conciliação e do fim dos conflitos entre os diversos tipos humanos que habitam o território moçambicano se desfaz, já que tais personagens, de forma muito significativa, são mantidas em estado de exceção.

A incomunicabilidade já foi percebida em várias análises sobre a obra ficcional de João Paulo Borges Coelho. Minha contribuição, neste artigo, consiste em apontá-la como temática estruturante na ficção do autor, na medida em que parte considerável de sua obra explora situações ficcionais que, em alguma escala, tematizam e encenam a dificuldade, ou a interdição, do diálogo entre os diferentes sujeitos que compõem o tecido social moçambicano. Tais modos de narrar as relações humanas vividas ao longo das guerras conferem singularidade ao projeto ficcional do autor que se desvia, em grande parte, de centrar a ação desses romances nos conflitos armados, na belicosidade das guerras, preferindo explorar o estabelecimento de laços possíveis entre indivíduos de diferentes pertencimentos sociais e raciais vividos nesses contextos, ao mesmo tempo que parece disposto a chamar atenção para um certo sentido de alienação decorrente dos sucessivos choques provocados pela vivência de conflitos armados tão intensos.

CONFLITO DE INTERESSES

A autora não tem conflitos de interesse a declarar.

REFERÊNCIAS

ALVES, Ricardo L. P.; BRAUN, Ana Beatriz M. Lourenço Marques em O Olho de Hertzog e As Mulheres do Imperador. Portuguese Cultural Studies, vol. 7, iss. 2, Article 6, 2021. p. 54-69. Disponível em: https:// openpublishing.library.umass.edu/p/article/id/383/>. Acesso em: 27 jul. 2024.



BANASIAK, Marta. Campo de trânsito: uma análise comparativa no contexto da biopolítica moderna. *In*: BRUGIONI, E.; GALLO, F.; ZANFELICE, G. (orgs.). **A obra literária de João Paulo Borges Coelho**. Panorama crítico. Campinas: Editora Unicamp, 2022. p. 125-148.

CABAÇO, José Luís. Moçambique: identidade, colonialismo e libertação. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

CABRAL, João de Pina. Crises de fraternidade: literatura e etnicidade no Moçambique pós-colonial. **Horizontes Antropológicos.** Porto Alegre, ano 11, n. 24, jul./dez. 2005. p. 229-253. Disponível em: https://www.scielo.br/j/ha/a/FycQ5qN3qqTv8ZRFH7q5NPh/?format=pdf&lang=pt. Acesso em: 27 jul. 2024.

CAN, Nazir Ahmed. João Paulo Borges Coelho e a partilha de mundos. *In*: LEITE, Ana Mafalda et al. **O romance africano**: tensões, conexões, tradições. Goiânia: Cegraf UFG, 2022. p. 321-241.

CAN, Nazir Ahmed. **João Paulo Borges Coelho**: ficção, memória, cesura. Rio de Janeiro: Edições Folha Seca, 2021.

CHAVES, Rita. Ondjaki e João Paulo Borges Coelho: Narrativas e(m) transição. *In*: **Via Atlântica**, n. 17, 2010. p. 83-101. Disponível em: https://revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50535>. Acesso em: 27 jul 2024.

CHAVES, Rita. O romance em João Paulo Borges Coelho: respirar a diferença na escrita. **Mulemba.** Rio de Janeiro, v. 10, n. 18, 2018. p. 14-31. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/article/view/15620/15971>. Acesso em: 27 jul 2024.

COELHO, João Paulo Borges. As duas guerras de Moçambique. **Entre Áfricas e Brasis.** Brasília: Paralelo 15; São Paulo: Marco Zero, 2001. p. 75-90.

COELHO, João Paulo Borges. As duas sombras do rio. Maputo: Ndjira, 2009.

COELHO, João Paulo Borges. As visitas do Dr. Valdez. Maputo: Ndjira, 2009.

COELHO, João Paulo Borges. Campo de trânsito. Lisboa: Editorial Caminho, 2007.

COELHO, João Paulo Borges. Crónica da rua 513.2. Maputo: Ndjira, 2006.

COELHO, João Paulo Borges. Da violência colonial ordenada à ordem pós-colonial violenta. Sobre um legado das guerras coloniais nas ex-colônias portuguesas. **Lusotopie**, n. 10, 2003. p. 175-193.

Disponível em: https://www.persee.fr/doc/luso_1257-0273_2003_num_10_1_1554. Acesso em: 25 mar. 2024.

COELHO, João Paulo Borges. E depois de Caliban? A história e os caminhos da literatura no Moçambique contemporâneo. *In*: GALVES, Charlotte; GARMES, Helder; RIBEIRO, Fernando R. (orgs.). África-Brasil: caminhos da língua portuguesa. Campinas: Editora da Unicamp, 2009. p. 57-68.

COELHO, João Paulo Borges. Memória das guerras moçambicanas. *In*: RIBEIRO, António Sousa; RIBEIRO, Margarida Calafate (orgs.). **Geometrias da memória**: configurações pós-coloniais. Porto: Edições Afrontamento, 2016. p. 327-337.

COELHO, João Paulo Borges. O Olho de Hertzog. Maputo: Leya, 2010.

COELHO, João Paulo Borges. Rainhas da noite. Alfragide: Editorial Caminho, 2013.

HELGESSON, Stefan. João Paulo Borges Coelho, João Albasini and the worlding of Mozambican literature. **Anuário de Literatura Comparada,** n. 3, 2013. p. 91-106. Disponível em: <revistas.usal.es/index.php/1616_ Anuario_Literatura_Comp/article/download/12441/12777/>. Acesso em: 30 mar. 2024.



LOOMBA, Ania. Colonialism/Postcolonialism. Routledge, 1998.

MACAGNO, Lorenzo. Assimilacionismo. In: SANSONE, Livio; FURTADO, Claudio (orgs.). Dicionário crítico das ciências sociais dos países de fala oficial portuguesa. Salvador: EDUFBA, 2014. p. 31-46.

MARIANI, Bethania. Discurso revolucionário moçambicano e a escrita do homem novo. Via Atlântica. São Paulo, n. 21, jul/2012. p. 59-74. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/51027. Acesso em: 27 jul. 2024.

MENDONÇA, Fátima. Espaços de violência na narrativa moçambicana contemporânea. Mulemba. Rio de Janeiro, vol. 10, n. 18, jan-jun, 2018. p. 32-43. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/ article/view/15996>. Acesso em: 30 jun. 2024.

MENDONÇA, Fátima. Panorama (muito geral) da ficção narrativa moçambicana contemporânea. In: QUEI-ROZ, Mirna (org). Travessias imaginárias: literaturas de língua portuguesa em nova perspectiva. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2020. p. 56-95.

SAID, Edward. Cultura e imperialismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. Entrevista com João Paulo Borges Coelho. Metamorfoses - Revista de Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros, v. 10, n. 1, 2009. p. 167-178. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index. php/metamorfoses/article/view/57484>. Acesso em: mar/2022.

SOUSA, Sandra. Ficções do Outro: Império, Raça e Subjectividade no Moçambique Colonial. Lisboa: Esfera do Caos, 2015.

ZAMPARONI, Valdemir. De escravo a cozinheiro: colonialismo e racismo em Moçambique. Salvador: EDU-FBA: CEAO, 2012.





Contos naturalistas da Guerra do Paraguai

Leonardo Mendes

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de janeiro (RJ), Brasil.

OORCID: https://orcid.org/0000-0002-8318-3759

E-mail: leonardomendes@utexas.edu

Maria Eduarda da Silva Gomes

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro (RJ), Brasil.

ORCID: https://orcid.org/0009-0006-0357-5549

E-mail: eduardgms2001@gmail.com

RESUMO

A guerra é um dos temas naturalistas que foi obscurecido pela centralidade atribuída ao determinismo biológico na caracterização do movimento. A visão caricatural de uma literatura cientificista, fracassada e antiartística, obliterou significativamente os *corpora* naturalistas produzidos no Brasil. Neles, encontramos ficções sobre a Guerra do Paraguai (1864-1870) e a vida militar que aproximam o naturalismo no Brasil de experiências semelhantes retratadas no naturalismo francês relacionadas à Guerra Franco-Prussiana (1870-1871). Os textos abordam o conflito a partir de vários ângulos, mas concordam que as situações criadas por ele são absurdas. O sentimento de horror e desengano que marca essa literatura a aproxima da vertente do "naturalismo desiludido" (Baguley, 1990), cuja principal estratégia era romper com o gênero clássico da guerra – a epopeia – como matriz do romance moderno. São histórias sobre viagens fracassadas e conflitos irresolvidos que assumem um posicionamento crítico às guerras e ao militarismo. Neste trabalho, vamos testar a hipótese em três contos brasileiros do fim do século XIX sobre a Guerra do Paraguai: "Vampa" (1890), de Oscar Rosas; "Uma noite" (1895), de Machado de Assis; e "Maria sem tempo" (1891), de Domício da Gama.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura de guerra; Guerra do Paraguai; Naturalismo.

Naturalist Tales From the Paraguay War

ABSTRACT

War is one of the naturalistic themes that was obscured by the centrality attributed to biological determinism in the characterization of the movement. The caricatural vision of a failed and anti-artistic scientific literature significantly obliterated the naturalist *corpora* produced in Brazil. In them, we find fictions about the Paraguayan War (1864-1870) and military life that bring naturalism in Brazil closer to similar experiences portrayed in French naturalism related to the Franco-Prussian War (1870-1871). The texts approach the conflict from various angles but agree that the situations created by it are absurd. The feeling of horror and disillusionment that marks this literature brings it closer to the "disillusioned naturalism" (Baguley, 1990), whose main strategy was breaking the link with the classic war genre – the epic – as the matrix of the modern novel. These are stories about failed trips and unresolved conflicts that take a critical stance towards wars and militarism. In this work we will test the hypothesis in three Brazilian short stories from the end of the 19th century about the Paraguayan War: "Vampa" (1890), by Oscar Rosas; "Uma noite" (1895), by Machado de Assis; and "Maria sem tempo" (1891), by Domício da Gama.

KEYWORDS: War literature; Paraguayan War; Naturalism.

Ao citar este artigo, referenciar como: MENDES, Leonardo; GOMES, Maria



DOI: 10.12957/matraga.2024.83196 Recebido em: 30/03/2024 Aceito em: 17/07/2024

Eduarda da Silva. Contos naturalistas da guerra do Paraguai. **Matraga**, v. 31, n. 63, p. 560-572, set./dez. 2024.

1. O naturalismo e a guerra

Este artigo parte da compreensão de que a visão de naturalismo encontrada nas mais conhecidas histórias da literatura brasileira não faz justiça à complexidade do movimento tal como ele se desenvolveu na segunda metade do século XIX. Nesses compêndios, o naturalismo aparece como uma literatura fracassada, ingenuamente científica, escrita em linguagem "baixa", que via os sujeitos como corpos submetidos a determinações sociais e biológicas.¹ De antemão, há um problema na visão naturalista de Homem - o "homem fisiológico" - e de literatura, considerada antiartística. Por isso, a produção naturalista é, em regra, tratada como uma série de equívocos e fracassos, como O homem (1887), de Aluísio Azevedo, e A carne (1888), de Júlio Ribeiro. O sucesso de O cortiço (1890) e a consagração posterior de seu autor são a exceção que confirma a regra. E se lemos nossos compêndios com atenção, vemos que mesmo O cortiço foi canonizado apesar do naturalismo, e não por causa dele (Sereza, 2022). O romance é valorizado por seu "realismo documental"; o naturalismo (isto é, a fisiologia, o sexo, o sujo, o estranho, o baixo, o banal e o feio) continua sendo um problema.

Tal visão problematizadora do naturalismo como princípio estético e filosófico rebaixou (em relação aos romances de Machado de Assis, por exemplo) as obras dos autores naturalistas encontrados nas histórias da literatura brasileira (Aluísio Azevedo, Júlio Ribeiro, Inglês de Souza e Adolfo Caminha), assim como obliterou uma importante produção naturalista que não se encaixava na categoria do "romance científico" (ou "estudos de caso"), informado pelo olhar médico e pelo determinismo biológico, tradicionalmente tomado pela historiografia como sinônimo de ficção naturalista. Pesquisas recentes revelam que havia outros modos de execução dos princípios naturalistas em circulação e competição no Brasil no fim do século (Mendes; Catharina, 2019). Seguindo a proposta de David Baguley (1990) para a literatura francesa, havia ao menos dois modos (ou vertentes) naturalistas: a trágica e a cômica (ou desiludida). As duas vertentes são materialistas e científicas, o que não significa adesão cega à ciência. Ambas aceitam as normas implacáveis da natureza e compreendem o homem como parte integrante dela, como corpo transitório e mortal, com desejos e necessidades. A diferença está no modo como cada vertente encara e trabalha com essas contingências (as novas leis reveladas pela ciência moderna), de modo trágico ou cômico/desiludido.

Quando testamos as categorias de Baguley na literatura naturalista produzida no Brasil e em Portugal no fim do século XIX, notamos que a vertente trágica reúne os romances mais celebrados pela historiografia, tais como O primo Basílio (1878), de Eça de Queirós; O cortiço, de Aluísio Azevedo; e Bom-crioulo (1895), de Adolfo Caminha. São obras que adotam uma visão triunfalista do progresso científico e pretendem ser moralizadoras, isto é, pela fábula do exemplo negativo com final trágico (traição conjugal, prostituição, homossexualidade etc.) ensinam à sociedade o "comportamento moral". Por seu turno, a ideia de uma vertente desiludida ajuda

¹ A visão de naturalismo como literatura fracassada aparece em José Veríssimo, *História da literatura brasileira*; Lucia Miguel Pereira, Prosa de ficção: história da literatura brasileira (1870-1920); Alfredo Bosi, História concisa da literatura brasileira; José Guilherme Merquior, De Anchieta a Euclides. Breve história da literatura brasileira; Nelson Werneck Sodré, A literatura brasileira e *O naturalismo no Brasil*; e Massaud Moisés, *História da literatura brasileira*, para citarmos os mais conhecidos.



DOI: 10.12957/matraga.2024.83196

a iluminar e compreender alguns autores do fim do século que se autodeclaravam "escritores naturalistas", mas produziram obras que ficaram incompreendidas e esquecidas porque não se encaixavam na fórmula dos "estudos de caso", como Pardal Mallet, autor dos romances Hóspede (1887) e Lar (1888); e Virgílio Várzea, autor de George Marcial: romance da sociedade e do fim do Segundo Império (1901). São textos naturalistas com menor investimento no determinismo biológico, com mais descrição do que narração, que desconfiam do progresso científico e adotam uma perspectiva crepuscular (ou decadente) do moderno.

A centralidade atribuída aos "estudos de caso" também obscureceu a importância do tema da guerra na ficção naturalista, tratada numa perspectiva de declínio e desengano. Na França, os escritores naturalistas trabalharam a questão em suas obras. O romance A derrocada (1892), de Émile Zola, e o volume de contos Noites de Médan (1880), de Zola, Paul Alexis, Guy de Maupassant, J. K. Huysmans, Henry Céard e Léon Hennique, tem como pano de fundo a derrota da França na Guerra Franco-Prussiana (1870-1871). Com um saldo de 140 mil mortos, a derrocada francesa levou à queda do II Império (Barry, 2011). A abordagem naturalista favorece a dimensão individual da experiência bélica, com a apresentação de episódios isolados do contexto global das operações militares (Rippol, 2017). O tema da irrupção da guerra na existência dos indivíduos, histórias de indivíduos cujo encontro seria improvável, mas que a guerra coloca brutalmente em relação, ou a vida cotidiana nos tempos de guerra, são os traços comuns desses textos naturalistas. Uma crença os irmana: a falta de sentido da guerra. O conflito é visto a partir de vários ângulos, mas todos concordam que as situações criadas por ele são absurdas. Nesses escritos, o patriotismo não existe ou é uma ilusão.

O sentimento de horror e desemparo dessa ficção, sem "estudos de caso", é "naturalista desiludido". São textos sobre as tragédias dos conflitos armados, mas escritos por aqueles que perderam as ilusões sobre a eficácia da guerra e, portanto, dos gêneros da guerra, como a epopeia clássica. São textos que tendem à paródia, à sátira e à ironia, como a saga do soldado com desinteria na Guerra Franco-Prussiana, transferido de hospital em hospital, sem nunca ver combate, no conto "Sentido!", de Huysmans, em Noites de Médan. O "naturalismo desiludido" rompe com a epopeia como matriz do romance moderno. Esse rompimento se manifesta na rejeição do enredo, criando histórias estáticas ou circulares, com pouca ação e justificação. Na ficção naturalista, o tempo "perdeu irremediavelmente a propositividade inerente ao épico" (Baguley, 1990, p. 125, tradução nossa)². A passagem do tempo passa a ser percebida a partir de seu potencial corrosivo, com "enredos que não conduzem os personagens a um final apaziguador de conflitos ou conquistador de terras e corpos, mas os aprisionam numa existência banal, desinteressante e frustrante" (Mendes, 2022, p. 35). Ao final, os personagens são devolvidos à situação inicial, expondo a futilidade de seus esforços; ou passam por aventuras abortadas, acontecimentos que nunca acontecem, romances que nunca se concretizam.

A ideia do naturalismo como uma "ficção do pós-guerra" pode ser estendida ao Brasil oitocentista. Trata-se da literatura produzida nas décadas seguintes à Guerra do Paraguai (1864-1870), quando os arroubos patrióticos haviam perdido a ressonância. O Brasil ganhou a guerra,



² No original: "...time in naturalist literature has irretrievably lost the inherent purposiveness of the epic".

mas a Monarquia Bragantina viria a perder o governo. Ironicamente, a vitória no conflito marca o início do declínio do Brasil Imperial, com o fim da escravidão legal em 1888 e a deposição do imperador em 1889. Pelo final do século, a guerra de Pedro II na bacia platina era um conflito do passado monárquico, devastador, cruel e absurdo. Nessa toada, Coelho Neto narrou, em Miragem (1895), as aventuras malogradas do soldado tuberculoso Tadeu, sem vocação para a vida militar. Nessas antiepopeias, o naturalismo abraça uma filosofia antimilitarista que era incomum na época. Para testar a hipótese, estudaremos três contos brasileiros publicados na década de 1890 que têm a Guerra do Paraguai como motivo da ação: "Vampa", de Oscar Rosas, publicado no jornal Gazeta de Notícias, em julho de 1890; "Uma noite", de Machado de Assis, publicado na Revista Brasileira, em 1895; e "Maria sem tempo", de Domício da Gama, publicado no volume Contos a meia tinta, em 1891.

2. A guerra

A Guerra do Paraguai foi o maior conflito armado da América do Sul. Como ocorre em casos semelhantes, as razões que explicam o conflito são complexas. Houve um ato que precipitou o embate: a apreensão, em novembro de 1864, pelo presidente do Paraguai, Francisco Solano López, do navio brasileiro Marquês de Olinda. A embarcação transportava armamentos e o novo presidente da província do Mato Grosso. López declara guerra ao Brasil e faz incursões militares por terras brasileiras pelo Oeste. O Brasil reage. Alia-se à Argentina e ao Uruguai, criam a Tríplice Aliança e isolam o Paraguai numa guerra sangrenta que se estende até março de 1870. O Paraguai é derrotado e devastado. Solano López é capturado e morto por militares brasileiros. Assunção é ocupada e saqueada. Nos dez anos seguintes, o Paraguai seria um país sob ocupação brasileira, sem governo próprio. O Brasil enviou em torno de 135 mil homens à guerra, dos quais 50 mil não voltaram. Do lado paraguaio, se incluídas as mortes de civis, morreram em torno de 300 mil pessoas no conflito, equivalente a 60% da população do país (Salles, 2003).

A Guerra do Paraguai fazia parte de um processo que remontava aos primórdios da colonização das Américas e às disputas entre Portugal e Espanha na região da Bacia do rio da Prata, nos séculos XVI e XVII. No começo do século XIX, após os processos de independência e a criação dos países do continente, o Império do Brasil, a Argentina, o Paraguai e o recém-criado Uruguai disputavam territórios e negociavam fronteiras na região. Argentina e Uruguai enfrentavam disputas intraelites que os impediam de estabilizar os governos e unificar os territórios. O Paraguai e o Brasil, por outro lado, tinham governos mais estáveis (uma ditadura e uma monarquia), que os permitiam ter forças armadas e nutrir ambições de domínio na região. Num primeiro plano, portanto, a Guerra do Paraguai foi um conflito de domínio e controle da bacia platina, protagonizado pelo Brasil e o Paraguai. O conflito estava ligado ao processo de construção dos estados nacionais e ao estabelecimento de áreas de domínio na região (Doratioto, 2002). A vitória na Guerra do Paraguai foi o primeiro passo no caminho da supremacia do Brasil na América do Sul.



Por trás da guerra havia um conflito entre visões de mundo, análogo ao que deflagara a Guerra Civil Americana (1861-1865), entre uma perspectiva agrária e conservadora de economia e sociedade, e uma concepção liberal e capitalista. Semelhantes aos fazendeiros do Sul dos Estados Unidos, Solano López e seus aliados eram grandes proprietários rurais, no caso, da "velha tradição autoritária espanhola", enquanto o Brasil, os *Blancos* no Uruguai e o governo de Buenos Aires ligavam-se ao comércio exterior e às potências europeias (Fausto, 1995, p. 210). Desse ponto de vista, o motivo da guerra era a inadequação do Paraguai ao modelo de economia liberal adotado pelos países vizinhos e apoiado pela Inglaterra (Pomer, 1981). Foram incursões militares brasileiras no Uruguai, com a missão de derrubar governos hostis aos interesses do país (e da Inglaterra) que forçaram Solano López a declarar guerra ao Brasil. A ação imperialista na bacia do rio da Prata, fosse de Portugal ou da Espanha na época da colonização, da Inglaterra ou do Brasil no período pós-independência, é fundamental para compreender as origens e os legados da Guerra do Paraguai.

Num estudo recente sobre a guerra e seu papel na construção dos Estados Nacionais na América Latina, Javier Uriarte (2020) toma o conflito na bacia platina como um exemplo do que ele chama de *desertificação dos espaços*, semelhante ao ocorrido durante outros conflitos latino-americanos do século XIX, como a Guerra de Canudos (1896-1898). A guerra cria espaços vazios e arruinados que tornam os territórios, antes insubmissos e misteriosos (como o Paraguai no século XIX), apropriáveis para novas fundações, pessoas e negócios. Para Uriarte, é impossível separar a Guerra do Paraguai das teias do imperialismo inglês e dos interesses do capital global na América do Sul. O que emergiu da "Grande Guerra", como o conflito é conhecido entre os paraguaios, foi um país silenciado, um vazio, um deserto. Para o autor, a guerra promoveu um apagamento do Paraguai, servindo à integração das nações latino-americanas, seus rios e territórios *desertificados* no mercado global de capitais.

3. A literatura da guerra

No ensaio "O tema da guerra na literatura brasileira" (1949), Brito Broca propõe que a guerra não é um tópico recorrente entre nós. Dessa avaliação se excluem relatos oficiais sobre os principais conflitos armados do Brasil no século XIX: as guerras da Independência (1822-1824), a Guerra do Paraguai, a Revolta da Armada (1893-1894) e a Guerra de Canudos. Broca se refere à escassez de obras literárias sobre as guerras, que explica pelo alheamento da realidade em que viviam os escritores. José de Alencar e Joaquim Manuel de Macedo, acusa, não se engajaram com a Guerra do Paraguai, "um dos maiores acontecimentos históricos do período romântico" (1949, p. 1). Macedo, na verdade, foi um dos primeiros prosadores a assimilar a Guerra do Paraguai em sua ficção (Silva, 2014). Nos romances *O culto do dever* (1865) e *Memórias do sobrinho do meu tio* (1868), o conflito na região platina engendra personagens, reviravoltas no enredo e desenlaces. Da mesma geração, tanto Castro Alves quanto Tobias Barreto escreveram estrofes de saudação aos "Voluntários da Pátria", mas são versos de ocasião, pensa Broca, de valor literário duvidoso. Nessas produções, o envolvimento com a Guerra do Paraguai aparece como um dever cívico de homens e mulheres.



No ensaio, Broca destaca o romance A retirada da Laguna (1871), do Visconde de Taunay, como o principal documento literário da Guerra do Paraguai e, ao lado d'Os Sertões (1902), de Euclides da Cunha, "a mais elevada expressão do tema da guerra na nossa literatura" (1949, p. 1). Ao contrário de outros escritores que escreveram sobre o conflito, Taunay era oficial do exército brasileiro e testemunhou a luta. A obra narra a odisseia da primeira expedição terrestre enviada à fronteira do Mato Grosso, em abril de 1865. Saindo do Rio de Janeiro, um efetivo de três mil homens levou um ano e cinco meses para chegar ao destino. Só em janeiro de 1867, a força invadiu o Paraguai, chegando até Laguna. Sem provisões para permanecer no local, assolada por doenças e sob fogo paraguaio, a expedição se vê obrigada a recuar. Em A retirada da Laguna, Taunay narra a travessia de retorno de 164 km até Aquidauana, no Mato Grosso, percorridos em 35 dias. O autor não poupa o leitor do caos e das misérias da guerra, mas tais elementos servem para enaltecer a justeza da luta e o heroísmo dos soldados brasileiros. Apoiador da Monarquia Bragantina e suas guerras, Taunay dedica a obra a Pedro II, de quem se declara "humilíssimo e obedientíssimo servidor e súdito" (1874, p. 7).

Pesquisas recentes têm revelado novas produções ligadas à Guerra do Paraguai, que colocam sob suspeição a hipótese da falta de interesse dos escritores pelo assunto. Silva (2014) mostra que o conflito criou um movimento de intensa produção literária. Os escritores trabalhavam nos jornais e, como "homens da imprensa", estavam conectados com os debates e as notícias da guerra. Uma quantidade considerável de crônicas, declarações e poemas patrióticos foram publicados em periódicos brasileiros durante o conflito. Apoiando-se na poesia épica e nos gêneros clássicos da guerra, enalteciam os soldados como os "novos heróis da pátria", em substituição à idealização do índio dos primeiros românticos (Silva, 2014, p. 30). Os poemas serviam como propaganda pró-alistamento. Retratavam os paraguaios como seguidores de Satanás, enquanto os brasileiros contavam com a proteção de Nossa Senhora. Nessa produção, destaca-se o poema épico Riachuelo (1868), de Luís José Pereira da Silva. Centrado na Batalha naval de Riachuelo (11 jun. 1865), o poema propaga, em cinco cantos e oitava rima, os mesmos ideais de Taunay em *A retirada da Laguna*: a guerra era justa e o Brasil representava a civilização em luta contra a barbárie paraguaia (Araújo, 2012).

4. "Vampa", de Oscar Rosas

Na historiografia tradicional, Oscar Rosas aparece como um poeta simbolista mediano que foi tragado pelo redemoinho da política e nunca publicou um livro (Muricy, 1952; Soares, 1972). Ele nasceu no Desterro (antiga Florianópolis), em Santa Catarina, em 1864. No Liceu Provincial da cidade, conheceu Virgílio Várzea e Cruz e Souza, de quem permaneceria amigo por toda a vida. Em 1880, migrou para o Rio de Janeiro para completar os estudos na Corte, mas trocou os cursos pelo jornalismo, galgando espaços nas folhas Gazeta da Tarde e Cidade do Rio. Pela década de 1890 mantinha uma coluna fixa no jornal Novidades, "Janela do Espírito", no qual tecia comentários sobre arte e literatura. Nessa época, instado pelo crítico Araripe Júnior a definir sua estética, respondeu: "Sou naturalista, pelo menos tenho esse desejo



e o serei plenamente. Não admito outra escola senão essa, porque o naturalismo fisiológico parece-me eterno e julgo todas as outras escolas produtos histéricos do romantismo" (Rosas, 1890a, p. 1). Oscar Rosas se via como poeta, mas em 1889 ganhou o primeiro lugar num concurso de contos organizado pela *Gazeta de Notícias*, com "Tísica". Animado com a boa receptividade, publicou outros contos no mesmo jornal, entre os quais "Feia", "João Nazário" e "Vampa" (Soares, 1974).

"Vampa" se passa nos campos de batalha da guerra e tem como protagonista um soldado paraguaio em fuga de um ataque devastador do exército brasileiro. "Uniformizados de azul e encarnado", os soldados estrangeiros chegam a cavalo e parecem semideuses, "encabeçados de altos capacetes amarelos, de latão, com penachos rubros de alecrim, calçando lustrosas botas de verniz inglês, com esporas brancas" (Rosas, 1890b, p. 1). Abrem "um sulco sangrento e doloroso" no regimento, fazendo "uma matança desapiedada nos seus irmãos". Os paraguaios investem contra os invasores, mas são "varridos pelo tufão tempestuoso de braços que os varavam a lançadas de aço, peito a peito, punho a punho, de lado a lado". A fuga pelas campinas paraguaias é feita sob fogo cerrado de artilharia do inimigo. Através dos campos e savanas, "a bala roçava de todo como uma foice laboriosa". Sentia um "ódio feroz e rancoroso" dos brasileiros. É quando se depara com a carcaça de Vampa, seu cavalo de guerra, companheiro de infância e testemunha de seus primeiros amores, que morrera ali um ano antes, numa escaramuça. O encontro com os restos mortais do animal de estimação o faz rememorar os tempos felizes antes da guerra, "as tardes mornas do seu país, a sua família, a sua habitação e toda felicidade de sua infância tranquila e calma". Lembra da namorada Panchita.

Que delicioso achava, quando ia, através dos pampas, risonho e saudável, como um gaúcho, laço à garupa e um assovio muito fino na boca, perseguir os búfalos e touros, ao lado da Panchita, que montava em pelo e que lhe dava à noite um corpo cheiroso de pêssego penugento em *bouquet*, suavizando-o com beijos e churrascos (Rosas, 1890b, p. 1).

Na segunda parte do conto, o corpo de Vampa serve de escudo no confronto final com os invasores brasileiros: "o esqueleto interpunha-se entre ele e o inimigo, defendia-o (...)". Dominando vales e montes, um clarim "anunciava o inimigo esfuziantemente". A lembrança da vida paraguaia *ante bellum* lhe dá ganas de luta: "um, dois, três, cinco, dez golpes lhe voaram à cabeça, ao peito, ao pescoço, atirados vigorosamente, vibrados com músculo e audácia, mas aparou-os todos", abrindo uma clareira ao redor. "Sobre a carcaça de Vampa empilhavam-se agora os corpos lanhados dos mortos e feridos". O ataque cessou. O soldado observa a cena e começa a chorar. Foi "quando dentro da mata bate um gatilho e, entre as folhas, uma bala, certeira e mortal, vara-lhe o peito e o derruba, vomitando sangue quente sobre o esqueleto". Morto o protagonista, o conto arremata com uma crítica a Pedro II e à atuação do Brasil na guerra. Descreve "a soldadesca descontrolada e infrenisada do imperador, que tinha mandado assassinar dois milhões de homens" (Rosas, 1890b, p. 1). No conto de Oscar Rosas, o soldado paraguaio anônimo é um herói da resistência contra a invasão de forças estrangeiras e Pedro II, um criminoso de guerra. Ao contrário de como aparece em Taunay, a guerra não era justa e os heróis brasileiros não passavam de máquinas de matar.



5. "Uma noite", de Machado de Assis

O aparecimento de Machado de Assis num trabalho sobre naturalismo é algo que merece explicação. Como sabemos, ele foi um dos mais influentes opositores da ficção naturalista no Brasil. Não seria despropósito indagar se a subalternidade do naturalismo na história da literatura brasileira não se deve à desaprovação do escritor famoso (e seu entorno) ao movimento. Na célebre resenha condenatória que escreveu sobre O primo Basílio, Machado compartilha a opinião católica e conservadora da época, que via os livros naturalistas como incentivadores de comportamentos imorais (Franchetti, 2005). Como sucedeu com outros letrados do período, Machado ficou chocado com a linguagem rebaixada dos romances de Zola e com a falta de decoro d'O primo Basílio e d'O crime do padre Amaro. Apesar do desgosto, testemunhou o sucesso dos livros e compreendeu a importância do naturalismo a ponto de reagir com a "segunda fase" de sua obra, inaugurada com Memórias póstumas de Brás Cubas (1881), chamada de "realista" por falta de nome melhor. Irônico e cético, o "realismo machadiano" compartilha traços com a vertente desiludida do naturalismo, como a opção pela antiepopeia como matriz do romance e o herói fracassado (ou morto) como protagonista.

Nos tempos da Guerra do Paraguai, entretanto, Machado de Assis produziu literatura patriótica, de apoio incondicional ao lado brasileiro no conflito. Como jovem escritor em ascensão, ele testemunhou a guerra do Rio de Janeiro, participando dos debates nos periódicos e neles publicando crônicas e poemas pró-alistamento, como "Cala-te, amor de mãe!" e "A cólera do Império", ambos de 1865. Os poemas adotam o mesmo ponto de vista de Taunay e Pereira da Silva: a guerra era justa, a pátria se sobrepunha à família, e o Brasil lutava pela liberdade, contra a tirania paraguaia. Era literatura de propaganda e defesa das políticas do estado imperial (Silva, 2014). Em Iaiá Garcia, publicado oito anos após o fim do conflito, a Guerra do Paraguai é um evento central, mas a ênfase está nos dramas humanos, e não mais na defesa da pátria. Mesmo assim, os valores defendidos no romance são os mesmos da poesia patriótica: as mães devem mostrar seu valor e enviar os filhos à guerra. Jorge não se oferece como voluntário por patriotismo, mas como forma de se vingar da mãe, que o proibiu de se casar com Estela, moça pobre. Mesmo sem amor à pátria, ele se revela um bom soldado na guerra, da qual retorna condecorado e vivo. Apesar do ceticismo de alguns personagens, *Iaiá Garcia* mantém o "caráter glorioso" da Guerra do Paraguai (Silva, 2014, p. 118).

Posteriormente, quando volta a tratar da guerra na produção realista, Machado dá uma nova abordagem ao tema. No conto "Uma noite", o tenente Isidoro e o alferes Martinho conversam no Acampamento de Tuiuti, no Paraguai, seguindo a batalha do mesmo nome (24 de maio de 1866), considerada o embate campal mais sangrento da guerra, com saldo de 20 mil mortos (Betthel, 1996). Nos meses seguintes à vitória brasileira, Tuiuti se converteu no quartel-general das forças imperiais. O acampamento "era uma espécie de vila improvisada, com espetáculos, bailes, bilhares, um periódico e muita casa de comércio" (Assis, 1895, p. 322). O local se tornou um ponto de encontro de brasileiros de todas as regiões do país, que nunca se conheceriam se não fosse pela guerra, como Martinho, de Alagoas, mas residente no Recife, e o carioca Isidoro. Após assistirem a uma comédia, Martinho tem lembranças de antigos amores, que compartilha



com o amigo. É quando Isidoro se anima a narrar a sua história "mais longa e mais trágica". No primeiro plano, o conto é a conversa dos dois oficiais num acampamento militar. Havia perigo e urgência em narrar, porque o tiroteio entre brasileiros e paraguaios era constante. Era comum pontuar "com balas de espingarda a conversação" e um soldado morrer sem completar a frase: "Em acampamento, há de ser resumido" (Assis, 1895, p. 323).

A história de Isidoro é o conto dentro do conto e se passa no Rio de Janeiro. Apaixonou-se por Camila, uma viúva de 25 anos. Era uma menina pobre, mas encantadora, que cuidava da mãe doente. Pede Camila em casamento, mas ela havia prometido a si mesma não se casar outra vez antes da morte da mãe. Nesse ínterim, a moça enlouquece e é hospitalizada. Isidoro supera o sofrimento da perda e a esquece. Quatro anos depois ele a reencontra atuando como atriz numa peça de teatro. Tomam uma xícara de chá. A situação era estranha. Isidoro não tem certeza sobre o que Camila pensa, deseja ou mesmo se tinha lembrança de que enlouquecera. Camila tem um ar de mulher fascinante e indecifrável, semelhante a Capitu, em *Dom Casmurro* (1899), e Conceição, de "Missa do Galo". Ela parecia desejar que Isidoro ficasse, mas ele não conseguia mais amá-la e pensa em partir. É quando o conto nos devolve brutalmente à guerra: "Isidoro deu uma volta e caiu; uma bala paraguaia varou-lhe o coração, estava morto" (Assis, 1895, p. 333). O temor do início do conto se confirma: um tiro interrompe a conversa pelo meio e a história fica sem conclusão. No texto de 1895, o soldado brasileiro morre na guerra antes de terminar sua história de amor perdido. O desfecho revisa a perspectiva patriótica de *Iaiá Garcia* e acentua a falta de sentido da guerra, a inconclusão e a desilusão.

6. "Maria sem tempo", de Domício da Gama

Domício da Gama era da mesma geração de Oscar Rosas, Figueiredo Pimentel e Adolfo Caminha, mas, ao contrário desses, nunca se autodeclarou "escritor naturalista". Ele foi autor de pequena obra literária, tendo publicado em vida apenas dois volumes de narrativas breves: *Contos à meia tinta* (1891) e *Histórias curtas* (1901)³. Gama era próximo a Machado de Assis, de quem se considerava discípulo. Em seus escritos, o estilo indeciso, contido e elegante, herdado do mestre, convive com temas e personagens naturalistas. Tanto Silvio Romero quanto José Veríssimo identificaram marcas naturalistas nos contos (Romero, 1954; Veríssimo, 1901). Luiz Eduardo Ramos Borges propõe dividir a obra de Gama em três fases, sendo a primeira, de 1886 até 1889, quando viaja para a Europa como correspondente da *Gazeta de Notícias*. Foi nesse período em que escreveu os textos de *Contos à meia tinta*, entre os quais "Maria sem tempo", marcados por uma apresentação "morna" de "cortes da realidade", à maneira naturalista (Borges, 1998, p. 79). Já Franco Sandanello propõe que o impressionismo literário é o local mais apropriado para se compreender a ficção de Domício da Gama, mas concorda que o autor flerta com o naturalismo em alguns contos, especialmente em "Uma religiosa besta" e "Maria sem tempo" (Sandanello, 2017, p. 187).

³ Contos à meia tinta tem dezessete contos; Histórias curtas tem vinte e seis, mas treze são reproduções do livro anterior sem alterações. "Maria sem tempo" é um deles. Neste estudo, nos baseamos na edição de Histórias curtas.



"Maria sem tempo" mostra como a guerra afeta e destrói vidas de mulheres a milhares de quilômetros do conflito. Maria é o nome de todas as mães que perderam os filhos para a Guerra do Paraguai. Em contraste com o poema machadiano "Cala-te, amor de mãe!", que pedia o sacrifício do amor materno em prol da defesa da pátria, Gama examina "as maternidades malogradas" em virtude da perda de filhos para a guerra (Gama, 1901, p. 121). Como ocorreu com muitas mulheres durante o conflito, Maria, mulher negra e pobre, perde seu único filho, fundamental no sustento da casa e sua razão de viver. Ao contrário de Isidoro e Martinho, do conto machadiano, Luciano não se ofereceu como voluntário, mas foi recrutado à força para a guerra. Na medida em que o conflito se alongava, o entusiasmo dos primeiros meses arrefeceu e os voluntários começaram a rarear. A partir de1866, começaram os problemas. Para manter o fluxo de soldados necessário para a continuidade da guerra, passam a recorrer ao recrutamento forçado, que eram verdadeiras caçadas humanas. Os pobres eram os principais alvos (Izecksohn, 2001). Recrutas forçados incluíam naturalmente muitos jovens negros, como Luciano, escravizados ou não (Rodrigues, 2001). O conto narra pelo olhar de Maria o momento em que vieram buscar seu filho para a "matança nos campos do Sul":

Num silêncio entre dois refegões de vento, bateram de repente à porta. Luciano foi abrir e logo um homem entrando, antes de dizer uma palavra, lhe foi deitando a mão. O rapaz deu um pulo esquivando-se, mas o outro gritou e a casa se encheu de gente armada, soldados, que subjugaram seu filho e o amarraram (Gama, 1901, p. 124).

Maria perde o filho, a casa e a razão. Transforma-se numa moradora de rua, ensandecida, a vagar sem destino e morada certa. "Perdera o filho e o procurava. Andava pelos caminhos para buscá-lo e só levantava a voz para chamá-lo, ansiosamente, carinhosamente: 'Luciano! Meu filho!..." (Gama, 1901, p. 121). O personagem errante que percorre as estradas, sem abrigo ou consolo, é um símbolo potente do naturalismo desiludido (Baguley, 1990). Algumas pessoas tentaram ajudá-la e ampará-la, mas Maria recusava: "Não tenho tempo, minha senhora. Vou ao encontro do meu filho, que me disse que havia de voltar" (Gama, 1901, p. 122). Por isso passou a ser conhecida como "Maria sem tempo". Quando lhe disseram que Luciano tombara em combate, que um voluntário o vira morrer num hospital militar, sacudiu a cabeça, incrédula. A guerra marca indelevelmente a vida da mãe. Fica obcecada com seu fim ou que o conflito chegue até ela, e confunde salvas de tiros de canhão com a aproximação da artilharia inimiga. Após vagar por muito tempo, Maria encontra a morte num acidente com explosão numa pedreira, de que se aproxima na esperança de estar no cenário de guerra e encontrar Luciano. Franco Sandanello (2017, p. 306) cobra do autor uma reflexão sobre as causas do sofrimento da protagonista, mas a visão naturalista desiludida não crê que tais explicações existam, o que não significa compactuar com a opressão. Como as guerras, a história de Maria não fazia sentido. Nas palavras do narrador:

E Maria sem tempo não era uma lição, nem um castigo, nem um exemplo. Se alguma coisa ela provava, era que há sofrimentos que nada provam e que nada justifica, que são, pela razão obscura daquilo que tem de ser. A sua miséria nem era mesmo trágica, porque não exclamava, não lutava, não indagava. (...) Vivera para ser mãe; sofria disso, como disso, outras jubilam (Gama, 1901, p. 123).



7. Considerações finais

É perceptível nos três contos a "desilusão naturalista do pós-guerra", detectável na literatura brasileira tardia da Guerra do Paraguai, na relativização do patriotismo, na morte banal e injusta do soldado, nas vidas devastadas pela guerra a milhares de quilômetros do conflito, no retrato da guerra como acontecimento brutal e sem sentido, semelhante às imagens do naturalismo francês ao tratar da Guerra Franco-Prussiana. São histórias realistas de insucessos em que os protagonistas morrem violentamente ao final, numa realidade de conflito armado. O soldado paraguaio e Isidoro estão no teatro da guerra no Sul e morrem com um tiro no coração disparado pelo inimigo. Maria sem tempo morre sob os cascalhos de uma explosão numa pedreira no Rio de Janeiro, mas foi a Guerra do Paraguai que a levou até ali.

O conto de Oscar Rosas faz a crítica mais direta ao Brasil e à Guerra do Paraguai como evento devastador. Transforma o inimigo em herói, enquanto os brasileiros são invasores, assassinos e ladrões. O Brasil é um Império do Mal, cujo rei despacha seus exércitos de uniformes reluzentes para o Sul com a missão de assassinar dois milhões de pessoas. Romantiza o Paraguai como um paraíso gaúcho estragado pelas forças militares do Brasil, aproximando-se do sentido da *desertificação dos espaços* levada a cabo pelas guerras (Uriarte, 2020). Tal visão antipatriótica não era comum entre os letrados, mesmo passados vinte anos do fim da guerra.

Em Machado de Assis, ainda que "Uma noite" alcance a perspectiva do absurdo da guerra na história interrompida de amor malogrado de Isidoro, abandonando o leitor no vazio da inconclusão, o conto mantém o personagem do guerreiro nobre da epopeia clássica. Foram histórias de amores perdidos que levaram Isidoro e Jorge, de *Iaiá Garcia*, ao Paraguai, mas, chegando lá, comportam-se como soldados patriotas. Em Machado de Assis, todos os voluntários "se portam valentemente quando em ação" (Peregrino, 1969, p. 20). Depois que Isidoro morre, Martinho permanece na guerra, luta com bravura e é promovido a major. "Uma noite" é o menos impatriótico dos três contos.

Apesar de diferenças no tratamento do tema, os três contos são breves antiepopeias que, no malogro e na inconclusão, expressam uma visão antiguerra, ou ao menos, antimilitarista, numa época de fervor bélico e patriótico. O fracasso das histórias se manifesta principalmente na rejeição do enredo propositivo, associado à epopeia clássica, estratégia que é mais evidente nos contos de Machado e Gama, na história sem fim e/ou explicação do primeiro, e na protagonista alucinada que vagueia em círculos no segundo, "sem tempo" ou local de chegada que não fosse a morte. Os contos manifestam um sentimento de "desilusão do pós-guerra" que era extremamente moderno e antissistema. Em desafio à percepção de Brito Broca, revelam a riqueza da literatura de guerra e do naturalismo no Brasil.

CONTRIBUIÇÃO DOS AUTORES

Leonardo Mendes: concepção, análise dos dados, elaboração do manuscrito, discussão dos resultados, redação.



Maria Eduarda da Silva Gomes: concepção, coleta dos dados, análise dos dados, discussão dos resultados, redação, revisão.

CONFLITO DE INTERESSES

Os autores não têm conflitos de interesse a declarar.

FINANCIAMENTO

Este artigo integra o projeto de pesquisa "Naturalismos na Belle Époque luso-brasileira (1870-1920)", financiado pelo Programa Prociência/FAPERJ, PIBIC FAPERJ e CNPq Produtividade em Pesquisa 2.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Tiago. A identidade nacional brasileira na Guerra do Paraguai (1864-1870). Tese de Doutorado (em História). Brasília: Universidade de Brasília, 2012.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Uma noite. Revista Brasileira, Rio de Janeiro, tomo IV, out. 1895, p. 321-333.

BAGULEY, David. Naturalist fiction. The entropic vision. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

BARRY, Quintin. Franco-Prussian War 1870-1871: Volume 1. Warwick: Helion and Company, 2011.

BETHELL, Leslie. The Paraguayan war (1864-1870). Londres: Institute of Latin American Studies, 1996.

BORGES, Luís Eduardo Ramos. Vida e obra do escritor Domícia da Gama: um resgate necessário. Tese de Doutorado (em Letras). Assis: UNESP, 1998.

BROCA, Brito. O tema da guerra na literatura brasileira. A Manhã, Rio de Janeiro, 4 set. 1949, p. 1.

CHIAVENATTO, Júlio José. Genocídio americano: a Guerra do Paraguai. São Paulo: Brasiliense, 1995.

DORATIOTO, Francisco. Maldita guerra: nova história da Guerra do Paraguai. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

FAUSTO, Boris. História do Brasil. São Paulo: EDUSP, 1995.

FRANCHETTI, Paulo. O primo Basílio e a batalha pelo realismo no Brasil. Convergência Lusíada, nº 21, p. 253-279, 2005.

GAMA, Domício da. Maria sem tempo. In: GAMA, Domício da. Histórias curtas. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1901.

IZECKSOHN, Vitor. Resistência ao recrutamento para o Exército durante as guerras Civil e do Paraguai: Brasil e Estados Unidos na década de 1860. Estudos Históricos, n. 27, p. 84-109, 2001.



MENDES, Leonardo. Pardal Mallet, naturalismo e modernidade no Brasil oitocentista. Revista Graphos, v. 24, n. 2, p. 29-48, 2022.

MENDES, Leonardo. O retrato do imperador: negociação, sexualidade e romance naturalista no Brasil. Porto Alegre: Editora da PUC-RS, 2000.

MENDES, Leonardo; CATHARINA, Pedro Paulo. Le naturalisme brésilien au pluriel. Revue Brésil(s) [En **ligne**], n. 15, p. 1-22, 2019.

MURICY, José Candido de Andrade. Panorama do movimento simbolista brasileiro. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1952.

PEREGRINO, Umberto. A Guerra do Paraguai na obra de Machado de Assis. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 1969.

POMER, León. A Guerra do Paraguai: a grande tragédia rioplatense. São Paulo: Global, 1981.

RIPPOL, Roger. Guerre. In: BECKER, Colette; DUFIEF, Pierre-Jean. Dictionnaire des Naturalismes. Paris: Honoré-Champion, p. 477-480, 2017.

RODRIGUES, Marcelo Santos. Os (In)voluntários da Pátria na Guerra do Paraguai. Dissertação de Mestrado (em História). Salvador: UFBA, 2001.

ROMERO, Sílvio. História da literatura brasileira. 5 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954. t.5.

ROSAS, Oscar. Resposta a Sancho Pança. Cidade do Rio, Rio de Janeiro, 11 out. 1890a, p. 1.

ROSAS, Oscar. Vampa. Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 27 jul. 1890b, p. 1.

SALLES, Ricardo. Guerra do Paraguai: escravidão e cidadania na formação do exército. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

SALLES, Ricardo. Guerra do Paraguai: memórias e imagens. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2003.

SANDANELLO, Franco Baptista. Domício da Gama e o impressionismo literário no Brasil. São Luís: EDU-FMA, 2017.

SEREZA, Haroldo Ceravolo. O naturalismo e o naturalismo no Brasil. Questões de forma, classe, raça e gênero no romance brasileiro do século 19. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2022.

SILVA, Leonardo de Oliveira. As armas do Império: Guerra do Paraguai, literatura do Brasil. Dissertação de Mestrado (em Letras). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2014.

SOARES, Iaponan. Panorama do conto catarinense. Porto Alegre: Editora Movimento, 1974.

SOARES, Iaponan. A poesia de Oscar Rosas. Porto Alegre: Editora Movimento, 1972.

TAUNAY, Alfred d'Escragnolle. A retirada da Laguna. Rio de Janeiro: Tipografia Americana, 1874.

URIARTE, Javier. The desertmakers: travel, war and the state in Latin America. New York: Routledge, 2020.

VERÍSSIMO, José. Os contos do Sr. Domício da Gama. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 9 set. 1901, p. 1.





Ecos de um império derrotado:

a memória da Guerra Colonial em Autópsia de um mar de ruínas, de João de Melo

Leonardo von Pfeil Rommel

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre (RS), Brasil.

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6312-1887

E-mail: lvpfeil@hotmail.com

RESUMO

O presente ensaio analisa o testemunho da Guerra Colonial no romance *Autópsia de um mar de ruínas*, de João de Melo. Publicado em 1984, dez anos após a abertura política e o final do império colonial português, a narrativa busca construir uma memória sobre a guerra, inscrevendo na consciência e na identidade portuguesa contemporâneas, por meio da arte, um dos capítulos mais traumáticos da história da nação.

PALAVRAS-CHAVE: Guerra Colonial; Memória; Testemunho.

Echoes of a Defeated Empire: the Memory of the Colonial War in *Autópsia de um mar de ruínas*, by João de Melo

ABSTRACT

This essay analyzes the testimony of the Colonial War in the novel *Autópsia de um mar de ruínas*, by João de Melo. Published in 1984, ten years after the political opening and the end of the portuguese colonial empire, the narrative seeks to build a memory about the war, inscribing in contemporary portuguese consciousness and identity, through art, one of the most traumatic chapters in the history of nation.

KEYWORDS: Colonial War; Memory; Testimony.



ntre os anos de 1961 e 1974 Portugal manteve uma relação extremamente conflituosa com C suas colônias africanas. A busca pela independência política e econômica por parte de Angola, Moçambique, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe e Cabo Verde foi prontamente reprimida pela ditadura salazarista, que entendia que a posse dos territórios ultramarinos era um elemento crucial para a manutenção da economia e, principalmente, da identidade nacional.

A Guerra Colonial¹, de acordo com a visão de Roberto Vecchi (2010), é responsável por instalar um tempo de exceção na memória/história imperial portuguesa, uma vez que assinala uma ruptura e um movimento de tensão no imaginário e na identidade nacional, devido ao fato de ela "ser uma guerra que mina a ontologia nacional" (Vecchi, 2010, p. 20) e rasura a ideologia do Estado Novo de Salazar, que defendia a noção do Portugal uno e indivisível do Minho a Timor².

Nos campos de batalha da África lutava-se então não somente pelos espaços territoriais. Em jogo estavam principalmente a identidade nacional e "cinco séculos da História de Portugal, cinco séculos de colonização" (Vecchi, 2010, p. 96). A guerra, desta forma, tensiona profundamente a pseudomemória imperial criada pelo salazarismo durante as quase cinco décadas em que controlou autoritariamente Portugal. É a partir da Guerra Colonial que todo o aparato ideológico do Estado Novo criado sobre a questão colonial começa a entrar em colapso.

A guerra inscreve-se então como evento paradigmático e ambíguo na existência imperial lusitana, na medida em que obriga Portugal a lutar contra os seus próprios territórios ultramarinos, a fim de evitar o desmembramento do corpo político e identitário da nação. De acordo com o pensamento de Roberto Vecchi (2010), a Guerra Colonial representa, pela carga simbólica que nela se acumula, o fim do tempo imperial, um período de exceção e transição da história de Portugal.

A ditadura do Estado Novo buscou de todas as formas enquadrar a guerra na mitologia imperial da nação, defendendo a ideia de que lutar contra a independência dos territórios ultramarinos em África tratava-se de uma questão de defesa da soberania e da identidade nacional. Para Salazar, os espaços coloniais garantiam a Portugal estabilidade econômica e política e perdê-los significava sacrificar a própria existência do regime, acima de tudo.

Como forma de mascarar a realidade e se perpetuar no poder, a ditadura do Estado Novo manteve durante décadas a sociedade portuguesa "vigiada por uma censura activa e manipuladora" (Ribeiro, 2004, p. 177), utilizando uma estratégia de silenciamento em relação às informações sobre a Guerra Colonial, evitando, inclusive, utilizar a palavra guerra. A ditadura fazia então vigorar em Portugal um clima de censura, mantendo sempre a "opinião pública desinformada e controlada" (idem, p. 174), principalmente em relação à violência dos combates nas colônias africanas. Conforme Margarida Calafate Ribeiro:

² "Portugal uno e indivisível, do Minho a Timor" era um dos principais slogans utilizados pelo regime de Salazar, a fim de exaltar e glorificar a vocação imperial do país e apresentar sua contrariedade aos movimentos anticoloniais.



¹ A historiografia e a crítica literária portuguesas adotam há várias décadas a designação de Guerra Colonial como forma de representar o período de combates entre Portugal e suas colônias ultramarinas. Para os países africanos, a luta contra o colonialismo europeu em busca da liberdade política é chamada de Guerra de Independência ou Guerra de Libertação.

No entanto, se no início ainda houve alguma informação sobre o assunto, ainda que marcadamente manipulada (...), com o decorrer da guerra as notícias foram-se reduzindo a comunicados oficiais e, controladamente, a listas de falecimentos. O conteúdo dos comunicados era mais ou menos o mesmo: o que estava a acontecer em África não era uma guerra, mas uma "acção de soberania", cujos resultados apresentavam uma dinâmica de pacificação e progresso (Ribeiro, 2004, p. 177-178).

Tendo-se em vista toda esta cortina de silêncio e ocultação que rondava a questão colonial, é possível afirmar que a Guerra Colonial atinge realmente o Portugal metropolitano principalmente a partir do momento em que uma grande parcela da população masculina passa a ser mobilizada para os campos de batalha no continente africano. De acordo com Sertório (2001), durante os treze anos de combates, mais de um milhão de portugueses foram mobilizados para atuarem junto ao exército colonial, número este que corresponde a quase 90% da população jovem masculina de Portugal na década de 1970.

Se a informação oficial era distorcida pela ditadura e anunciava que os combates serviam para estabelecer a paz nas colônias ultramarinas, "a realidade por detrás desta ficção tornava-se visível na esfera privada (...) com as cartas que traziam notícias dessa guerra distante, com um telegrama oficial, com o regresso dos militares a contar histórias de África" (Ribeiro, 2004, p. 178), e, principalmente, com o regresso dos mortos e dos feridos, situações estas que começaram a corroer o regime e a sua ideologia colonialista.

São os combatentes, em sua maioria jovens portugueses obrigados a abandonar suas vidas e seus sonhos para servir ao exército nos campos de batalha, os primeiros responsáveis por questionar toda a ideologia colonial do Estado Novo. São as cartas, poesias e romances, gestados a partir da experiência singular e violenta da guerra, testemunhos e discursos que lançam uma visão de contraponto ao silêncio que o regime buscava implantar sobre a questão da Guerra Colonial e sobre a brutalidade do colonialismo lusitano em África.

Cabe ressaltar, nesse sentido de denúncia do colonialismo e de testemunho sobre a violência da Guerra Colonial, a relevância da produção poética de Manuel Alegre, com Praça da Canção (1965) e O canto e as armas (1967), e de Fernando Assis Pacheco, com Cuidar dos Vivos (1963) e Catalabanza, Quilolo e Volta (1972). Publicadas antes de 1974 e ainda no decorrer da guerra em edições clandestinas, as poesias dos dois jovens combatentes questionavam a instrumentalização da memória coletiva da nação feita pela ditadura salazarista e apresentavam a Guerra Colonial como uma jornada antiépica, esvaziada de sentido, repleta somente de morte e destruição.

A abertura democrática assinalada pela Revolução dos Cravos, em abril de 1974, marca o surgimento de autores como António Lobo Antunes, João de Melo e Lídia Jorge, que abordam em seus romances a experiência histórica da guerra e a violência perpetrada pelo regime colonial nos territórios ultramarinos. Seus textos-testemunho buscam reescrever a história portuguesa contemporânea por meio do discurso ficcional e tornam-se, assim, poderosas formas de reflexão sobre a identidade nacional.

De acordo com Márcio Seligmann-Silva (2003, p. 40), "a literatura expressa o seu teor testemunhal de modo mais evidente ao tratar de temas-limite", como as guerras, os genocídios e os períodos marcados pela opressão e violência ditatorial. Ainda conforme Seligmann-Silva (2003,



p. 40), a literatura marcada pelo tom testemunhal "quer ser documentária, documento" de memória e de denúncia da realidade.

Conforme Roberto Vecchi (2010, p. 81), "a memória declinada em formas narrativa ou lírica por esta lost generation (...) reabriu, seguindo o fio das recordações pessoais e coletivas, a leitura histórica daqueles tempos, traumáticos e tenebrosos". Através da escrita ficcional, a geração de escritores que tematiza em suas obras a questão do trauma histórico da guerra almeja salvar do esquecimento o conturbado passado recente nacional. A literatura "contribui então para expor e vocalizar traumas que doutro modo ficariam invisíveis ou silenciados" (Vecchi, 2010, p. 53).

A literatura que tematiza a questão da Guerra Colonial no período pós-abril de 1974 também busca romper com o silêncio sobre a guerra imposto na sociedade portuguesa. Após a Revolução dos Cravos, a memória coletiva da nação busca apagar o passado recente, como forma de afastar-se do legado problemático do salazarismo e do colonialismo. Segundo Margarida Calafate Ribeiro (2004, p. 248), a ocultação da guerra, mesmo após o 25 de abril, "não era uma vontade autoritária, mas sim uma incapacidade de avaliação das condições reais para lidar com tão dolorosa e explosiva herança" e uma imagem de país que se queria apagar.

Nos novos tempos de democracia, após décadas de opressão, doutrinação e silêncio, a literatura propicia um espaço simbólico de ajustes de contas com o passado. Roberto Vecchi (2010) comenta que a literatura surgida no final da ditadura salazarista ganha corpo em um vazio historiográfico, e atende à necessidade social de reler o passado imediato, de garantir à sociedade o direito de ler e escrever a História recente, interdita e silenciada.

O presente ensaio analisa o testemunho da Guerra Colonial no romance Autópsia de um mar de ruínas, de João de Melo. Publicado em 1984, dez anos após a abertura política e o final do império colonial português, a narrativa busca construir uma memória sobre a guerra, inscrevendo na consciência e na identidade portuguesa contemporâneas, por meio da arte, um dos capítulos mais traumáticos da história da nação.

João de Melo fez parte da geração de portugueses mobilizada para a Guerra Colonial e esteve em Angola entre os anos de 1971 e 1974, onde desempenhou a função de enfermeiro do exército português, atuando em zonas de combate na região de Calambata, norte do país. Assim como Manuel Alegre, Fernando Assis Pacheco e António Lobo Antunes, João de Melo trata-se de mais um caso de um ex-combatente que, por meio da literatura, constrói um testemunho sobre a experiência histórica da guerra.

Autópsia de um mar de ruínas é um romance dividido em vinte e quatro capítulos, arquitetado por uma estrutura polifônica, em que são apresentadas, alternadamente, as vozes e relatos dos combatentes portugueses e do povo angolano. A narração por parte dos portugueses assume, em determinados momentos, principalmente a voz do soldado Renato, do furriel Borges e do furriel enfermeiro, que pode ser analisado sob a perspectiva de um alter ego do próprio escritor, João de Melo.

Através do discurso dos combatentes portugueses, temos acesso à realidade do campo de batalha, conhecendo assim os medos, angústias e revoltas que permeavam a vida dos soldados no cumprimento da missão de defesa dos territórios ultramarinos. Em relação aos narradores angolanos, as principais vozes que surgem no romance são de Natália, Romeu e o soba, que



apresentam o ponto de vista dos africanos. Seus discursos revelam a brutalidade da guerra e do sistema colonial português e a esperança pela libertação de Angola.

Através da estrutura polifônica do romance, percebe-se que "ambos, portugueses e angolanos, se encontram unidos, enquanto vítimas de um poder que os desterritorializou e decidiu das suas vidas" (Ribeiro, 2023, p. 209), uma vez que os dois lados se encontram presos pela guerra. Enquanto a população angolana encontra-se confinada à vigilância das senzalas³, os portugueses foram obrigados a abandonar suas vidas a fim de defender os valores da ditadura salazarista.

Para os angolanos, "a guerra trazia emboscadas em toda a região: quase todos os dias rebentavam minas nas picadas" (Melo, 1992, p. 248) e "o mundo estava triste com o estado-de-sítio que apertava o cerco às zonas de Calambata, Cuimba, Buela, Magina, Mama Rosa e Madimba (...)" (Melo, 1992, p. 248). A guerra é vista como um tempo de tristeza e sofrimento, uma vez que as pessoas foram obrigadas a deixar suas terras e inúmeras famílias foram separadas, ficando assim sem esperanças de um futuro de paz:

De modo que todo o Norte falava só a linguagem dos seus muitos mortos sem memória. A solidão castigava a terra. Ninguém podia já acreditar que existisse um deus capaz de sorrir no coração das mulheres. (...) As crianças mesmo sabiam todos os segredos dessa guerra que não ia mais ter fim, espécie de castigo que elas tinham herdado das pessoas mais velhas, de geração em geração (Melo, 1992, p. 248).

Ao analisar os discursos dos combatentes portugueses, percebe-se que existe entre os personagens o consenso de que a guerra é uma condenação sem fim, uma prisão na qual o tempo e suas vidas ficaram em suspenso. Na guerra, prevalece um tempo no qual "os dias repetiam-se, voltando sempre ao princípio e aos mesmos actos" (Melo, 1992, p. 54), um "tempo que não ia em direcção a destino nenhum" (idem, p. 54), criando assim a impressão de que "estava tudo ao contrário no mundo" (idem, p. 19).

Conforme o discurso do furriel enfermeiro, após muitos meses em contato diário com a morte e com o sofrimento, "(...) já não fazia sentido nenhum enumerar, apontar o dedo, dizer o nome por que designamos as coisas e a ordem natural das coisas. A guerra era a única, a inacreditável realidade do tempo e do mundo" (idem, p. 179), responsável por abolir todo o sentido da vida e da existência.

A guerra é o tempo que reduz os homens e a potência da vida a nada, uma vez que "- Penso que um homem não é nada – murmura o Semedo (...) / – Vem de lá um tiro de metralhadora e era uma vez um homem. Nem dá tempo para a gente pôr as mãos à frente dos olhos" (Melo, 1992, p. 115). Conforme o soldado Ricardo, "- Esta guerra transformou-nos a todos em barris de pólvora a arder (...) / Nunca mais seremos os mesmos homens" (Melo, 1992, p. 202).

No discurso do furriel Borges, durante a noite em que passa de vigia do quartel, percebe-se a reflexão sobre os motivos daquela guerra sem fim. Com saudades da mulher e das filhas, seu dis-

³ Durante a Guerra Colonial, o exército português realocava as populações africanas para viverem nas senzalas, pequenas vilas construídas ao lado dos quartéis, a fim de que as pessoas vivessem sob constante vigilância e assim fossem cortados seus laços de apoio e influência junto aos guerrilheiros.



curso apresenta a falta de crença nos valores anunciados pela propaganda salazarista e, ao mesmo tempo, sente-se enganado pelo seu país, por estar dedicando sua vida na defesa do sistema colonial, que gerava riqueza apenas para uma pequena parcela de colonos e trazia a violência, o sofrimento e a morte para os soldados e para o povo africano:

(...) era um homem perdido, com os pés na lama e a noção de pátria em crise. A pátria tinha-o enganado nas suas razões essenciais: como podia ela merecer alguma crença numa noite assim, às três da manhã, quando os colonos dormiam saciados de mulher? Nenhuma insónia podia perturbar o sono dos colonos, o sono inútil, cheio de riso e prazer, de todos os colonos do Norte - enquanto ele, furriel Borges, sentado na terra dos negros colonizados, perguntava para si: porquê esta guerra? (Melo, 1992, p. 22).

No refeitório do quartel, como forma de protesto e de desabafo contra a falta de sentido da guerra, havia, "Em lugar visível, na parede em frente da porta, uma inscrição em letras garrafais, à qual muita gente apontava o dedo para obrigar a mudar de conversa, dizia: É PROIBIDO DI-ZER QUE HÁ GUERRA" (Melo, 1992, p. 51). Tal frase ironizava as ordens do Estado Novo de Salazar, que buscava silenciar a realidade sobre a guerra e sobre o colonialismo em África. Ainda segundo o narrador, "Nunca ninguém soube quem a escrevera. Mas todos assumiam aquela frase como um compromisso moral, protegendo-a contra os caiadores" (idem, p. 51).

Dentre todas as vozes dos combatentes portugueses que são apresentadas no decorrer da narrativa, destaca-se, porém, a voz do furriel enfermeiro, personagem que pode ser lido como uma espécie de representação autobiográfica do autor, uma vez que, além de desempenhar a função de enfermeiro, assim como João de Melo, é por meio do seu olhar atento e sensível ao sofrimento e às mazelas, tanto dos portugueses quanto dos africanos, que temos acesso a um discurso que desconstrói o império colonial por dentro.

O furriel enfermeiro dedica-se constantemente a atender a população angolana, confinada à miséria e à violência da senzala. É um personagem que transita entre os dois mundos, o colonizador e o colonizado. Durante sua primeira visita à senzala, compara a forma como o colonialismo português tratava os africanos ao nazismo, uma vez que "tudo o que vira lhe fizera lembrar os ghettos, as forjas de extermínio lento dos nazis, embora lhe faltassem as torres, os fornos, as câmaras de gás e as sentinelas de metralhadora, capacete e holofotes sempre à mão" (Melo, 1992, p. 88).

É durante suas constantes visitas à senzala para tratar os doentes, que o furriel enfermeiro "vai compreendendo como as fantasias imperiais aprendidas na escola sobre o mundo que o português criou" (Ribeiro, 2004, p. 329) eram, na verdade, falácias de um mundo em decomposição. Os territórios ultramarinos, celebrados pela retórica salazarista eram, assim como as senzalas, "um barco sem mastros, à beira de naufragar" (Melo, 1992, p. 65), onde reinava a pobreza, a miséria e a fome.

O discurso dos personagens africanos também é responsável por apontar toda a violência e opressão do sistema colonial. O brutal espancamento de Romeu pelo chefe de polícia, os constantes abusos que as mulheres sofriam por parte dos soldados portugueses e a exploração do trabalho forçado nas lavouras de café são episódios que, ao longo da narrativa, demonstram o lado sombrio do império português.



Segundo a voz de rebeldia e revolta de Natália, "os brancos parece têm mesmo os olhos dos pássaros sem nenhum motivo, pousados ainda em nós só para estragar a vida das pessoas" (Melo, 1992, p. 55). Ainda segundo a narradora, os brancos "tinham acabado por estragar e tornar inútil a vida das pessoas. Em coisa nenhuma da vida o preto tinha opinião. Nada, Nada. Quieto e calado, quando não chicote nas costas" (idem, p. 207). Diante de toda fome e injustiça, os angolanos esperavam ainda o fim da guerra e o dia da libertação, que expulsaria os portugueses de seu país.

O dia havia de chegar, tarde ou cedo, isso eles acreditavam. Mentira, isto que estou-te falar? Porque lutavam então os combatentes nessas matas sombrias e maravilhosas? Seus braços ganhavam ainda uma força raivosa em cada gesto, em cada palavra que não dizem. Pensam a libertação ia chegando um pouco naquilo que faziam, pelo trabalho, enquanto esperavam que a guerra expulsasse os brancos lá bem para longe e deixasse a terra livre para eles a amarem nesse trabalho. (Melo, 1992, p. 210).

Um dos acontecimentos centrais do romance desenrola-se no décimo primeiro capítulo, quando o pelotão do furriel enfermeiro é atacado por uma emboscada, montada pelos guerrilheiros angolanos. Este episódio torna-se paradigmático aos olhos do furriel enfermeiro, uma vez que se apresenta como revelação de todo o absurdo e violência da guerra. Ao deparar-se com os corpos desfeitos pelos tiros e explosões, segundo o enfermeiro, "aquelas coisas não podiam estar a acontecer-me a mim: vira-as algumas vezes nos filmes, ouvira falar delas à distância e com ouvido distraído; faziam parte da morte dos outros e só deles (...)" (Melo, 1992, p. 130).

Porém, do lado de trás, ao centro da nuca do soldado Amaral, uma cratera com ovos abrira tudo: esguichavam bolas de sangue, miolos vomitados, rolos de cabelo misturados com esquírolas e lascas de couro. E então eu soube que estava no mais horrível momento e que toda a memória da minha vida tinha entretanto desaparecido. Quem era eu?, pensei. Nunca estivera em outro qualquer lugar do mundo. Apalpava o meu corpo com as mãos incrédulas, e ele já não existia; tinha-me esquecido de todas as suas formas ainda há pouco familiares, precisava de ir à procura dele, recuperá-lo depressa, regressar com ele ao mundo de que nos havíamos perdido (Melo, 1992, p. 131).

A realidade traumática do acontecimento conduz o enfermeiro a um processo de despersonalização e desligamento da realidade, uma vez que, "Quem sou eu?, pensei de novo. Quem sou eu, para ter de olhar o peito aberto do soldado Cláudio (...)?" (idem, p. 131). Impotente perante os gritos e pedidos de socorro dos feridos, constata que jamais esquecerá, ficará para sempre preso à guerra e à memória da morte dos companheiros, "Estou para sempre com o olhar pousado neles e de frente para a sua rigidez" (idem, p. 160).

Conforme Vecchi (2010, p. 66), "a guerra constitui assim uma experiência radical de descontinuidade em todos os níveis da consciência", uma vez que "a experiência desagregada e negativa (...), aprofunda e radicaliza a acção de desmembramento e dissolução das ordens espácio-temporais" (Vecchi, 2010, p. 65), alterando profundamente "a percepção das relações entre o sujeito, o espaço e o tempo" (idem, p. 65), provocando, assim, uma ruptura radical nas identidades individual e coletiva dos combatentes portugueses.

Margarida Calafate Ribeiro (1998, p. 148) apresenta a noção de que a literatura que tematiza a guerra colonial "narra de diversas formas o processo de dilaceração e de transformação do ser



individual e colectivo (...)", uma vez que a "crise do conflito é sobretudo uma crise de identidade, de autorreconhecimento do ser pessoal e do ser português" (Ribeiro, 1998, p. 148). A guerra colonial exerce uma ruptura na identidade do combatente, que traduz-se em metáfora da ruptura da própria identidade nacional portuguesa, uma vez que a guerra tensiona a imagem do império uno e indivisível, como defendia a retórica do salazarismo.

Diante dos mortos, o alferes enfermeiro reflete que "eram nove rapazes da minha idade, mas todos tinham deixado de valer" (Melo, 1992, p. 160), uma vez que já não podiam mais servir ao salazarismo e à defesa dos territórios ultramarinos. É ainda diante da grotesca cena dos corpos destruídos que o enfermeiro questiona a falsidade dos discursos do Estado Novo e conclui que "(...) isto nunca esteve previsto naquilo que durante anos me disseram, nas coisas e mentiras que me foram ensinadas. Em Portugal, esta sempre foi uma guerrazinha menor, sem importância (...)" (idem, p. 140).

Mortos os homens, sabia-se, outros viriam de Portugal, em sua rendição. Os jornais de Lisboa dariam parcamente a notícia dessa morte, dois nomes por semana e só dois, para que nunca parecessem muitos; era certo e seguro que o ministro mandaria um telegrama de condolências à família: grande, grande é a nossa pátria porque tais filhos ela tem; as corajosas mães que choram são o vivo exemplo de que Portugal é o país eterno; a nossa juventude morre generosamente nas distantes partes de África, mas vive no coração dos que melhor amam o seu povo (Melo, 1992, p. 144).

Após o pelotão regressar ao quartel, o enfermeiro inicia o processo de preparação dos corpos, para que sejam enviados de volta a Portugal, e então reflete criticamente sobre o fato de que "Em poucas horas, partiriam para Lisboa os telegramas de condolências, a serem reexpedidos em segunda redacção por Sua Excelência o ministro da Guerra" (idem, p. 168), informando que "faleceu em combate na Província Portuguesa de Angola e ao Serviço da Pátria o menino de sua mãe a seguir identificado – para que assim a mãe ficasse certa e sabida de quanto o ministro prezava pelo sacrifício do povo português" (idem, p. 168-169) na defesa dos territórios imperiais.

A imagem dos corpos desfeitos pela violência suscita junto ao enfermeiro a dúvida de que "(...) talvez não haja, nem possam existir, palavras nem ideias, nem fortes sensações de vivos" (Melo, 1992, p. 160) capazes de representar o horror e a brutalidade da guerra. Conforme o desabado e a perplexidade do furriel, a morte só poderá ser enfrentada através de um grito de revolta, capaz de rasurar todos os silêncios que encobriam a dolorosa verdade sobre a Guerra Colonial.

Não é possível, ninguém conseguirá nunca sobre eles deixar escrita a memória desse dia. Só talvez um grito, pensei, um berro altíssimo e distante, uma voz erguendo-se no espaço, fora do tempo e de toda a memória – e o grito encheria de sons o céu de África, as planícies sem princípio, o segredo eterno das palmeiras e dos imbondeiros; só talvez um grito, atravessado por muitos outros gritos, encheria os seus sobrenaturais tambores com a voz de todos os sinos do mundo. Só isso, ou o meu silêncio de agora, pensei perante a visão daqueles corpos (Melo, 1992, p. 160).

Na parte final do romance, surge o discurso de revolta do soldado Renato, responsável por narrar a sua própria morte, durante uma missão de combate que buscava vingança pelos sol-



dados portugueses mortos pela emboscada. Para Renato, cujo corpo encontra-se já abatido no capim, em meio a um cenário de destruição, resta somente a acusação de que "Vou morrer pela honra e desdém de todos os colonos do Norte, morrer pelo seu tempo de cágados imperiais, pelas suas cabras, pelas terras roubadas" (Melo, 1992, p. 288).

Ao defender o papel da literatura como discurso de testemunho dos traumas históricos, Márcio Seligmann-Silva (2008, p. 106) aponta a noção de que "o trauma encontra na imaginação um meio para a sua narração. A imaginação é chamada para enfrentar o buraco negro do real do trauma". A literatura portuguesa surgida a partir da experiência da guerra busca simbolizar, traduzir e transformar em linguagem, por meio do simbólico e das estratégias narrativas da arte, a dor, o trauma e o luto gerados pelo conflito armado que marcou toda uma geração de portugueses e africanos

A literatura que tematiza a experiência histórica da Guerra Colonial busca assim, por meio de um caráter testemunhal, "preencher a lacuna e o silêncio imposto pela história oficial, pela contraposição do testemunho" (Ribeiro, 1998, p. 139), da experiência e da memória individual. A literatura da guerra colonial constitui-se, assim, em "um sistema mais complexo de revisão do ser português" (Ribeiro, 1998, p. 137), pois problematiza a identidade nacional ao abordar os conturbados capítulos finais do império colonial português.

Em seu romance, João de Melo executa, por meio da literatura, uma verdadeira autópsia do império colonial português. As vozes dos personagens atuam como ecos que rompem o silêncio e revelam as ruínas, memórias e fragmentos gerados pela brutalidade da Guerra Colonial. A ficção de João de Melo apresenta-se, dessa forma, como um discurso de memória, que busca resgatar o passado do esquecimento, trazendo assim à luz um dos capítulos mais conturbados da história portuguesa.

CONFLITO DE INTERESSES

O autor não possui conflito de interesses a declarar.

REFERÊNCIAS

MELO, João de. **Autópsia de um mar de ruínas**. Lisboa: Dom Quixote, 1997.

RIBEIRO, Margarida Calafate. João de Melo: Guerra Colonial, experiência e escrita. Revista Letras Con Vida, Madrid, n. 10, p. 205-227, 2023.

RIBEIRO, Margarida Calafate. Uma história de regressos: império, Guerra Colonial e Pós-colonialismo. Porto: Edições Afrontamento, 2004.

RIBEIRO, Margarida Calafate. Percursos Africanos: a Guerra Colonial na Literatura Pós-25 de Abril. Portuguese Literary and Cultural Studies. V.1, 1998, p. 125-152.

SELIGMANN-SILVA. Márcio. História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes. Campinas: Ed. da Unicamp, 2003.



SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: escrituras híbridas das catástrofes. **Gragoatá**, Niterói, n. 24, p. 101-117, 2008

SERTÓRIO, Humberto. A Guerra Colonial ainda não acabou. *In*: TEIXEIRA, Rui A (org.). **A Guerra Colonial**: realidade e ficção. (Org.). Livro de Actas do I Congresso Internacional. Lisboa: Editora Notícias, 2001, p. 217-230.

VECCHI, Roberto. Excepção atlântica: pensar a literatura da Guerra Colonial. Porto: Afrontamento, 2010.





Guerra e imaginarios acuáticos en Euclides da Cunha

Javier Uriarte

Stony Brook University, New York (NY), United States. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-2746-306X

E-mail: javier.uriarte@stonybrook.edu

RESUMEN

Este artículo discute las relaciones entre guerra, agua e infraestructuras en la obra del escritor brasileño Euclides da Cunha, con un particular énfasis en sus escritos amazónicos. El artículo propone que tanto la presencia del agua como la de la guerra son constantes a lo largo de la obra de Euclides; así, se postula que *Os sertões: Campanha de Canudos* (1902) no es únicamente un libro sobre la Guerra de Canudos o sobre la región del sertão nordestino, sino que en esta obra los imaginarios acuáticos juegan un papel preponderante también. Del mismo modo, *À margem da história* (1909) no es solo un libro sobre los ríos de la región amazónica, sino que en los ensayos que se recogen en él, el imaginario de la guerra tiene un rol preponderante. El artículo estudia los sentidos múltiples – aunque conectados – que adopta la guerra en estos ensayos y muestra cómo esta presencia crece a lo largo del texto hasta anunciar un conflicto internacional inminente. Además de subrayar el lugar que la guerra y el agua juegan en *Os sertões* y *À margem da história*, el artículo contrapone pasajes específicos buscando poner en evidencia las continuidades entre las imágenes empleadas para narrar el sertão y aquellas que aparecen en los textos amazónicos. Finalmente, el artículo se cierra al estudiar las propuestas infraestructurales relativas a la construcción de un ferrocarril y del empleo de senderos conocidos como "varadouros" para conectar ríos que complican la movilidad. También se reflexiona sobre cómo el río y el tren podrían contribuir mejor a hacer la guerra contra los países vecinos.

PALABRAS CLAVE: Guerra, Infraestructura, Agua, Amazonia, Euclides da Cunha

War and Aquatic Imaginaries in Euclides da Cunha ABSTRACT

This article discusses the relations between water, infrastructure and war in the work of the Brazilian writer Euclides da Cunha, with a particular emphasis on his Amazonian writings. The article argues that both water and war are key elements throughout Euclides's work. Thus, it proposes that Rebellion in the Backlands [Os sertões] is not a book that deals solely with the Canudos War or about the Northeastern region known as the sertão, but that the aquatic imaginary plays a key role in it as well. Similarly, I argue that À margem da história [At the Margins of History] (1909) is not just about the rivers of the Amazon region, but that in the essays gathered in the book the notion of war adopts a key role. The article studies the multiple; though interconnected - meanings of the notion of war in these essays and shows how this presence grows throughout the different texts up to a point when Euclides seems to announce an imminent international conflict. In order to better highlight the importance of war and water in Os sertões and À margem da história, the article contrasts specific passages from both books; in this way, the strong continuities between the images used to narrate the sertão and those that appear in the description of the Amazon become clear. Finally, the article closes with the study of Euclides's infrastructure projects regarding the construction of a railway and the use of paths known as "varadouros" to connect the various rivers of the Acre region, which complicate mobility, according to the engineer. I also discuss how Euclides reflects on the ways in which the river and the train could contribute to better wage war against the neighbouring countries.

KEYWORDS: War, Infrastructure, Water, Amazonia, Euclides da Cunha



Guerra e imaginários aquáticos em Euclides da Cunha **RESUMO**

Este artigo discute as relações entre guerra, água e infraestrutura na obra do escritor brasileiro Euclides da Cunha, com ênfase particular em seus escritos amazônicos. O artigo propõe que tanto a presença da água quanto a guerra são constantes ao longo da obra de Euclides. Assim, postula-se que Os sertões: Campanha de Canudos (1902) não é apenas um livro sobre a Guerra de Canudos ou sobre o sertão nordestino, mas que nesta obra os imaginários aquáticos também desempenham um papel predominante. Da mesma forma, À margem da história (1909) não é apenas um livro sobre os rios da região amazônica, mas nos ensaios nele incluídos o imaginário da guerra desempenha um papel predominante. O artigo estuda os múltiplos embora conectados - significados que a guerra adota nesses ensaios e mostra como essa presença cresce ao longo do texto até anunciar um conflito internacional iminente. Além de destacar o lugar que a guerra e a água ocupam em Os sertões e À margem da história, o artigo contrasta passagens específicas buscando evidenciar as continuidades entre as imagens utilizadas para narrar o sertão e aquelas que aparecem nos textos amazônicos. Por fim, o artigo termina estudando as propostas infraestruturais relacionadas com a construção de uma ferrovia e a utilização de caminhos conhecidos como "varadouros" para ligar rios que dificultam a mobilidade. Há também uma reflexão sobre como o rio e o comboio poderiam contribuir melhor para travar a guerra contra os países vizinhos.

PALAVRAS-CHAVE: Guerra, Infraestrutura, Água, Amazônia, Euclides da Cunha

n este artículo me interesa mostrar el lugar de los imaginarios acuáticos – y sobre todo Ifluviales – en la escritura de Euclides da Cunha (1866-1909). Contra lo que puede sugerir la tradicional asociación del escritor con el sertão nordestino y la Guerra de Canudos (1897), pensar las aguas fue una gran obsesión de Euclides. Esto es sin duda más obvio en el caso de los escritos amazónicos del autor, en los cuales me concentraré en este trabajo, pero considero de importancia señalar que Os sertões es también, en gran medida, un libro sobre el agua. En parte, acaso porque siempre escribir sobre el desierto es escribir sobre el agua: sobre su falta, sobre la necesidad de traerla, de hacerla presente, de distribuirla. Pero el lugar de lo acuático en la obra mayor de Euclides va más allá de esta preocupación práctica para volverse una constante presencia en su escritura. Al mismo tiempo, puede decirse que, si en Os sertões a Euclides le preocupa la escasez de agua, en À margem da história (1909), el libro publicado póstumamente que reúne sus escritos amazónicos, la preocupación tiene que ver con su exceso, su abundancia desmedida, su movimiento incontrolado. En este sentido, me parece central pensar a Euclides en su carácter de *ingeniero*. Y leer a Euclides desde este lugar es estudiar el papel de la infraestructura en su mirada sobre el territorio, la importancia de eso que los Estados han llamado el manejo de las aguas, las formas de controlarlas, de intervenirlas, de imponerles nuevas direcciones y sentidos.1

Si, contra lo que una lectura superficial pudiera sugerir, Os sertões puede leerse desde el lugar de lo acuático, me gustaría complementar esta idea con otra, que es en cierto sentido su reverso:

Adriana Johnson ha señalado la presencia de esta retórica infraestructural en *Os sertões*, aunque no en relación con el agua sino con el tren y el telégrafo (Johnson, 233). Creo que, en este libro, el imaginario infraestructural se puede apreciar con más claridad en el deseo de controlar, manejar, reencauzar las aguas. Le mención al tren es también importante en relación con el agua. De algún modo, lo que sucede en los escritos amazónicos de Euclides tiene que ver, como veremos, con la apuesta a una relación de complementariedad entre río y vía férrea.



contra lo que pudiera sospecharse, À margem da história, un libro ostensiblemente sobre la región amazónica, es también - como Os sertões - un libro sobre la guerra. La escritura de Euclides está, así, llena de continuidades, de temas que lo asaltan y que vuelven a preocuparlo a pesar de que esté mirando con ojos diferentes: en cierto sentido, Os sertões y À margem da história son el mismo libro. Si en Os sertões Euclides es un viajero y un periodista que revela las atrocidades cometidas por un Estado al cual acusa de masacrar a una comunidad rebelde del sertão, muy pocos años después, trabajando para ese mismo Estado, denuncia la presencia de los países vecinos en la Amazonia y alerta contra posibles conflictos, al tiempo que piensa en la mejor forma de prepararse para la guerra. Esa cambiante y sorprendente relación con la mirada estatal sobre el territorio me parece una cuestión que hay que considerar al comparar críticamente varias obras del autor. Esa cercanía entre guerra, agua e infraestructura en la retórica euclidiana es lo que quiero explorar en estas páginas. En este sentido, conviene no sólo hablar de Euclides como ingeniero, sino como ingeniero militar. Es importante pensar que la ingeniería siempre conlleva un porcentaje de violencia sobre el paisaje, que parte de considerar a la naturaleza como un obstáculo o una enemiga, o como un elemento defectuoso, como veremos más adelante. Al pensar las formas de concebir el territorio de las culturas nómadas frente a la mirada del Estado moderno, Deleuze y Guattari se detienen en la figura del ingeniero militar, pensándola como un cierto entrelugar, como una figura fuertemente ambigua, que se sitúa entre la ciencia nómade y aquella estatal (369). La relación entre guerra, ingeniería y territorio aparece por momentos con fuerza en ellos: "las obras públicas emprendidas por el Estado deben reorganizarse en función de un "ordenamiento del territorio" en el que el ejército desempeña un papel determinante, no sólo con las fortalezas y plazas fuertes, sino con las comunicaciones estratégicas, la estructura logística, la infraestructura industrial, etc (papel y función del ingeniero en esta forma de apropiación)" (419). Dado que en otros trabajos he hablado sobre la presencia de lo acuático en Os sertões,² volveré solo brevemente sobre este libro y me centraré en cambio en el lugar de la guerra en los escritos amazónicos euclidianos.

La relación entre infraestructura y guerra es clave en la lectura que propongo en este artículo. Si la noción de infraestructura se asocia de manera fundamental a ideas sobre la circulación y la movilidad, lo mismo sucede con la guerra.³ Hacer la guerra es proponer o imaginar formas de movilidad (hacia adelante o de retirada), de repliegue, incluso puede tratarse de pensar estrategias vinculadas a la espera o la inmovilidad; al mismo tiempo, se intenta impedir el avance contrario, obstaculizarlo, desviarlo. Este énfasis común en la movilidad acerca estos dos fenómenos, que también se asocian en la importancia que históricamente han tenido en el discurso estatal liberal, que ha buscado imponer lo que entiende como progreso a toda costa. No es por casualidad que la destrucción de caminos, puentes, vías de comunicación en general constituye un objetivo central en la estrategia guerrera. En un estimulante ensayo sobre estéticas de la infraestructura,

³ "Infrastructures are built networks that facilitate the flow of goods, people, or ideas and allow for their exchange over space. As physical forms they shape the nature of a network, the speed and direction of its movement, its temporalities, and its vulnerability to breakdown. They comprise the architecture for circulation, literally providing the undergirding of modern societies, and they generate the ambient environment of everyday life." (Larkin, 328).



² Sobre este tema, ver el capítulo 4 de *The Desertmakers* (2020).

Adriana Michele Campos Johnson explica que fue a partir de las dos guerras mundiales del siglo pasado que la infraestructura empezó a considerarse un elemento central en toda planificación bélica. Y agrega: "Seen through the lens of war, infrastructure agglutinated the critical places, pathways and connections that knotted together and thus sustained a particular form of life" (232-33).

Es bien sabido que entre fines del siglo XIX y el comienzo del siglo pasado existieron tensiones importantes en la región Amazónica. Estas tensiones fueron duraderas, y en varias ocasiones acabaron en episodios bélicos. El conflicto conocido como la Guerra de Acre, por el cual Bolivia perdió una considerable parte de su territorio que acabó convirtiéndose en el estado brasileño de Acre en 1903, y la guerra colombo-peruana entre 1932-33, en que Perú perdió una parte de su territorio que había sido una fuente de disputa entre los dos países, son dos ejemplos al respecto⁴. En su libro *The Scramble for the Amazon and the Lost Paradise of Euclides da Cunha*, la historiadora Susanna B. Hecht ha estudiado estas tensiones internacionales que involucraron a varios países que comparten el espacio amazónico. Todavía hoy, el conflicto entre Venezuela y Guyana a propósito de la región del Esequibo constituye un importante recordatorio de estas dinámicas, y está de hecho directamente relacionado con el periodo en cuestión.⁵

Para entender estas tensiones es importante tener en cuenta el carácter fronterizo de la región amazónica, además de la lógica extractivista que guiaba por entonces a las naciones latinoamericanas. Como se sabe, la explotación de recursos en regiones de frontera ha sido en gran medida la causa de conflictos bélicos en nuestro continente. Hay que recordar, entonces, que estos fueron los años de la inserción definitiva de nuestros países en el mercado global, lo que implicó también la penetración transformadora del capital global en esta región. En este sentido, la relación entre el impulso extractivista y las transformaciones infraestructurales no puede obviarse. Como sostiene Campos Johnson, "these infrastructures were intended as material pathways for an economic development organized around the extraction and exportation of materials" (231). En la Amazonia esto se manifestó particularmente a través del llamado boom del caucho.⁶

Así, no es posible pensar en la Amazonia de estos años sin tener presente la retórica de la guerra, ya que prácticamente todos los Estados que comparten este espacio se sintieron de un modo u otro amenazados por sus vecinos. La noción de que las regiones de frontera revelan una cierta precariedad del Estado, de que constituyen un espacio en el que el Estado no consigue realmente imponer sus leyes y, lo que es más importante, donde no tiene una

⁶ Sobre este proceso en el que las economías agroexportadoras de América Latina se proyectan en el mercado global, y sus relaciones con la literatura ver, entre otros, Beckmann (2013) y Quin (2022).



⁴ Sobre estas dos guerras, ver De la Pedraja (51-92). Para un análisis de producción cultural colombiana vinculada a la guerra colombo-peruana, ver Martínez-Pinzón (2016).

⁵ En el siglo XIX Gran Bretaña, que poseía entonces Guayana, intentó fijar los límites de este territorio. El proceso fue complicado y acabó hacia fines de siglo cuando, con la mediación de Estados Unidos, se firmó un tratado de arbitraje en 1899. Más adelante los conflictos continuarían y Venezuela desconocería el tratado (que beneficiaba a Gran Bretaña). Pero las negociaciones que ocurrieron en el cambio de siglo no pueden considerarse aisladamente de las tensiones que existían entre casi todos los países de la región. Sobre este conflicto, ver Ishmael (2013) y Braveboy-Wagner (2021).

presencia material o tangible, mantuvo en vilo a políticos e intelectuales que percibían esas tierras como ambicionadas peligrosamente por estados vecinos (y no sólo).⁷ La guerra era, entonces, una presencia amenazante y anunciada. Por este motivo la geopolítica de la región amazónica se convirtió en un elemento central de la producción cultural sobre ella; así, la creación literaria se vuelve indistinguible de estos proyectos de control y transformación de las fronteras.8

En lo que sigue me referiré a las formas en que los escritos amazónicos de Euclides da Cunha incorporaron esas preocupaciones a partir de su visita a la región en 1905 (Euclides llega a Manaos el 30 de diciembre de 1904) como parte de una comisión binacional para establecer las fronteras entre Brasil y Perú. En las maneras de pensar y discutir las tensiones fronterizas, las formas de lo acuático adoptan un rol importante. Por un lado, en estos ensayos Euclides incorpora elementos o imágenes vinculadas a lo acuático que ya aparecen en Os sertões. Como sabemos, el aparente tema de este libro es la Guerra de Canudos y la resultante masacre de miles de sertanejos a manos de la joven república brasileña, pero, como decíamos, la preocupación por las aguas es también constante en este libro. Quiero mencionar acá, brevemente, dos ejemplos al respecto: uno de ellos tiene que ver con el hecho de que, tanto el sertão como la Amazonia son descritos como habiéndose originado en un océano interior que es visible en varios elementos de la geografía descrita por Euclides. Esta mirada histórica sobre el espacio lo vuelve resultado de cataclismos y desvíos que explican que sea visto básicamente como un error, como una aberración; en su origen acuático, entonces, se acercan ambos paisajes contrastantes. 9 Al mismo tiempo, una imagen que acerca la tierra, el agua y la guerra se repite también en ambos textos: se trata de la descripción de un suelo móvil, que se escapa, que se vuelve inestable. En Os sertões, la imagen se usa para mostrar cómo el ejército republicano no logra avanzar con firmeza por el sertón; se trata, en verdad, de un índice de su vulnerabilidad. En la Amazonia, la tierra se vuelve

⁹ En À margem da história vemos la siquiente descripción: "e esboçados os contornos estupendos de uma geografia morta, alonga-se-lhe aos olhos a perspectiva indefinida daquele extinto oceano mediodevônico que afogava todo o Mato Grosso e a Bolívia, cobrindo quase toda a América meridional ..." (4); asimismo en Os sertões aparece la noción de que caminar por el suelo del sertão es caminar por un mar extinto, cuyas huellas y olas puede percibir el caminante de hoy. He aquí el bello passaje: "E por mais inexperto que seja o observador – ao deixar as perspectivas majestosas, que se desdobram ao Sul, trocando-as pelos cenários emocionantes daquela natureza torturada, tem a impressão persistente de calcar o fundo recém-sublevado de um mar extinto, tendo ainda estereotipada naquelas camadas rígidas a agitação das ondas e das voragens" (91). Al acercar las citas - ambas riquísimas y que justificarían un análisis más profundo - es posible ver cómo el texto amazónico recicla o sigue trabajando imágenes similares, lo que apoya esta idea de que hay una forma de imaginar el territorio que se mantiene constante. Acaso más relevante para este trabajo sea el hecho de que en ambos libros aparece la idea de que, tanto en el sertão como en la Amazonia, el mar interior también puede ser una creación de la ingeniería (Os sertões 137; À margem 27).



DOI: 10.12957/matraga.2024.86508

⁷ El caso de Colombia, que sufrió la pérdida de Panamá a comienzos de siglo, es paradigmático en este sentido. La clase política e intelectual colombiana comenzó, a partir de este momento, a mirar hacia el espacio amazónico con particular preocupación. Varias expediciones se vinculan con esta ansia de controlar, poblar y volver visibles las fronteras. Por cierto, es interesante que la propia independencia de Panamá se explica a partir de uno de los más significativos eventos infraestructurales de América Latina, que fue la construcción del Canal de Panamá (JOHNSON, 231). Otra vez, infraestructura, agua y tensiones fronterizas aparecen estrechamente ligadas. Sobre la construcción del Canal de Panamá desde una perspectiva de la historia ambiental e infraestructural, ver Carse (2014). También es de interés al respecto Lasso (2019), sobre los efectos de la construcción del canal en comunidades locales.

⁸ Finalmente, en el campo literario, es imposible ignorar la preocupación por las fronteras que animó a José Eustasio Rivera luego de la pérdida de Panamá, y que constituyó sin duda un impulso para la escritura de uno de los grandes clásicos literarios sobre la Amazonia, La vorágine (1924).

agua, y también genera una inestabilidad que es consecuencia de las corrientes fluviales, que contagian a las ciudades y a los hombres.¹⁰

Estas continuidades retóricas relacionadas a formas de pensar el espacio como lleno de pasado y de conflicto contribuyen a mi argumentación de que, aunque los escritos sobre la Amazonia no son explícitamente sobre la guerra, es innegable que Euclides describe un territorio surcado por tensiones y violencia para acabar refiriéndose de manera explícita y abierta a la guerra concreta, internacional como una posibilidad concreta y cercana. Es importante pensar en el hecho de que en realidad el conflicto es planteado como un continuum, como existente en el pasado, en el presente y en el futuro, casi como una condición cósmica. La guerra es acaso siempre solo una, y siempre es en realidad un efecto de la mirada del narrador, creada – o deseada – por este.

Además, propongo que un componente central de esta retórica que evoca la guerra se conecta directamente con los ríos. El interés de este ingeniero militar por el manejo de las aguas se hace patente de manera creciente en los escritos amazónicos y acaba vinculándose directamente a la posibilidad de la guerra. En otro texto he mostrado que, ya desde *Os sertões*, Euclides asocia el movimiento del río con la barbarie, el desorden y la violencia (Uriarte, 2019). En varios momentos el carácter móvil o acuático de la tierra en la Amazonia, considerado como una consecuencia de la fuerte presencia fluvial, se interpreta como desestabilizador e inquietante.¹¹

À margem da história, el libro que incluye varios ensayos sobre la Amazonia, se publicó como hemos dicho póstumamente, en 1909, el año de la muerte prematura de su autor. Es, por lo tanto, un libro incompleto. Si bien Euclides, según lo expresó en sus cartas, proyectaba que estos ensayos acabarían formando su "segundo livro vingador", una suerte de continuación de Os sertões, el libro que acabó siendo publicado no incluía solo ensayos sobre la Amazonia, sino que estaba también compuesto por una segunda parte. En ella se reúnen diferentes escritos del autor, la mayoría de ellos políticos. De hecho, si no me equivoco À margem da história no ha sido traducido en su totalidad al castellano (ni al inglés). En ambas lenguas podemos encontrar traducciones de la primera parte exclusivamente; es decir, de los ensayos amazónicos. Esa elección tiene sentido, claro está, ya que no puede negarse la unidad y coherencia que presenta la lectura de esos ensayos. Sin embargo, considero que los textos incluidos en la segunda parte, relacionados con cuestiones diplomáticas y aspectos infraestructurales de América Latina en los primeros años del siglo XX, ofrecen una idea más profunda del contexto geopolítico en el que la primera mitad del libro fue concebida. Sin bien por cuestiones de tiempo me centraré

¹³ Véase, por ejemplo, el ensayo "Viação sul-americana", en el que se analiza la construcción y las ventajas del ferrocarril en la región, o el titulado "Martín García", en el que Euclides opina sobre las disputas diplomáticas relacionadas con la isla; por



¹⁰ He aquí, otra vez, ambas citas: "O terreno inconsistente e móvel fugia sob os passos aos caminhantes" (*Os sertões* 446); en la Amazonia "as próprias cidades são errantes, como os homens, perpetuamente a mudarem de sítio, deslocando-se à medida que o chão lhes foge roído das correntezas" (*À margem* 10).

¹¹ Además del ejemplo transcrito en una nota anterior sobre el suelo móvil, véanse los siguientes ejemplos: la referencia a la "própria inconstância da base física onde se agita a sociedade", seguida de la afirmación: "A volubilidade do rio contagia o homem". Y, siempre en la misma página, un párrafo más abajo: "A adaptação exercita-se pelo nomadismo" (12).

¹² La edición de *À margem da história* con la que he trabajado se divide en realidad en cuatro partes, pero por razones de simplificación entiendo que la gran división se da entre los escritos amazónicos y el resto de los textos que componen el volumen. En la edición que manejo (de Martins Fontes) la segunda parte se titula "Vários escritos", la tercera parte "Da independência à república (esboço político)", publicado originalmente en 1900 (antes inclusive que *Os sertões*) y la cuarta parte, compuesta únicamente por un breve ensayo, se titula "Estrelas indecifráveis".

hoy en los escritos amazónicos (es decir, únicamente los que se recogen en la primera parte del libro), creo que es esencial estudiarlos en el contexto del trabajo que Euclides realizaba para Itamaraty, el Ministerio de Relaciones Exteriores de Brasil, guiado en esos años por José Maria da Silva Paranhos Júnior (1845-1912), el mítico Barón de Rio Branco. Como sucede en el caso de los artículos incluidos en la segunda parte del libro, los escritos de Euclides sobre la Amazonia constituyen una parte fundamental del trabajo que él realizó para el Estado brasileño y se escribieron en un momento en que la geopolítica, la diplomacia y la guerra estaban en el centro de su pensamiento (y de las preocupaciones estatales). En este sentido, los textos amazónicos ponen en evidencia el carácter transnacional de la región al hacer hincapié en los temas de la inmigración, las disputas fronterizas, varias formas de tránsitos y, en definitiva, el fluir de materia, cuerpos ideas y mercancías a lo largo de toda la región. Hay en Euclides una original perspectiva latinoamericana, un interés por pensar el lugar de Brasil en América del Sur que todavía permanece poco estudiado. Si bien ese interés euclidiano surge de eventos políticos y diplomáticos de los que era testigo y sobre los que opinaba vehementemente, se vincula profundamente a temas de cultura e identidad. Y la guerra es sin duda parte central de estas reflexiones.14

A medida que se leen los varios ensayos en el orden en que aparecen en el libro (se trata del orden en que fueron originalmente publicados en periódicos), es posible notar que la guerra adopta connotaciones más generales, ya que se alude a ella como un elemento característico de la naturaleza de la región, donde – parece sugerir Euclides – existe una violencia subyacente que es central a todas las formas de vida allí. El vocabulario sugiere un estado de conflicto permanente, que se relaciona estrechamente con el movimiento violento y caprichoso de los ríos (y que recuerda a Os sertões, cuando el espacio del sertão se describe como hecho de violencia, incluso en su mismo origen).¹⁵ En el primer ensayo, "Impresiones generales", Euclides cuenta que, cuando el río fabrica una nueva isla - para subsecuentemente destruirla - el mundo vegetal que surge está inmerso en un tipo de violencia que, si bien permanece con frecuencia imperceptible, existe de todos modos bajo todas las formas de la vida: "desencadeia-se para

cierto, se trata un tema que sin duda es consistente con el interés del autor por cuestiones fluviales y fronterizas, que nos ocupa en este artículo.

¹⁵ No cabría olvidar que hay un elemento adicional – nada menor – que subraya la continuidad entre ambos libros: en À margem da história Euclides se refiere a la Amazonia como "sertões" en varias ocasiones. Por ejemplo, en su ensayo "Los caucheros" habla de cómo estos van "exterminando naqueles sertões remotíssimos os mais interessantes aborígines sul-americanos" (42). En el mismo ensayo, y también para referirse a la guerra de exterminio que los caucheros hacen contra los pueblos indígenas, sostiene: "minúsculas batalhas travadas naqueles sertões onde reduzidos grupos bem armados suplantam tribos inteiras" (44). Del mismo modo, los caucheros son llamados "aventurosos sertanistas" (40). Es interesante la asociación de "sertão" con estos conflictos violentos, con el avanzar de estos caucheros - que aparecen representados como una suerte de bandeirantes - por una región fronteriza. La propia palabra "sertão" no denota en su origen una región específica sino que es una palabra con un significado relativo, designando básicamente una región descrita como desconocida o carente de civilización.



DOI: 10.12957/matraga.2024.86508

¹⁴ No hay duda de que Euclides tenía mucho interés por la cultura de Hispanoamérica. Leopoldo L. Bernucci ha sido uno de los principales estudiosos de este aspecto de su escritura. En A imitação dos sentidos estudia el diálogo del brasileño con Sarmiento a propósito de la figura del gaucho y del vaqueiro sertanejo (además, en el ensayo "Viação sul-americana", recogido en la segunda parte de À margem da história, la referencia a Sarmiento, y a su Facundo (1845) es explícita – y profundamente elogiosa). Específicamente sobre las relaciones entre Os sertões y Facundo, ver Gárate. Y en su más reciente Paraíso suspeito analiza las relaciones intertextuales entre La vorágine, de José Eustasio Rivera, y textos de Euclides y de los escritores Alberto Rangel y Mário Guedes. Ver también el libro de José Orlando Espinoza Cárdenas, La Vorágine de Euclydes da Cunha.

logo a luta das espécies vegetais ... estirando-se, enredando-se e confundindo-se, todos os movimentos convulsivos de uma enorme batalha sem ruídos" (8). Lo que Leopoldo Bernucci, en su introducción a *Os sertões*, llama la "metáfora bélica, ligada ao mundo vegetal" (Bernucci, 1995, p. 45), existe plenamente en los escritos amazónicos. He aquí algo importante: en Euclides, el agua que podríamos llamar natural, es decir, el agua que fluye o que se percibe como sin control u orden, en general trae el caos (esto sucede también en *Os sertões*, cuando se narra la llegada repentina y violenta de la lluvia después de la sequía no como un alivio o una salvación, sino como torrentes que destruyen los suelos). Una forma específica de esta guerra digamos hacia dentro del espacio natural es la erosión, concebida en estos textos como una enorme fuerza que destruye y reconfigura la tierra. En su ensayo "Rios en abandono", Euclides describe la "luta em que o [Rio] Purus, para alongar a sua seção de estabilidade, teve que derruir montanhas" (20).

Esta "naturaleza soberana y brutal" es, como podría esperarse a partir de lo que hemos visto, "una adversaria del hombre" (11). Particularmente en su ensayo "Los caucheros", en el que Euclides da una versión de esta inquietante figura como un ejemplo de "Pioneer", de hombre de frontera, el tema del "combate com o deserto" (66) se vuelve un tema explícito. Para describir al barón del caucho Euclides usa la palabra española "cauchero", dado que está pensando en figuras de nacionalidad colombiana o peruana que avanzan los intereses de esas naciones en la frontera. Los caucheros, en este sentido, son descritos en términos nacionalistas, como funcionales a los intereses de países extranjeros: así, en este ensayo, la guerra es esencial a este perfil que diseña Euclides. No sólo la guerra contra la naturaleza, sino también contra los pueblos indígenas, de cuyo "exterminio" el cauchero es considerado responsable (ver al respecto la nota 15). Al final del ensayo, estos personajes son descritos como "construtores de ruínas" (52). Es importante ver que Euclides propone que hay una guerra existente en la naturaleza y otra contra ella, al tiempo que va a hablar - como a continuación veremos - de la guerra posible contra otros países. Sin embargo, no deberíamos olvidar que esta última forma de la guerra no es en realidad sustancialmente diferente de hacerle la guerra a la naturaleza, por lo que implica de caos medioambiental y destrucción de territorios, paisajes y ecosistemas.

Trabajaré ahora sobre el ensayo final de la primera parte de À margem da história, titulado "A transacreana", y publicado en *O Jornal do Comércio* el 7 de mayo de 1907. En este libro de Euclides, es en este ensayo donde ríos, infraestructura y guerra aparecen relacionados de manera más estrecha como parte del proyecto estético-político del autor. En primer lugar, volviendo a las observaciones que realizo más arriba, el hecho de que el texto se refiera al territorio de Acre, que se había vuelto parte de Brasil recién en 1903, menos de dos años antes de que Euclides viajara hacia allá como parte de la mencionada comisión binacional de fronteras, es importante para entender la preocupación y el interés del autor respecto de estas tierras. En su artículo, Euclides

^{17 &}quot;É um assalto subitâneo. O cataclismo irrompe arrebatadamente na espiral vibrante de um ciclone. Descolmam-se as casas; dobram-se, rangendo, e partem-se, estalando, os carandás seculares; ilham-se os morros; alagoam-se os plainos..." (*Os sertões*, 162). Como sucede en la Amazonia, acá también el agua, súbitamente, puede crear islas.



¹⁶ En *Os sertões*, fundamentalmente en la primera parte, titulada "A terra", la región del nordeste es descrita como envuelta en un conflicto desde su mismo origen: un territorio de crisis, de extremos, de violencia anti-natural. Ver, por ejemplo, el momento en que las plantas llamadas "cabeças de frade" se relacionan con cabezas cortadas, que aparecerán – ya no metafóricamente – más adelante en el libro, cuando se describa la guerra (*Os sertões*, 124).

imagina la construcción de una vía férrea que conectaría varios ríos que atraviesan el territorio de Acre, en momentos en que proyectos infraestructurales de este tipo habían adquirido enorme visibilidad en la región, como sucedió en el caso de la trágica construcción del ferrocarril Madeira-Mamoré. 18 El ingeniero piensa que es imprescindible "corregir" los problemas de movilidad de estos varios ríos desconectados a través de una "unión transversal de sus grandes valles" (73). Para ello, emplea la noción de "varadouro", un término que según el Dicionário Priberam es propio de la Amazonia y que se refiere a un camino – a un atajo, más precisamente – construido en la selva para conectar dos ríos (Hecht sostiene que se trata de una conexión "between watersheds and meanders"). Susanna Hecht explica que las menciones a los varadouros constituyen una parte significativa de las estrategias retóricas y políticas de mapeamiento de Euclides. 19 Al proyectar la construcción de carreteras y vías férreas que conecten los varios ríos de la región, Euclides piensa que las personas dejarán de depender de los ritmos violentos y caprichosos de los ríos y cambiar la historia del nuevo territorio: en este sentido, construir es escribir o reescribir, resignificar el territorio (73). Según Hecht, Euclides "describe los varadouros como un artefacto del paisaje brasileño, como un elemento tan indicador de continuidades culturales como el lenguaje. A través de esta amplia extensión de una actividad "brasileña", [Euclides] ofrece un marco de expansión y unificación en las tierras altas más allá del canal del río" (364). ²⁰ La presencia de infraestructura, en este caso, serviría para viajar a mayor velocidad por estas regiones, ofreciendo a la gente de allí más independencia con respecto a las ciudades de la costa atlántica e inclusive respecto de las rutas centrales en la propia región amazónica. En su libro que estudia los escritos de Euclides sobre la Amazonia en los años que trabajó para Itamaraty, Da Silva Pontes explica que en estos textos el autor intenta vehicular "uma visão estratégica da integração da Amazônia ao Brasil" (106). En su ensayo titulado "Territorios porosos", Álvaro Fernández Bravo ha señalado la importancia de los varadouros en la mirada ingenieril de Euclides sobre el mundo fluvial amazónico: "El avance sobre la naturaleza, a través de varadouros, para no depender de los ríos que son avenidas poco aptas para el transporte moderno, sujetas a variaciones estacionales ... es un recurso donde patrimonio natural y patrimonio cultural se funden y adquieren una capacidad de intervenir para producir naturaleza allí donde no la había" (117). Los varadouros son una forma nueva de narrar el territorio y también una forma en que el hombre expresa una revuelta contra la naturaleza, una forma de resistir a las formas que ella impone para recorrer el territorio. Es importante no sólo pensar en cómo el varadouro ayuda a pensar en formas de doblegar la naturaleza, como hace aquí Fernández Bravo, sino en cómo ayuda a pensar también en formas de proteger y eventualmente atacar a otros países.

Luego de describir su proyecto en detalle, el autor detalla sus ventajas geopolíticas. Si bien los ríos podrían parecer un elemento que contribuiría a la "defesa e garantia das nossas fronteiras



¹⁸ Esta línea de ferrocarril se construyó entre 1907 y 1912, y estaba sin duda en el horizonte de Euclides al escribir "A Transacreana", donde se la menciona de manera explícita (82). Uno de los más clásicos trabajos de historia cultural sobre la construcción de este ferrocarril es el libro de Francisco Foot Hardman Trem fantasma (1998).

¹⁹ No hay duda de que el tema del mapa es crucial en este discurso. La versión original del artículo "A transacreana" incluía de hecho un mapa diseñado por el propio Euclides. Sobre la importancia del mapa en Euclides, en relación con tensiones diplomáticas en la Amazonia, ver el trabajo de Cynthia Torres (2016).

²⁰ Traducción mía, cursiva en el original.

naqueles lados" (83), Euclides argumenta que esto no es más que una ilusión. Incluso si, "Na hipótese de conflito com os países vizinhos, acredita-se, à primeira vista, na valia incomparável daquelas três ou quatro estradas extensíssimas" (83), las trayectorias que algunos de esos ríos trazan harían imposible una protección efectiva. E incluso si los ríos Ucayali y Madre de Dios constituyen una "carretera militar incomparable" [estrada militar incomparável, 84], ellos necesitarían la ruta que Euclides proyecta para volverse realmente efectivos. En la última parte del ensayo Euclides hipotetiza lo que sucedería en un contexto de guerra y pasa a plantear conjeturas acerca de las formas en que los diferentes ejércitos - es interesante que no mencione ningún país específico, aunque el país aludido es Perú²¹ - podrían movilizarse cerca de la frontera; procede entonces a imaginar cómo los soldados organizarían una retirada, cómo quedarían inmóviles o, finalmente, cómo podrían avanzar a lo largo de esos territorios. Y crucialmente, cómo la ausencia o presencia de infraestructura podría impactar en esas estrategias. Es importante remarcar el carácter conjetural e imaginativo de la prosa euclidiana en este ensayo (y en varios otros de los reunidos en este libro), ya que la imaginación y el deseo constituyen elementos importantes del discurso infraestructural. En un conocido ensayo titulado "Políticas y poéticas de la infraestructura", el antropólogo Brian Larkin afirma que al describir la infraestructura, el objeto en sí no es lo más importante; muchas veces, el pasado, los deseos y las fantasías de quien lo contempla son el filtro desde el que se mira. En este sentido, agrego, es importante la relación de la infraestructura no solo con el espacio, sino crucialmente con el tiempo (pensar desde la velocidad del viaje, de la agilidad de la movilidad). Citando a Walter Benjamin, Larkin afirma que la infraestructura no solo materializa fuerzas históricas, sino que simultáneamente entra en nuestro inconsciente y transforma nuestra imaginación. Nos forma como sujetos no solo a un nivel tecnopolítico sino al movilizar tanto afectos como sentidos de deseo, orgullo y frustración, que también pueden ser afectos profundamente políticos (333). En este sentido, la amenaza de la guerra - un fenómeno hecho como pocos de deseos, temores, afectos - constituye una perspectiva nueva para estimular los sueños infraestructurales de Euclides.

"A transacreana" termina con la idea de que esta ferrovía imaginaria podría ser, sobre todo, "uma grande estrada internacional de aliança civilizadora, e de paz" (84). Después de haber especulado con toda seriedad y de manera explícita sobre la guerra, Euclides cierra su ensayo proponiendo una utilidad más general y duradera para esos grandiosos proyectos infraestructurales que remapearían la región. Me detengo, para finalizar, sobre esta asociación entre guerra y paz al final del texto. ¿Podrá acaso vincularse esta mención final a la paz con una idea de permanencia de la construcción infraestructural? ¿Querrá decir en realidad "comercio"? La operación de agitar el fantasma de la guerra para luego reafirmar ideas de alianzas pacíficas puede ser sorprendente, pero no necesariamente implica una contradicción. Se sabe que muchas de nuestras ideas de paz hoy implican la amenaza de la guerra, o incluso la conocida

²¹ Esto es claro al poner este ensayo en el contexto de lo que Euclides iba escribiendo en esos años. Ya en el ensayo "Brasileiros", incluido también en *À margem da história*, asocia la imagen de los caucheros a una dinámica invasora que preocupa al Estado. Una explicación más detallada de las ambiciones peruanas (siempre desde la perspectiva brasileña, claro), aparecen en su artículo "Conflito inevitável", de 1907. Explica Da Silva Pontes: "O litígio com o Peru, intensificado logo após a celebração do Tratado de Petrópolis, demonstrava a fragilidade da presença brasileira na área do Alto Purús e do Juruá" (106).



idea de que la guerra constituye una forma de alcanzar una supuesta paz, que sería su resultado. Volviendo a la idea de la permanencia de las infraestructuras proyectadas, es posible – aunque acaso contradictorio, luego de lo que he argumentado aquí – que Euclides vea la guerra como un estado excepcional, pasajero.²² De ese modo, las construcciones infraestructurales podrían tener un propósito menos inmediato o urgente, y utilizarse para unir personas e ideas, no sólo dentro de Brasil, sino que también podrían funcionar como un puente entre países latinoamericanos.

CONFLICTO DE INTERESES

Los autores no tienen conflictos de intereses que declarar.

REFERENCIAS

BECKMAN, Ericka. Capital Fictions: The Literature of Latin America's Export Age. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.

BERNUCCI, Leopoldo M. A imitação dos sentidos. Prógonos, contemporâneos e epígonos de Euclides da Cunha. São Paulo: Edusp, 1995.

BERNUCCI, Leopoldo M. "Prefácio". In: Euclides da Cunha. Os sertões (Campanha de Canudos). Ed. Leopoldo M. Bernucci. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, pp. 13-49.

BERNUCCI, Leopoldo M. Paraíso suspeito: A voragem amazônica. São Paulo: Edusp, 2017. Trad. Geraldo Gerson de Souza.

BRAVEBOY-WAGNER, Jacqueline Anne. The Venezuela-Guyana Border Dispute: Britain's Colonial Legacy in Latin America. New York: Routledge, 2019.

CARSE, Ashley. Beyond the Big Ditch: Politics, Ecology, and Infrastructure at the Panama Canal. Cambridge, MA: MIT Press, 2014.

CUNHA, Euclides da. Os sertões (Campanha de Canudos). Ed, Leopoldo M. Bernucci. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001 [1902].

CUNHA, Euclides da. À margem da história. São Paulo: Martins Fontes, 1999 [1909].

DA SILVA PONTES, Kassius Diniz. Euclides da Cunha, o Itamaraty e a Amazônia. Brasília: Funag, 2005.

DE LA PEDRAJA, René. Wars of Latin America, 1899-1941. Jefferson, NC: McFarland & Company, 2006.

DELEUZE, Gilles y Félix Guattari. Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia. Trad. José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-textos, 1997 [1980].

ESPINOZA CÁRDENAS, Freddy Orlando. La Vorágine de Euclides da Cunha: um livro de meu amigo mental José Eutasio Rivera. EDUA: Manaus, 2014.



²² Para Euclides la contradicción, el oxímoron, siempre es una principio estético y escritural central.

FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro. "Territorios porosos: patrimonio natural y patrimonio cultural, perspectivas desde la literatura de viajes y el ensayo latinoamericano". **Revista de crítica literaria latinoamericana**, 40: 79 (2014). 97- 120.

GÁRATE, Miriam. **Civilização e barbárie n'Os sertões**. Entre Domingo Faustino Sarmiento e Euclides da Cunha. São Paulo: Fapesp/Mercado de Letras, 2001.

HARDMAN, Francisco Foot. **Trem fantasma**: a modernidade na selva. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

HECHT, Susanna B. **The Scramble for the Amazon and the "Lost Paradise" of Euclides da Cunha**. Chicago: University of Chicago Press, 2013.

ISHMAEL, Odeen. **The trail of diplomacy**: the Guyana-Venezuela border issue. Volume one, Colonization, boundary dispute and arbitration. Odeen Ishmael, [Guyana?], 2013.

JOHNSON, Adriana Michèle Campos. "Infrastructure". *In*: **Handbook of Latin American Environmental Aesthetics**. Ed. Jens Andermann, Gabriel Giorgi and Victoria Saramago. De Gruyter, 2023. 229-243.

LARKIN, Brian. "The Politics and Poetics of Infrastructure". **Annual Review of Anthropology**. 2013. 42:327–43.

LASSO, Marixa. **Erased**: The Untold Story of the Panama Canal. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2019.

MARTÍNEZ-PINZÓN, Felipe. "La potencia bélica del clima: representaciones de la Amazonía en la Guerra con el Perú (1932-1934)". En Felipe Martínez-Pinzón y Javier Uriarte, eds. **Entre el humo y la niebla**: Guerra y cultura en América Latina. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2016. 217-242.

QUIN, Alejandro. "Rubber". En Fernando Degiovanni y Javier Uriarte, eds. Latin American Literature in Transition, 1870-1930. Cambridge: Cambridge University Press, 2023. 15-29.

TORRES, Cinthya. "Contested Frontiers: Territory and Power in Euclides da Cunha's Amazonian Texts". En Martínez-Pinzón y Javier Uriarte, eds. **Intimate Frontiers**: A Literary Geography of the Amazon. Liverpool: Liverpool University Press, 2019. 67-87.

URIARTE, Javier. The Desertmakers: Travel, War, and the State in Latin America. New York: Routledge, 2020.

URIARTE, Javier. "Euclides da Cunha en la Amazonía: pensar el desplazamiento, controlar los espacios, anunciar la guerra". **Revista de crítica literaria latinoamericana**. XLV: 90 (2019). 15-28.





Guerre, de Louis-Ferdinand Céline

Amanda Fievet Marques

Universidade Estadual de Campinas, Campinas (SP), Brasil.

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-9863-5239

E-mail: amandafievet@gmail.com

E m agosto de 2021, os meios literário e editorial foram surpreendidos pela notícia dos manuscritos redescobertos do escritor francês Louis-Ferdinand Céline. *Guerre* é o primeiro desses textos a ser publicado pela Gallimard, em 2022. Ele relata o ferimento de Ferdinand na Primeira Guerra Mundial e sua subsequente convalescença em Peurdu-sur-la-Lys. Atribuído pelo editor, Pascal Fouché, ao ano de 1934, a datação do manuscrito é discutida por Mela e Pellini (2022), que propõem, por meio de análise filológica, que o texto tenha sido escrito, de fato, entre 1930-31. A importância da publicação desse manuscrito reside tanto na possibilidade de compreender o desenvolvimento do estilo de Céline quanto o seu projeto literário mais amplo, como aponta Costa: "Os manuscritos redescobertos de Céline ajudam a compreender melhor o processo de elaboração do projeto, formulado por volta de 1934, de uma trilogia romanesca sobre 'a infância, a guerra e Londres'" (Costa, 2023, p. 18). Nesta resenha, pretendemos explorar, de nossa parte, alguns aspectos estéticos constitutivos do universo de Céline, que observamos já se delinearem em *Guerre*. Dentre as seis partes do manuscrito, destacaremos os seguintes aspectos, que por vezes se entrelaçam: a musicalidade, a metaliteratura, o delírio, o cômico da sátira social e do grotesco, a função mnemônica.

O primeiro capítulo inicia-se com o narrador estirado no chão, sua orelha e boca encharcados de sangue, sua consciência entrecortada, achacada por ruídos. A musicalidade se exprime, aqui, pela dimensão sonora da guerra, que embaralha ruídos externos e internos. Os ruídos que são originariamente das batalhas, dos assobios dos obuses, dos tiros de canhão, passam a ecoar na consciência alquebrada do narrador, que sob os efeitos do massacre e do sofrimento físico declara: "Tô com a guerra agarrada na cabeça. Ela tá trancada na minha cabeça¹" (Céline, 2022, p. 17 [tradução nossa]). Daí provém uma concepção de literatura que é definida de forma oximórica. "Bela literatura", para Céline, é a expressão de "(...) pedacinhos de horror arrancados do

¹ No original: "J'ai attrapé la guerre dans ma tête. Elle est enfermée dans ma tête". Todas as traduções propostas, aqui, em português, são de próprio punho.



barulho infindável²" (ibid., p. 19). O estatuto da consciência é intermitente, tanto pela privação de sono quanto pela dor física. A ela corresponde, portanto, um corpo fragmentado, cujas partes são experimentadas até a desintegração. Há que se destacar também o aspecto que se relaciona ao que Michel Beaujour (1972) denominou como "a busca do delírio" que atravessa a obra de Céline. Em *Guerre*, o estado físico do narrador é, no mais das vezes, febril, o que instaura um outro regime de percepção, relacionado tanto à experimentação de alucinações quanto à possibilidade de aceder a uma visão, a um ponto de vista literário que se consuma, ainda que por meio de um corpo e sintaxe despedaçados, e de uma consciência trôpega.

Na segunda parte do manuscrito, esse aspecto delirante está, tanto quanto, largamente presente. Aqui, Ferdinand rememora seu resgate ao hospital de campanha Virginal Secours, em Peurdu-sur-la-Lys, após ter passado dois dias e duas noites ao relento, na grama, delirando. O narrador refere a ficção a esse estado febril, que, segundo ele, é a gênese de sua escrita. É assim que lhe ocorre a visão da lenda medieval do Rei Krogold e da Princesa Wanda. Um outro elemento importante é o cômico que se desdobra tanto por meio da sátira social, acentuada pelas hipérboles e pelas invectivas, quanto pelo grotesco, reforçado, aqui, pela utilização do argot e da linguagem popular. O tom satírico é de pronto anunciado por meio do diálogo com o leitor. A sátira, que parte dos vícios, manias, crenças das personagens para em seguida desqualificá--las hiperbolicamente, dirige-se a todas as personagens que ocupam uma posição de autoridade com relação a Ferdinand: a chefe de enfermagem, srta. L'Espinasse, que tem relações sexuais com os enfermos e chega a praticar necrofilia com os já vindimados, pregados nos caixões, o Dr. Méconille, o padre, o general/comandante Récumel e, enfim, seus pais. É contra o estilo literário de seu pai, Auguste - com quem mantinha correspondência regular -, marcado pela elegância, que o narrador se posiciona. Naturalmente, essa diferença com relação ao estilo do pai se faz em prol de uma outra noção de literatura, que se relaciona à criação de "uma música mais viva" (cf., ibid., p. 45).

Na terceira parte do manuscrito, acompanha-se a rotina de recuperação de Ferdinand em Peurdu-sur-la-Lys, sua amizade com o combatente e cafetão Cascade/Bébert³, que fora ferido no pé, sua frequentação ao *Café da Hipérbole*⁴. Ferdinand teme a todo tempo a presença do comandante Récumel, responsável pela eliminação sádica dos soldados infratores ou desertores por fuzilamento, que ocorria duas vezes por semana atrás do grande seminário. Essa tensão só se resolve ao final do capítulo, quando Ferdinand é condecorado com a medalha militar por citação do Marechal Joffre.

No quarto capítulo, o narrador, retomando o viés satírico, empreende uma crítica aos valores modernos, a começar pelo militarismo. Aqui, após a condecoração, Ferdinand, seus pais, seus amigos e a srta. L'Espinasse são convidados a almoçar na casa do agente de seguros Coccinelle, o patrão de Auguste, sr. Harnache. Embora ele próprio considere sua medalha uma farsa, um "romance", Ferdinand decide aceitar o "vento que sopra", o "aquilão favorável", e "(...)

⁴ No original: *Café de l'Hyperbole*.



² No original: "(...) petits morceaux d'horreur arrachés au bruit qui n'en finira jamais".

³ A oscilação onomástica, nesse caso, é própria ao manuscrito.

subir no cavalo de madeira todo ajaezado de mentiras e veludos⁵" (ibid., p. 77). Enquanto se favorece pela sorte da condecoração, assumindo seu valor fictício, observa os engodos de que são presas seus pais, impressionados pelas tropas, pelos feitos militares, pelas conquistas materiais do sr. Harnache (cf., ibid., pp. 78-9). No momento dos aperitivos, durante o almoço, entre os comentários tecidos sobre o desenrolar da guerra, Ferdinand ironiza a estreiteza de visão dos seus pais, constituída pelas ilusões que repousam na negação da verdade atroz do mundo, crentes resolutos na possibilidade de uma "intervenção suprema" contra as ações cometidas pelos alemães (cf., ibid., p. 82). Essa negação da verdade do mundo é referida, em seguida, tanto como "(...) uma língua bizarra, pra falar a verdade, uma grande língua de babacas6" (idem), quanto a expressão de um ponto de vista arraigado na concepção da remediabilidade das coisas (cf., ibid., p. 83). O narrador amplifica os efeitos nauseabundos do comportamento resultante dessas ideias diretrizes ao converter, finalmente, o otimismo cego de seus pais num "(...) polvo bem pesado e colento como a merda $(...)^7$ " (idem). O polvo do otimismo estende seus tentáculos sobre a verdade da degradação e do declínio. Dessa forma, a lucidez, a ruptura da asfixia imposta por suas ventosas sufocantes, é o desespero: "(...) desesperar um pouco do mundo e da vida⁸" (idem). A crítica se estende também às pretensões metafísicas do discurso religioso conduzido pelo padre – "(...) suas palavras todas unguinosas e biliosasº" (ibid., p. 84) -, perante sua mãe, devota e boquiaberta.

O quinto capítulo é escrito sob o signo da iminência e do acontecimento da morte de Cascade, após a delação de sua mulher, a prostituta Angèle. No primeiro parágrafo, todavia, antes de esboçar o desfecho, o narrador estabelece algumas distinções importantes relativas à sua arte literária. A primeira delas diz respeito à identificação entre narrador e protagonista, muito embora se diferenciem temporalmente: o narrador mais velho que reconta as experiências vividas quando mais novo, só é efetivamente capaz de nomear e ficcionalizar a partir de suas lembranças naquele momento da narração. A memória, aqui, a mola da narrativa, é explicitada também a partir de uma crítica ao idealismo. Lembrar-se, para Ferdinand, é traiçoeiro. Só violado por um ato intenso, comparado ao ato sexual, que o passado se revela: "Bem fodido, o passado, ele se entrega, por um instante, com todas as suas cores (...)10" (ibid., p. 92). Tal concepção crua de memória é um dos elementos mais originais do manuscrito.

No sexto e último capítulo, o major Cecil B. Purcell, cliente de Angèle, decide levar ambos, Angèle e Ferdinand, para a Inglaterra. Ferdinand chantageia L'Espinasse para obter alta, com o intuito de viajar a Londres. O traslado até lá se dá por alguns elementos também caros à obra de Céline. Nesse momento, é o universo marítimo que se alia ao delírio: a bordo do navio a caminho de Londres, entre o movimento das ondas, o narrador confunde seus ruídos intermitentes às vertigens provocadas pelo navio.



⁵ "(...) monter sur un destrier tout en bois, tout harnaché de mensonges et de velours" (ibid., p. 77).

⁶ "(...) une langue bizarre à vrai dire, une grande langue de cons" (ibid., p. 82).

 $^{^{7}}$ "(...) pieuvre bien gluante et lourde comme la merde (...)" (ibid., p. 83).

^{8 &}quot;(...) désespérer un peu du monde et de la vie" (idem).

⁹ "(...) ses mots touts suintants et fielleux" (ibid., p. 84).

¹⁰ "Il est baisé le passé, il se rend, un instant, avec toutes ses couleurs (...)" (ibid., p. 92).

Nosso objetivo foi demonstrar, ao longo das seis partes do manuscrito redescoberto *Guerre*, aspectos estéticos que atravessam o desenvolvimento da obra romanesca posterior de Céline. O manuscrito revela as primeiras tentativas de Céline em criar uma forma literária que combina musicalidade, delírio e humor, transmutando o horror da guerra. Essas características estéticas são fundamentais no desenvolvimento de seu projeto literário mais amplo.

REFERÊNCIAS

BEAUJOUR, Michel. La quête du délire. *In*: LE ROUX, Dominique; BEAUJOUR, Michel; THÉLIA, Michel (Orgs.). **Cahier de L'Herne Céline**. Paris: Éditions de L'Herne, 1972. p. 30-65.

CÉLINE, Louis-Ferdinand. Guerre. Paris: Gallimard, 2022.

COSTA, Daniel Padilha Pacheco da. Os manuscritos redescobertos de L.-F. Céline e a edição de Guerre. **Manuscrítica**, n. 49, p. 119-137, 2. sem. 2023.

MELA, G.; PELLINI, P. **Genèse d'un best-seller**. Quelques hypothèses sur un prétendu 'roman inédit' de Louis-Ferdinand Céline. Paris: Institut des textes et manuscrits modernes, 2022. Disponível em: http://www.item.ens.fr/guerre. Acesso em: 14 fev. 2024.





Editoras e Colaboradores

EDITORAS

Agnese Codebò

ORCID: https://orcid.org/0000-0003-2906-3235

Shes an Associate Professor of Latin American Culture at Villanova University. Her research focuses on cultural representations of urban poverty in Latin America and the environmental humanities. She is the author of *The Slum and the City: Culture and Dissidence in the Villas Miseria of Buenos Aires* (Pittsburgh UP, 2024), *Humor contro Videla. L'opposizione alla dittatura attraverso la satira, il fumetto e la caricatura* (Puntoacapo, 2022), and several articles on Buenos Aires, contemporary feminisms, the literary representations of Evita Perón, and the architecture of the Italian-Brazilian architect Lina Bo Bardi.

□ acodebo@yahoo.com

Carolina Correia dos Santos

ORCID: https://orcid.org/0000-0003-1810-2921

É doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP) e professora de Teoria da Literatura na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Sua pesquisa gira em torno da teoria pós-colonial, teoria literária e alguma literatura brasileira, o pensamento feminista e questões do Antropoceno. Dentre suas publicações, destacam-se Jaguaretama: o mundo imperceptível de "Meu tio o Iauaretê" (7Letras/FAPERJ, 2022) e Na ponta da língua: política, literatura e violência em Os sertões, Native Son e Cidade de Deus (EdUERJ, 2021).

□ caro.corre.san@gmail.com



COLABORADORES

Adriana Cristina Aguiar Rodrigues

E Professora adjunta de Literatura na Universidade Federal do Amazonas (UFAM), doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), membro do grupo de pesquisa Relações de gênero, poder e violência em literatura (UFAM).

□ adrianaaguiar@ufam.edu.br

Adriana Michele Campos Johnson

É Professora Associada de Literatura Comparada na UC-Irvine. Ela é autora do livro Sentencing Canudos: Subalternity in the Backlands of Brazil (2010) e está concluindo um novo projeto sobre infraestruturas visuais na América Latina. Entre as publicações recentes estão "*Um dia na vida*: Copy, Enunciation, Chatter" (Listening to Others: Eduardo Coutinho's Documentary Cinema), "An Expanse of Water" (Liquid Ecologies in the Arts), "In-São-Paulo-Visible" (Revista Hispanica *Moderna*), "Visuality as Infrastructure" (*Social Text*). Há anos ensina um seminário sobre piratas para alunos de pre-grado.

□ adrianaj@uci.edu

Amanda Fievet Marques

Possui Mestrado e Doutorado em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), com foco em literaturas francófonas. Durante o doutorado, estudou e traduziu o escritor francês Louis-Ferdinand Céline.

Ana Beatriz Matte Braun

É doutora em Letras pela Universidade Federal do Paraná, com pós-doutorado pela Universidade de São Paulo. É docente na Universidade Tecnológica Federal do Paraná, atuando no Programa de Pós-Graduação em Letras da instituição.

Bárbara de Souza Duarte

É Doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UERI, Mestrado em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UERJ e graduação em Letras pela UFF.

□ barbara.duarte@ymail.com



Daniel Augusto P. Silva

É professor adjunto de língua e literatura francesa da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. É doutor e mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela UERJ, onde também realizou uma especialização em Tradução em Língua Francesa.

☑ daniel.augustopsilva@gmail.com

Djorkaeff Sousa da Silva

É Graduando em Letras - Língua e Literatura Portuguesa na Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Bolsista de iniciação científica (UFAM), com pesquisada voltada para a literatura indígena. É membro do grupo de pesquisa Relações de gênero, poder e violência em literatura.

☑ djorkaeff.silva@ufam.edu.br

Javier Uriarte

Enseña literatura y cultura latinoamericanas en Stony Brook University. Es licenciado en Letras por la Universidad de la República de Uruguay y se doctoró en New York University. Trabaja temas vinculados con la imaginación territorial latinoamericana, la literatura de viajes, las relaciones entre guerra y representación, y las humanidades ambientales, especializándose en el Cono Sur y Brasil del siglo XIX y comienzos del XX. Es autor de The Desertmakers: Travel, War, and the State in Latin America (Routledge, 2020), y co-editor de tres volúmenes y de otros tres dossiers en revistas arbitradas. Actualmente trabaja en un proyecto titulado tentativamente "Poéticas fluviales en la Amazonia: infraestructura, movilidad, modernización".

Júlio França

É professor associado de Teoria da Literatura do Instituto de Letras da UERJ. Tem doutorado em Literatura Comparada pela UFF (2006), com pós-doutorado na Brown University (2015). É bolsista de produtividade do CNPq e do Prociência (UERJ).

Karine Aragão dos Santos Freitas

É Doutora em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio. Pós-doutoranda em Estudos Culturais pela UFRJ. Bolsista de Pós-doutorado Sênior - FAPERJ.

⋈ karinearagao@letras.ufrj.br



Leonardo Mendes

É Doutor em Teoria Literária pela Universidade do Texas em Austin (EUA) e Professor Associado de Literaturas de Língua Inglesa do Departamento de Letras da Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

□ leonardomendes@utexas.edu

Leonardo von Pfeil Rommel

E Doutor em Estudos de Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professor de Língua Portuguesa e Literatura pela SEDUC/RS.

Maria Eduarda Da Silva Gomes

É graduanda em Letras (port/lit) na Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e bolsista de Iniciação Científica da FAPERJ.

Mariana Cecilia Velázquez

Received her PhD in Latin American and Iberian Cultures from Columbia University. She is an Associate Professor of Spanish in the Department of World Languages and Literatures at the University of Nevada, Reno. Her research interests include piracy studies, travel narratives, theories of empire, international law, colonial literature, and chronicles of the Indies. Her book, Cultural Representations of Piracy: Travelers, Traders, and Traitors (Routledge, 2023), focuses on the early modern transatlantic relations and colonial piracy in England, Spain, and the Caribbean during the sixteenth and seventeenth centuries.

Sylvia Tamie Anan

E Professora do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP, autora da tese "Com frescas flores coroar-me a fronte - a tradução de Maria Stuart, de Friedrich Schiller, e a obra poética de Manuel Bandeira".



Talita Rosetti Souza Mendes

É Doutora em Estudos da Linguagem pela PUC-Rio. É Analista em Educação Profissional em Saúde e Professora-Pesquisadora na Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio, da Fundação Oswaldo Cruz (FIOCRUZ).

Václav Lucien Paris

He is an associate professor at the City College of New York (CUNY), where he has taught since 2014. Currently, he is working on a project on eccentric primitivism in 20th century literature. His first book, *The Evolutions of Modernist Epic*, came out with Oxford University Press in 2021.

□ vaclavparis@gmail.com

