

ISSN: 1809-3507

PALIMPSESTO

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS DA UERJ
VOLUME 21, NÚMERO 38 – JAN/ABR 2022 – RIO DE JANEIRO – RJ

100 ANOS DA SEMANA DE ARTE MODERNA: PERMANÊNCIAS E RUPTURAS



Instituto de
Letras
da UERJ



Apresentação

Apresentamos aos nossos leitores e às nossas leitoras, com muita alegria, o número 39 da *Palimpsesto* – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ. Dedicado aos Estudos de Literatura e com um dossiê cujo tema incentiva trabalhos que se debrucem sobre o modernismo, “100 anos da Semana de Arte Moderna: permanências e rupturas”, trazemos artigos que tratam de tal tema, bem como outros que investigam sentimentos tão modernos como contemporâneos como “não-pertença”, as travessias pela cidade e pelo envelhecimento, bem como debates sobre territórios, fronteiras e deslocamentos.

Esta publicação é muito especial para nós duas, pois marca nosso primeiro trabalho como editoras-chefes. Ela seria impossível sem a ajuda e o apoio de nossas editoras e editores, pareceristas e revisores. Agradecemos também todo o apoio da gestão anterior, composta por Thayane Verçosa e Lais Alves, durante o período de transição e também nas diversas outras vezes em que precisamos. Descobrimos agora os desafios de conduzir um periódico e os prazeres de aproximar autores e leitores, sobretudo em um momento ainda complexo de (pós-)pandemia.

Seguindo o tema do dossiê, temos o grande prazer de abrir este número com duas entrevistas discutindo o modernismo em contexto brasileiro e anglófono. A primeira traz uma rica conversa com o professor Ivan Francisco Marques, professor de Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo, sobre os seus trabalhos, assim como sobre o legado e os desdobramentos dos estudos modernistas e do modernismo mineiro. A entrevista internacional traz um diálogo com Jane Goldman, professora da Faculdade de Inglês da Universidade de Glasgow, na Escócia. Nela, são abordados os trabalhos acadêmicos de Goldman sobre o modernismo anglófono (que conta, ainda, com uma correspondência muito valiosa com o modernismo brasileiro), seus estudos sobre Virginia Woolf, assim como a sua produção poética.

No tema de nosso dossiê, publicamos os artigos “*A maçã no escuro*, de Clarice Lispector: a leitura epistolar de Fernando Sabino e a questão do ‘tom conceituoso’ e da emoção”, que conecta os diálogos epistolares dos autores a fim de demonstrar as mudanças textuais que, a partir dessa conversa, foram feitas na narrativa clariceana. Em “O ‘Anhangabaú’ de Mário de Andrade: um palimpsesto no coração da pauliceia”, por sua

vez, vemos, através da imagem do palimpsesto da qual se vale o autor, uma investigação sobre tal conceito no poema.

Ficamos contentes também em incluir, na seção de “Estudos de Literatura”, outros trabalhos que refletem criticamente sobre os mais variados assuntos, trazendo, assim, novos sentidos e percepções a obras literárias já consagradas. Este número conta também com uma resenha de *William Chandless: arte e ofício em literatura de viagem pelas Amazôniaas* (Raquel Alves Ishii, 2019).

Se, em um contexto global, 1922 via o crescimento do fascismo europeu e os desdobramentos de questões do pós-Primeira Guerra Mundial ao lado de avanços progressistas no campo de direitos trabalhistas e das mulheres, o Brasil, por sua vez, também vivia um momento conturbado. Desde um achatamento social, instigado por um determinismo biológico importado do hemisfério norte, assim como a insegurança do Brasil como República, via-se, por aqui, um medo compartilhado socialmente. Nessa conjuntura, a Semana de Arte Moderna de fevereiro de 1922 traz um ar mais livre à criatividade artística, de modo que se tornava possível uma ruptura com o cânone. Enquanto devoravam as artes europeias e expeliam algo genuinamente brasileiro, vemos agora, em 2022, a permanência de algo que pertence ao século passado quando nos deparamos às voltas com inseguranças no campo democrático, social e econômico – além do sanitário e humanitário.

Em tempo, esperamos que as entrevistas, artigos e resenha possam proporcionar um momento prazeroso de leitura e de troca de conhecimento.

Uma boa leitura a todas e todos!

Paula P. Ramos
Ana Paula Macri

“O legado modernista e sua recepção em diversos setores da cultura brasileira”: entrevista com o professor e pesquisador Ivan Marques

Ivan Francisco Marquesⁱ

Entrevistadores:

Ana Resendeⁱⁱ

Ana Paula Macriⁱⁱⁱ

Marcelo de Carvalho^{iv}

Neste número da *Palimpsesto* que se propõe a discutir as permanências e as rupturas do Movimento Modernista e da Semana de Arte Moderna, de 1922, temos a honra de contar com a participação do professor e pesquisador Ivan Marques como entrevistado. Entre a graduação em Comunicação Social, na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), o doutorado em Literatura Brasileira, na Universidade de São Paulo (USP), e o Pós-Doutorado, na University of California, evidencia-se uma sólida trajetória acadêmica. Atualmente leciona Literatura Brasileira na USP. Sua experiência profissional inclui a autoria dos livros *Cenas de um modernismo de província: Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte* (2011), *Modernismo em revista: estética e ideologia nos periódicos dos anos 1920* (2013), *Para amar Graciliano* (2017), *Orides Fontela* (2020) e *João Cabral de Melo Neto: uma biografia* (2021), bem

ⁱ Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo, Pós-Doutor pela University of California. Professor de Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3117-9114> | ivanmarques@usp.br

ⁱⁱ Doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1294-0740> | hoelterlein@gmail.com

ⁱⁱⁱ Mestranda em Língua Portuguesa no Programa na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8534-4579> | anapaulamacri@gmail.com

^{iv} Mestrando em Literaturas de Língua Inglesa na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGL/UERJ), com bolsa CAPES. | marcelodecarvalho@live.com

como a organização das antologias *O espelho e outros contos machadianos* (2008), *Os melhores poemas de Augusto Frederico Schmidt* (2010), *Clara dos Anjos e outros contos de Lima Barreto* (2011) e *Briga das pastoras e outras histórias: Mário de Andrade e a busca do popular* (2016), as duas últimas distinguidas com o selo *Altamente Recomendável* pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ). Sua pesquisa abrange os seguintes temas: Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Modernismo, romance de 30, poesia brasileira moderna e contemporânea, cinema e literatura.

Nesta entrevista, o professor discorre sobre a revisão crítica do modernismo, a partir da década de 1970, sobre o momento atual da história da literatura nacional, sobre a importância do modernismo mineiro, sobre as revistas brasileiras produzidas durante a fase do “modernismo heroico” (MARQUES, 2013, p. 10), sobre o processo de elaboração de algumas de suas antologias e sobre o ensino de Literatura Brasileira na atualidade, sobre a atuação de Mário de Andrade na esfera pública, mencionando, por fim, desdobramentos de suas pesquisas atuais, a serem publicadas em breve. Esperamos que os leitores da *Palimpsesto* aproveitem esta entrevista e expressemos nossa gratidão ao professor Ivan Marques pela pronta e generosa resposta.

PALIMPSESTO

1) Em seu artigo mais recente, “O legado modernista: recepção e desdobramentos nas décadas de 1960 e 1970” (2022), você comenta os desdobramentos do Modernismo na literatura e no cinema das décadas de 1960 e 1970, assim como a recepção do Modernismo nesse período, e afirma ter sido construída, nessa época, a visão que se tem atualmente do movimento modernista, enfatizando a importância de se examinar a “crítica literária, cultural e sociológica” (p. 165) que se debruçou sobre o Modernismo para uma melhor compreensão desse momento. Ao mesmo tempo, esse foi um período importante para a crítica, caracterizado por uma certa crise da crítica de cunho predominantemente universitário — circunscrita ao Rio de Janeiro e a São Paulo — e pelo surgimento de núcleos de estudos críticos que buscavam interdisciplinaridade e variedade nos estudos críticos, em outros locais, como Minas Gerais e Rio Grande do Sul. É possível afirmar que essas “apropriações e releituras do modernismo” (p. 165) a partir dos anos 1970 refletem mudanças na própria concepção de crítica?

IVAN MARQUES

A ideia de examinar o legado modernista e suas apropriações nos anos 1960 e 1970 veio da constatação de que, naquele período, o Modernismo “reviveu” em diversos campos da cultura e em múltiplas manifestações — tanto em seu viés construtivo, de grande projeto cultural, como em sua faceta destrutiva, ligada à ruptura das convenções e à demolição das formas. Em 1972, no cinquentenário da Semana de Arte Moderna, como observou Antonio Candido, Mário de Andrade e Oswald de Andrade apareciam como figuras vivas no panorama literário e artístico brasileiro, revitalizadas como modelos inspiradores de luta, insubmissão, experimentação e risco, num dos períodos mais árduos e sofridos de nossa história política. A reedição das principais obras desses autores foi acompanhada, no âmbito universitário, por uma importante safra de pesquisas, voltadas não apenas ao levantamento e análise de fontes primárias, mas também à discussão crítica do programa modernista. O que estou procurando fazer é o cotejo das retomadas do Modernismo no plano artístico (no cinema, no teatro, na canção popular e na própria literatura) com os estudos críticos realizados no mesmo período. Acho que essa dupla visada pode ajudar a entender a reconfiguração do debate sobre o Modernismo ocorrida naqueles anos, que por sua vez tem forte influência sobre a visão que hoje temos a respeito do movimento. A crítica, desde então, de fato se ampliou e diversificou bastante, abrindo inúmeras perspectivas de leitura que lançaram luzes tanto sobre as manifestações menos conhecidas do Modernismo brasileiro, para além das fronteiras de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas, quanto sobre os impasses e contradições enfrentados pelo grupo vinculado à Semana de 1922.

PALIMPSESTO

2) Nos anos 2000, os estudos de história literária ganharam duas contribuições importantes na análise dos desdobramentos do modernismo: em 2006, o livro *Uma história do romance de 30*, de Luís Bueno, e, em 2011, o seu livro, *Cenas de um modernismo de província: Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte*, ambos resultantes de pesquisas de doutoramento. Em um artigo publicado em 2012, na revista *Matraga*, Luís Bueno (2012, p. 215) reagiu à constatação de um esgotamento dos modelos de escrita da história da literatura nacional e propôs uma espécie de solução: “fazer um recorte específico de período [...] e de gênero” sem deixar de “pensar

globalmente a tradição” literária brasileira. Alguns anos mais tarde, você e Luís Bueno organizaram um volume da revista *Teresa* (2015) dedicado ao tema do “romance de 30”, resgatando textos inéditos ou pouco conhecidos de autores como Cornélio Pena, Rachel de Queiroz, Jorge Amado e buscando “acrescentar às visões de conjunto o estudo particularizado de autores e obras [...], resultando numa perspectiva ampla e ao mesmo tempo pormenorizada” (MARQUES & BUENO, 2015, n. p.), em diálogo estreito com seu trabalho de pesquisa anterior. A partir dessas constatações, realizadas em meados da década anterior, qual a sua avaliação sobre o momento atual da história da literatura nacional?

IVAN MARQUES

Em meu estudo sobre o Modernismo em Minas Gerais, além de recolher dados e depoimentos, procurei ler e analisar as obras de dois poetas e dois prosadores — Carlos Drummond de Andrade, Emílio Moura, João Alphonsus e Cyro dos Anjos. Esse grupo belorizontino, que na verdade era bem maior, tinha em comum uma série de traços, como a origem rural, o trabalho na imprensa e no funcionalismo público, o gosto pelos autores clássicos, o respeito à tradição combinado ao fascínio pelas novidades estéticas (a “estranha combinação”, nos termos de Antonio Candido, que resultou na “curiosa modernidade mineira”), a resistência ao nacionalismo etc. Tudo isso fazia deles um grupo homogêneo e coeso, sem prejuízo da singularidade de cada um dos autores. Meu objetivo foi combinar a investigação histórica com o estudo crítico. A meu ver, só a leitura dos textos permitiria dimensionar o valor do grupo e sua contribuição para a história do Modernismo. Até então, os trabalhos existentes estavam mais concentrados no perfil “sociológico” da célebre geração e no estudo dos textos programáticos publicados no periódico *A Revista*, fundado em 1925, e em outros veículos da imprensa, especialmente o *Diário de Minas*.

Com efeito, a descrição do livro não deixa dúvida quanto à coincidência de propósitos com a notável pesquisa realizada por Luís Bueno sobre o romance de 30, que foi muito mais abrangente e minuciosa, não se detendo em um único grupo ou região do país. Em ambos os trabalhos, houve a aposta na leitura de textos e no exame de autores e obras particulares, entendida como uma maneira de nuançar as visões de conjunto ou sobrevoos, que comumente pecam pelo excesso de esquematismo. No meu caso, creio que o método foi inspirado pela própria diversidade que caracterizou o movimento modernista — um “condomínio de estilos”, na expressão de José Guilherme Merquior.

Quanto ao momento atual da história da literatura no Brasil, observo que, em consequência da difusão dos programas de pós-graduação, as últimas décadas foram marcadas, em todo o país, pela proliferação e diversificação de pesquisas, feitas tanto na área de Letras como na área de História, abarcando os mais variados períodos da produção literária e artística. Esse fato pode ser particularmente observado no caso do Modernismo, que se tornou hoje um objeto de estudo muito mais rico e complexo do que foi em tempos passados, sobretudo nas décadas anteriores à retomada dos anos 1960 e 1970.

PALIMPSESTO

3) Quando se comenta o Modernismo no Brasil, é quase um lugar-comum defender a importância dos paulistas para esse movimento. Qual a sua motivação para pesquisar o modernismo mineiro na tese de doutorado que deu origem ao livro *Cenas de um modernismo de província: Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte* (2011)?

IVAN MARQUES

A motivação inicial para a pesquisa veio tanto do fascínio que sempre exerceu sobre mim o movimento modernista “de São Paulo” quanto de uma antiga familiaridade, por ter nascido e vivido em Minas Gerais, com autores da moderna literatura mineira (Drummond, Pedro Nava, Cyro dos Anjos, Murilo Rubião, Fernando Sabino, Autran Dourado, entre outros que comecei a ler na adolescência). Quando escolhi o tema, no final da década de 1990, um dos estímulos foi a leitura de um ensaio de José Guilherme Merquior sobre o Modernismo brasileiro, no qual, ao elencar os vários grupos existentes na década de 1920, ele chegou à conclusão de que, ao lado de Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Manuel Bandeira, apenas os escritores de Minas podiam figurar na ala mais radical do movimento modernista. A partir daí, fiquei interessado em conhecer melhor as condições em que se produziu o modernismo em Minas, a contribuição específica do grupo liderado por Drummond para a vanguarda literária nacional e as razões que permitiam incluir os escritores mineiros no “maciço central da modernidade” em nosso país.

O Modernismo nasceu sob a influência do Futurismo, mas o diálogo com essa vanguarda se esgotou rapidamente, porque logo se percebeu que a construção de um movimento autônomo dependia diretamente da abordagem de problemas que eram nossos e da investigação profunda da história e da cultura brasileiras. Está aí justamente uma das contribuições importantes do grupo de Belo Horizonte. Se o mergulho na matéria local foi o que salvou o movimento modernista de ser apenas uma imitação dos “ismos” europeus, penso que o exemplo dos mineiros, tão ligados ao mundo rural e tradicional, foi decisivo nessa guinada tão importante. Se o Modernismo brasileiro era um modernismo de periferia, supus que o estudo da versão mineira (a periferia dentro da periferia) nos ajudaria a compreender a especificidade “nacional” do movimento.

PALIMPSESTO

4) Em 2013 foi publicado o livro *Modernismo em revista. Estética e ideologia nos periódicos dos anos 1920*, um estudo sobre sete revistas brasileiras, produzidas durante a fase do “modernismo heroico” (p. 10), isto é, o período entre 1922 e 1928, em São Paulo, no Rio de Janeiro e em Minas Gerais. Você demonstra como, ao contrário do “caráter destrutivo e festeiro” (p. 143), característico das vanguardas, essas revistas defendiam uma atitude mais conciliatória, de aproximação com os leitores e de “divulgação das ideias modernistas” (p. 143), ainda que com poucos recursos financeiros. Na conclusão dessa obra, você afirma que “[c]onciliação e ecletismo foram [...] as atitudes predominantes na década de 20, em contraste com os atributos de agressividade e escândalo normalmente associados ao movimento modernista” (p. 144). Poderia falar um pouco mais sobre essa atitude conciliatória no âmbito estético, bem como no âmbito político?

IVAN MARQUES

O caráter “destruidor” do Modernismo foi o traço mais ressaltado pelos balanços posteriores, a começar pela célebre conferência “O movimento modernista”, de Mário de Andrade. Com efeito, uma das principais empreitadas críticas da geração de 22, que Graciliano Ramos chamava de “terrorista”, foi a de combater não o passado, mas o passadismo, e limpar o terreno para renovação da poesia e da prosa. A esse aspecto “destruidor” ficaram associados outros traços negativos do movimento, como o espírito de festa mencionado por Mário. Entretanto, já no primeiro periódico modernista,

Klaxon, lançado em 1922, logo depois da Semana de Arte Moderna, há uma ênfase na necessidade de reflexão, esclarecimento e “construção”. Além de arregimentar grupos e de divulgar a produção literária dos novos escritores, numa fase em que havia pouca edição de livros, a principal contribuição das revistas, a meu ver, foi a instauração do exercício da crítica dentro do Modernismo. Era o que dizia Prudente de Moraes Neto, que fundou com Sérgio Buarque de Holanda, no Rio de Janeiro, o periódico *Estética*: se dependessem dos críticos então em atividade, muito pouco aparelhados, os modernistas teriam ficado à míngua e o futuro do movimento estaria comprometido.

Todavia, a divulgação das ideias modernistas — especialmente no caso de *A Revista*, de Belo Horizonte — também significou, paradoxalmente, uma experiência de conciliação. Em São Paulo e Minas, os compromissos políticos e de classe dos modernistas são bem conhecidos e foram enfaticamente confessados por Mário de Andrade e Oswald de Andrade. Mas, se aplacou em boa medida o impulso agressivo e provocador do movimento (menos destrutivo do que o dadaísmo europeu, por exemplo), não creio que esse espírito de conciliação, presente mesmo em Machado de Assis, teria atenuado a negatividade das obras de Mário, Oswald e Drummond, ou diminuído sua dimensão crítica e sua força estética propriamente moderna. Tudo isso entra, a meu ver, na conta das contradições constitutivas de uma vanguarda periférica como a nossa.

PALIMPSESTO

5) Você organizou uma série de antologias para a coleção “O Prazer da Prosa”, da editora Scipione, que trazia contos de autores “canônicos” e de autores “menos” conhecidos, além de uma apresentação de sua autoria. Poderia nos falar sobre esse projeto de publicação de contos? Que tipo de público essa série visava? Além disso, como você vê o ensino de literatura brasileira hoje?

IVAN MARQUES

A série de antologias de contos brasileiros que organizei, entre 2006 e 2011, foi composta pelos volumes *Histórias do Romantismo*, *Histórias do Realismo*, *Histórias do Pré-Modernismo* e *Histórias do Modernismo*. Os livros eram destinados a alunos do ensino médio e dos cursos universitários de Letras. Embora os títulos colocassem em

evidência as “escolas” literárias, a seleção e os comentários procuravam apontar, em cada período histórico, a singularidade das obras, bem como suas ambiguidades. No caso do Realismo, por exemplo, a intenção foi ressaltar o caráter contraditório das narrativas, cuja busca da objetividade não descartava a sedução do imaginário, do mito e da fábula. Incompletos e insuficientes, os rótulos, na história literária, serviriam apenas de referência — imprecisão ainda maior no caso do Pré-Modernismo, que não tinha bandeiras nem ideário próprio, tendo sido a etiqueta, como se sabe, atribuída a posteriori.

No volume *Histórias do Modernismo* — reunião de contos de Mário de Andrade, Antônio de Alcântara Machado, Marques Rebelo, João Alphonso e Aníbal Machado, escritos entre 1925 e 1930 —, procurei destacar não apenas as experimentações formais e a investigação de aspectos da cultura brasileira, mas também um dado que se mostrou recorrente nas narrativas: a ambientação em espaços periféricos, com vistas a revelar os efeitos da modernização a partir da perspectiva de suas vítimas. Assim, vinha à tona um traço menos conhecido do Modernismo, que fazia refletir a um só tempo sobre a complexidade do movimento e os impasses históricos do país. A essa série se somou ainda o volume *Histórias caipiras*, que trazia contos sobre a temática caipira — sempre associada aos distúrbios causados pelo progresso e pela urbanização —, indicando suas variações ao longo da primeira metade do século XX.

Minha experiência com a produção de livros paradidáticos inclui ainda outras três antologias: *O espelho e outros contos machadianos* (seleção que procurou destacar as relações de Machado de Assis com a filosofia), *Clara dos Anjos e outros contos de Lima Barreto* (reunindo narrativas que abordavam o tema a identidade nacional e o problema da discriminação racial) e, mais recentemente, em 2016, *Briga das pastoras e outras histórias: Mário de Andrade e a busca do popular*. Este último livro explorou não só a riqueza de motivos que Mário de Andrade absorveu da cultura popular, mas também as dificuldades enfrentadas pelo escritor em seu espinhoso projeto de “ida ao povo”, isto é, em suas interações com essa presença estimulante, mas também perturbadora — conflito que se tornou um dos problemas essenciais da cultura brasileira moderna.

Por fim, cabe ressaltar o livro *Para amar Graciliano*, de 2017, um guia de leitura dos romances de Graciliano Ramos, destinado ao mesmo público de estudantes

do ensino médio e dos cursos de graduação em Letras. Produzido paralelamente à experiência como docente, esse extenso conjunto de livros sem dúvida me ajudou a refletir sobre os desafios do ensino de literatura brasileira, que, sem prejuízo da análise dos textos, a meu ver deve combinar diversos recursos e estratégias, a começar pela valorização da dimensão histórica das obras e de suas conexões com outros campos artísticos e áreas do conhecimento.

PALIMPSESTO

6) No artigo “Herói fracassado: Mário de Andrade e a representação do intelectual no romance de 30” (2015), você se debruça sobre um ensaio encomendado a Mário de Andrade para ser publicado no primeiro número da revista *Clima*: “A elegia de abril” (1941), que acabou se tornando uma espécie de constatação melancólica da recorrência de um “herói novo”, o “protagonista fracassado” (ANDRADE, 1974 apud MARQUES, 2015, p. 56). Seu artigo chama a atenção para a repercussão negativa do ensaio, salientando que o tema do “fracassado” esteve presente em textos teóricos escritos anteriormente por Mário de Andrade e que o próprio crítico o reconhecia como um “sintoma psicológico nacional” (ANDRADE, 1993, p. 181 apud MARQUES, 2015, p. 57) desde a literatura do século dezenove, evidenciando se tratar de uma característica mais antiga e estrutural da literatura brasileira. Ao mesmo tempo, seu texto demonstra como o próprio Mário de Andrade considerava “a si mesmo um fracassado, a ponto de enxergar em sua própria obra uma coleção de ruínas” (MARQUES, 2015, p. 60), e conclui que “[a] preocupação com o fracasso [...] tinha outras motivações, ligadas à consciência da incompletude e negatividade do processo de formação do país” (MARQUES, 2015, p. 73), mas que essa “consciência da incompletude” parecia estar associada ao fato do próprio Mário ser uma “figura intelectual excêntrica” e de ocupar uma posição de “centralidade excêntrica”, na expressão de Sergio Miceli (2012, p. 110 apud MARQUES, 2015, p. 74), que você recorda em seu artigo, também por estar “em desajuste com os padrões da etnia e do gênero” (MARQUES, 2015, p. 74). Poderia nos falar um pouco da atuação de Mário de Andrade como intelectual e da relação dele com a esfera pública?

IVAN MARQUES

A produção intelectual e a militância incansável de Mário de Andrade no movimento modernista foram inteiramente determinadas por um vínculo umbilical com a esfera pública. Foi o que lhe deu sempre a inspiração e a motivação, o norte de suas ações e reflexões, como escritor e pesquisador. Além de sua influência decisiva na literatura e no pensamento brasileiro, nos estudos do folclore, na crítica musical etc., a Mário de Andrade se vincula, por exemplo, e também de modo direto, um dos grandes projetos culturais do Estado Novo, que foi a preservação do patrimônio histórico brasileiro — contribuição dada pelos modernistas, a despeito de terem sido os responsáveis por um demolidor movimento de vanguarda. Acredito que a liderança naturalmente exercida por ele, com todo o seu espírito didático, não significou a imposição autoritária de um ideário. Ao contrário, ela se caracterizou sobretudo pela busca do diálogo, pela recusa de dogmas, pela defesa da liberdade, do direito ao erro e do direito à contradição. Foi sobretudo nesse sentido que eu emprestei as palavras de Sérgio Miceli, sem prejuízo das outras implicações contidas na expressão “centralidade excêntrica”. Acho curioso, por exemplo, o modo como Mário de Andrade, no período modernista, ao publicar livros que estampavam, em cada etapa, seus mais caros projetos — *Pauliceia desvairada*, *Clã do Jabuti*, *Os contos de Belazarte* e, sobretudo, *Macunaíma* —, o fazia de um modo sempre enviesado, em que o próprio desenvolvimento contraditório da obra parecia colocar em xeque as boas intenções do autor. Daí a contínua sensação dos livros frustrados, sacrificados, a que correspondia, na construção dos poemas e dos enredos, o fracasso do eu-lírico e das personagens. Isso decorre, a meu ver, de um permanente exercício de autocrítica, cujo reconhecimento, para além da altissonância enfadonha dos projetos, poderia tornar bem mais interessante a leitura de sua obra.

PALIMPSESTO

7) Em 2016, a obra de Mário de Andrade entrou em domínio público. Aos poucos, vemos uma movimentação tanto por parte da pesquisa acadêmica quanto por parte do mercado editorial em relação a esse acontecimento. Em “‘Uma geração pode continuar a outra’: João Cabral de Melo Neto e o modernismo” (2022), você reforça a importância

da obra e do pensamento de Mário de Andrade para João Cabral de Melo Neto e para autores que os sucederam. Nos últimos anos, tivemos algumas empreitadas importantes, como as edições¹ de Marina Damasceno de Sá, produzidas no âmbito da pesquisa acadêmica, e, recentemente, a publicação de uma *Seleção erótica de Mário de Andrade* (2022), organizada por Eliane Robert de Moraes, com a colaboração da própria Marina e de Aline Novais, além do romance-invocação, *Miss Macunaíma* (2022), de Alexandre Rabelo. Qual a sua análise dessa movimentação? Como pesquisador e estudioso da obra de Mário de Andrade, você destacaria algum aspecto da obra dele que mereça ser abordado ou mais estudado?

IVAN MARQUES

A movimentação é bem-vinda, provocativa, e acredito que tende a crescer, pois há muitos aspectos a serem explorados. Um deles, segundo penso, seria a dimensão negativa mencionada na resposta anterior, em descompasso com alguns clichês associados ao Modernismo como a alegria, o otimismo, a crença no Brasil, no futuro, no papel redentor do intelectual etc. Acho que essa dimensão crítica foi reconhecida de modo pioneiro, em sua cômica e feroz adaptação de *Macunaíma*, pelo diretor Joaquim Pedro de Andrade que, ao longo de sua carreira, manteve um diálogo constante, ao mesmo tempo amistoso e crítico, com a geração modernista. Longe de ser tropicalista ou antropofágico, o filme colocou em evidência a face negativa do livro de Mário de Andrade, suas dúvidas e interrogações a respeito do Brasil. No caso do artigo sobre João Cabral de Melo Neto, meu objetivo foi discutir o aproveitamento do pensamento estético de Mário na formulação da poética construtiva e engajada do autor de *Morte e vida severina* (de quem escrevi uma alentada biografia, publicada em 2021). A minha produção recente e atual está praticamente toda vinculada a esse debate sobre o legado modernista e sua recepção em diversos setores da cultura brasileira. Outro problema crítico que julgo interessante e ainda pouco esclarecido é o que diz respeito às relações do Modernismo com outro legado, o machadiano, que é o tema, aliás, de um artigo que estou escrevendo neste momento.

Referências

- ANDRADE, Mário de. A elegia de abril. *Aspectos da literatura brasileira*, v. 5, p. 185-195, 1974.
- ANDRADE, Mário de [MORAES, Eliane Robert (org.)]. *Seleção erótica de Mário de Andrade*. Ubu Editora, 2022.
- BUENO, Luís. Depois do fim: ainda história de literatura nacional?. *Matraga - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ*, [S.l.], v. 19, n. 31, dez. 2012. ISSN 2446-6905. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/22605>. Acesso em 15 jul. 2022.
- BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp, 2006.
- BUENO, Luís; MARQUES, Ivan (orgs.). Dossiê: Em torno do romance de 30. *Teresa a. revista de Literatura Brasileira*. Universidade de São Paulo – nº 16 (2015). São Paulo, 2015.
- MARQUES, Ivan Francisco. “Uma geração pode continuar a outra”: João Cabral de Melo Neto e o modernismo. *Estudos Avançados*, v. 36, n. 104, p. 73-90, 2022. DOI: <https://doi.org/10.1590/s0103-4014.2022.36104.005>
- MARQUES, Ivan Francisco. O legado modernista: recepção e desdobramentos nas décadas de 1960 e 1970. *Estudos Avançados* [online]. 36, n. 105, p. 153-168, 2022. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/198520>. Acesso em 15 jul. 2022. ISSN 1806-9592. DOI: <https://doi.org/10.1590/s0103-4014.2022.36105.010>.
- MARQUES, Ivan. Herói fracassado: Mário de Andrade e a representação do intelectual no romance de 30. *Teresa*, (16), 55-74. 2015. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/115414>. Acesso em 15 jul. 2022.
- MARQUES, Ivan. *Modernismo em revista: estética e ideologia nos periódicos dos anos 1920*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.
- MARQUES, Ivan. *Cenas de um modernismo de província: Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte*. São Paulo: Editora 34, 2011.
- MICELI, Sergio. Mário de Andrade: a invenção do moderno intelectual brasileiro. In: MICELI, Sergio. *Vanguardas em retrocesso: ensaios de história social e intelectual do modernismo latino-americano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- RABELO, Alexandre. *Miss Macunaíma*. Rio de Janeiro: Record, 2022.
- SÁ, Marina Damasceno de. *A poetagem bonita: edição e estudo de livro inédito de Mário de Andrade*. 2018. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2018.

SÁ, Marina Damasceno de. *O empalhador de passarinho, de Mário de Andrade*: edição de texto fiel e anotado. 2013. 2 vol. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

ⁱ SÁ, 2018; 2013.

"The modernist legacy and its reception in various sectors of Brazilian culture": interview with professor and researcher Ivan Marques

Ivan Francisco Marquesⁱ

Interviewers:

Ana Resendeⁱⁱ

Ana Paula Macriⁱⁱⁱ

Marcelo de Carvalho^{iv}

In this edition of Palimpsesto, which aims to discuss the permanencies and ruptures of the Modernist Movement and the Week of Modern Art of 1922, we are honored to have the participation of professor and researcher Ivan Marques as an interviewee. Between his undergraduate degree in Social Communication at Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), his doctorate in Brazilian Literature at Universidade de São Paulo (USP), and his post-doctorate at University of California, there is evidence of a solid academic trajectory. He currently teaches Brazilian Literature at USP. His professional experience includes the authorship of the books *Cenas de um modernismo de província: Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte* (2011), *Modernismo em revista: estética e ideologia nos periódicos dos anos 1920* (2013), *Para amar Graciliano* (2017), *Orides Fontela* (2020) and *João Cabral de Melo*

ⁱ PhD in Brazilian Literature from the University of São Paulo, Post-Doctorate from the University of California. Professor of Brazilian Literature at the Universidade de São Paulo. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3117-9114> | ivanmarques@usp.br

ⁱⁱ PhD student in Theory of Literature and Comparative Literature at Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1294-0740> | hoelterlein@gmail.com

ⁱⁱⁱ Master's student in Portuguese Language at Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8534-4579> | anapaulamacri@gmail.com

^{iv} Master's student at English Literature at Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGL/UERJ), with scientific scholarship by the funding institution CAPES. | marcelodecarvalho@live.com

Neto: uma biografia (2021) as well as the organization of the anthologies *O espelho e outros contos machadianos* (2008), *Os melhores poemas de Augusto Frederico Schmidt* (2010), *Clara dos Anjos e outros contos de Lima Barreto* (2011) and *Briga das pastoras e outras histórias: Mário de Andrade e a busca do popular* (2016), the last two decorated with the Highly Recommendable seal by *Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil* (FNLIJ). As can be inferred from his production, the emphasis of his research falls on the following topics: Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Modernism, the novel of the 30s, modern and contemporary Brazilian poetry, cinema, and literature.

In this interview, the Professor discussed the critical revision of modernism starting in the 1970s, the current moment in the history of national literature, the importance of Minas Gerais modernism, the Brazilian magazines produced during the phase of "heroic modernism" (MARQUES, 2013, p. 10), about the process of elaboration of some of his anthologies, going through the analysis of the teaching of Brazilian literature today, about the performance of Mário de Andrade in the public sphere, mentioning, finally, developments of his current researches, to be published soon. We hope the readers of *Palimpsesto* enjoy this interview and we express our gratitude to Professor Ivan Marques for his prompt and generous reply.

PALIMPESTO

1) In your most recent essay, "O legado modernista: recepção e desdobramentos nas décadas de 1960 e 1970 (2022)" [The modernist legacy: reception and unfoldings in the decades of 1960 and 1970], you touch on Modernism's unfoldings in literature and film in the decades of 1960 and 1970, as well as the reception of Modernism during this period, arguing that it was in this particular time that the current view of Modernism came about, giving particular emphasis to the importance to examine the "literary, cultural and sociological criticism" (p. 165) that addressed Modernism in order to better understand this moment. At the same time, this was an important period for criticism, often marked by a certain crisis of a way of criticism that was predominantly scholarly – restricted to Rio de Janeiro and São Paulo – and by the emergence of study hubs that strived for interdisciplinary and variety in critical studies, coming from different places like Minas Gerais and Rio Grande do Sul. Is it possible to say that those "appropriations

and rereadings of modernism" (p. 165) since the 1970 reflect changes in how we conceive criticism as a whole?

IVAN MARQUES

The idea to examine the modernist legacy and its appropriations in the sixties and seventies came from the notion that, during this time, Modernism "gained new life" in numerous cultural fields and in multiple manifestations – be it in its constructive bias, as a big cultural project, as well as its destructive aspect, linked to Modernism's rupture of conventions and its demolition of forms. In 1972, at the 50th anniversary of *Semana de Arte Moderna* [Modern Art Week], as Antoni Candido noticed, Mario de Andrade and Oswald de Andrade appeared as living figures in Brazil's literary and artistic landscape, revitalized as inspiring models of fight, insubordination, experimentation and risk, during one of the hardest and most painful times in Brazil's political history. New editions of the most important works from both of those authors were followed, in the academic sphere, by an important sum of research projects, focused not only in gathering and analyzing primary sources, but also on critically discussing the modernist program. My goal is to compare Modernism's retakes on the artistic realm (in film, drama, popular music and in literature itself) with the critical studies that happened in the period. I believe this double analysis can help us in understanding the reconfiguration of the Modernist debate that took place during those years, which in turn has a huge influence in the way we see the movement today. Criticism, since then, has indeed broaden and diversified, opening up to a number of reading perspectives that shed light not only on less well-known manifestations in Brazilian Modernism, but also beyond the frontiers of São Paulo, Rio de Janeiro and Minas Gerais, as well as shortcomings and contradictions that the group linked to the Art Week of 22 faced.

PALIMPSESTO

2) In the 2000s, literary history studies gained two important contributions that focused on analyzing the unfoldings of modernism: in 2006, the book *Uma história do romance de 30* [A history of the novel of the 30s], by Luís Bueno, and in 2011, your book *Cenas de um modernismo de província: Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte* [Scenes from a provincial modernism: Drummond and the boys of Belo Horizonte],

both of which came from PhD researches. In an article published in 2012 in the *Matraga* periodical, Luis Bueno (2012, p. 215) reacted to the assessment of a depletion in ways to write the history of national literary and proposed a kind of solution: “make a specific selection of time [...] and genre” while also “thinking globally of the tradition” in Brazilian literature. A few years later, you and Luís Bueno edited a volume of the *Teresa* periodical (2015) dedicated to the theme of the “romance de 30” [novel of the 30s], retrieving unpublished or little known texts from authors such Cornélio Pena, Rachel de Queiroz, and Jorge Amado with a goal of “add to views of the whole the particularized study of authors and works [...] resulting in a perspective that is both wide and specialized” (MARQUES & BUENO, 2015, n. p), in a direct dialogue with your previous research work. From these statements, made in the middle of the last decade, what is your take on the current moment in Brazilian literature?

IVAN MARQUES

In my study on Modernism in Minas Gerais, besides gathering data and statements, I tried to read and analyze the works of two poets and two prose writers – Carlos Drummond de Andrade, Emílio Moura, João Alphonsus and Cyro dos Anjos. This group from Belo Horizonte was actually much larger; they all shared similar traits: a rural background, the work at the press and the government, the taste for classical writers, the respect for tradition combined with a fascination for the aesthetic innovations (the “strange combination”, in the words of Antonio Candido, which resulted in “the curious mineira [from Minas Gerais] modernity”), the resistance to nationalism, etc. All of these traits made the group very homogenous and cohesive, with no damage to the singularity of each author. In my understanding. My goal was to combine the historical investigation with a critical study. In my understanding, the only way to understand the dimension of the group’s value and their contribution to the history of Modernism was through reading the texts. Up until this point, existing research was more focused on the “sociological” profile of the notorious generation and in studying the pragmatic texts published in the magazine *A Revista*, founded in 1925, and in other press outlets, specially *Diário de Minas*.

Because of that, the description of the book leaves no doubt when it comes to the coincidence of purposes with the notable research by Luis Bueno on the *romance de 30*, which was a lot more encompassing and thorough, since it did not focus on a single group or region in Brazil. In both works there was an effort in reading the texts and examining particular authors and pieces of literature, an effort understood as a way to

bring out the nuances in the ways we view the group or overflight, which often go too far with an excess of schematics. In my particular case, I believe the method to be inspired by the very own diversity that characterized that modernist movement – a “neighborhood of styles”, adapting from José Guilherme Meridor.

As far as the current moment in the history of literature in Brazil goes, I see that, due to the diffusion of graduate programs, the last decades were marked, throughout the country, by proliferation and diversification of research, both in the fields of Literature and History, dealing with various periods of artistic and literary production. This fact can be particularly seen when we look at Modernism, which became, nowadays, a much richer and complex field of study when we compare it to the past, especially in decades prior to the sixties and seventies.

PALIMPSESTO

3) When we talk about Modernism in Brazil, it is almost common-place to defend the importance of the people from São Paulo (*paulistas*) to the movement. What is your motivation to research Modernism in the context of Minas Gerais in your PhD thesis, which eventually became your 2011 book *Cenas de um modernismo de província: Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte* [Scenes from a provincial modernism: Drummond and the boys of Belo Horizonte]?

IVAN MARQUES

The initial motivation for the research came from both the fascination that I’ve always had with the modernist movement “of São Paulo” as well as an old sense of familiarity, since I was born and raised in Minas Gerais, reading writers from the modern literature of Minas Gerais like Drummond, Pedro Nava, Cyro dos Anjos, Murilo Rubião, Fernando Sabino, Autran Dourado and others, all of which I began to read as a teenager. When I chose my theme, at the end of the 1990s, one of the things that pushed me to it was an essay by José Guilherme Merquior on Brazilian Modernism, in which the author, by naming the various groups that existed in the decade of 1920, he came to the conclusion that, alongside Mario de Andrade, Oswald de Andrade and Manuel Bandeira, only the writers from Minas Gerais could be placed at the most radical wing of the modernist movement. From there, I became interested in

better understanding the conditions in which Modernism came about in Minas Gerais, the specific contributions that the group headed by Drummond to the Brazilian literary vanguard and the reasons that allowed us to include the writers from Minas Gerais in the “central role of modernity” in our country.

Modernism was born under the influence of Futurism, but the dialogue with this vanguard quickly ran out; soon It became apparent that making an autonomous movement depended directly on the ways to approach problems that were ours and on the profound investigation of Brazilian history and culture, and this is precisely one of the important contributions by the Belo Horizonte group. If going to the local in search of raw material was what saved the modernism movement from being a mere imitation of European “isms”, I believe that the example set forth by the writers of Minas Gerais, so deeply connected to the rural and traditional world, was decisive in this important shift. If Brazilian Modernism was a modernism of the outskirts, I had a feeling that studying the version from Minas Gerais (the outskirts of the outskirts) would help us understand the “national” specificity of the movement.

PALIMPSESTO

4) In 2012 we had the publication of the book *Modernismo em revista. Estética e ideologia nos periódicos dos anos 1920* [Modernism in magazines. Aesthetics and ideology in the 1920 periodicals], a study focused on seven Brazilian magazines produced during the “heroic modernism” (p. 10) phase, the period between 1922 and 1928 that happened in São Paulo, Rio de Janeiro and Minas Gerais. You show how, in opposition to a “party-like and destructive tone” common to the vanguards, these magazines defended a more conciliatory attitude, focused on bringing readers closer and on “the dissemination of modernist ideas” (p. 143), even with little financial resources. In the book’s conclusion, you state that “conciliation and eclecticism were [...] the prevailing attitudes in the decade of 20, in contrast to the attributes of hostility and scandal that are normally associated to the modernist movement” (p. 144) Can you talk more about this conciliatory attitude in both the aesthetical and political realms?

IVAN MARQUES

The “destructive” aspect of Modernism was the most highlighted aspect by later assessments, starting with Mario de Andrade’s famous conference “The modernist

movement". As a consequence of that, one of the main critical efforts from the generation of 22, which Graciliano Ramos referred to as being "terrorist", was to fight not only the past, but the reverence to the past, and clean up the terrain for a true renovation in both poetry and prose. To this "destructive" aspect were associated other negative traits of the movement, like the party-like spirit mentioned by Mario. However, already on the first modernist periodical, *Klaxon*, from 1922 right after the Modern Art Week, there is an emphasis on the need of reflection, clarification and "construction". Besides grouping authors and promoting the literary production of new authors, during a time where traditional publishing was lacking, the main contribution of magazines, in my understanding, was the establishing of the exercise of criticism within Modernism. It was just like Prudente de Moraes Neto, founder of the Rio de Janeiro magazine *Estética* with Sérgio Buarque de Holanda, said: if they depended on the current critics, who were poorly equipped, modernists would be left adrift and the future of the movement would be compromised.

However, the promotion of modernist ideas – especially in the case of *A Revista*, from Belo Horizonte – was also, paradoxically, an experience of conciliation. In São Paulo and Minas Gerais, the commitments in both politics and class, for the modernists, are well-known and were emphatically confessed by Mário de Andrade and Oswald de Andrade. With that being said, this eased significantly the aggressive and provoking impulse of the movement (less destructive than that of European dadaism, for instance), I don't believe that this conciliating spirit, present even in Machado de Assis, would have tempered the negativity in the works of Mário, Oswald and Drummond, or lessened their critical dimension and aesthetical force that was indeed modern. All of this, in my view, goes into account of constructive contradictions of a vanguard from the outskirts like ours.

PALIMPSESTO

5) You organized a series of anthologies for the "O Prazer da Prosa" [The Joy of Prose], from the Scipione publishing house. The series featured short stories from both "canonical" and "less known" authors, and featured an introduction written by you. Can you tell us a little bit more about this project of short stories? What was the intended

public? Besides that, how do you see the teaching of Brazilian literature in today's climate?

IVAN MARQUES

The anthology of Brazilian short stories that I organized between 2006 and 2011 was composed by the volumes *Stories from Romanticism*, *Stories from Realism*, *Stories from Pre-Modernism* and *Stories from Modernism*. The books were targeted at high school students and undergraduates of Literature courses. Even though the titles clearly stated the literary “schools”, the selection and commentary aimed to note, in each specific period, the singularities and ambiguities of each work. In the case of Realism, for instance, the intention was to bring to the forefront the contradictory character of the narratives, in which the search for objectivity did not eliminate the seduction from the imaginary, the myth and the fable. Incomplete and insufficient, the labels, in literary history, served only as a reference – imprecision that is even greater in what we call Pre-Modernism, since it had no cause or ideology, having being labeled, as we know, later in its history.

In the volume *Stories of Modernism* – which featured stories by Mário de Andrade, Antônio de Alcântara Machado, Marques Rebelo, João Alphonsus e Aníbal Machado, written between 1925 and 1930 – I wanted to highlight not only the formal experimentation and investigations on aspects of Brazilian culture, but also something that appeared throughout the narratives: the setting of the outskirts, which revealed the effects of modernization from the point of view of its victims. With that, a less known trait of Modernism came to the forefront, which made us think about the complexity of the movement and the historical shortcomings of Brazil. To this particular series, that was the further volume *Histórias de caipira*, which featured short stories about rural life – always associated to the problems caused by progress and urbanization –, indicating its variations through the first half of the 20th century.

My experience producing educational material for schools includes three more anthologies: *O espelho e outros contos machadianos* [The mirror and other Machado stories], selection that aimed to highlight the relation between Machado de Assis and philosophy; *Clara dos Anjos e outros contos de Lima Barreto* [Clara dos Anjos and other stories by Lima Barreto], collecting narratives that dealt with the theme of national

identity and the problem of racism; and more recently, in 2016, *Briga das pastoras e outras histórias: Mário de Andrade e a busca do popular* [Fight of Shepherdesses and other stories: Mario de Andrade and the search of the popular]. This last book explored not only the abundance of motives Mario de Andrade took from popular culture, but also the difficulties faced by the author in his tricky project to “go to the people”, that is, in his interactions with this presence that is both stimulating and troubling – conflict that became one of the essential problems of modern Brazilian culture.

To end this section, it is fitting to also note the 2017 book *Para Amar Graciliano* [To Love Graciliano], a reading guide to the novels of Graciliano Ramos, aimed at both high schoolers and undergraduates. Written at the same time I was teaching, this collection of books definitely helped me think about the challenges of teaching Brazilian literature, which, without lessening textual analysis, must combine a number of resources and strategies, starting with giving value to the historical dimension of the works and its connection to other artistic areas and fields of knowledge.

PALIMPSESTO

6) In the essay “Herói fracassado: Mário de Andrade e a representação do intelectual no romance de 30” (2015) [Failed hero: Mário de Andrade and the representation of the intellectual in the novel of the 1930s], you address an essay that was commissioned to Mario de Andrade to be published on the first volume of the *Clima* magazine: “A elegia de abril” [April’s elegy], which turned out to be a sort of melancholic statement of the recurrence of the “new hero”, the “failed protagonist” (ANDRADE, 1974 apud MARQUES, 2015, p. 56). Your essay calls attention to the negative reception of Mario de Andrade’s essay, emphasizing that the theme of the “failed one” had been present in earlier theoretical texts by Mario de Andrade and that the critic himself saw it as a “national psychological symptom” ANDRADE, 1993, p. 181 apud MARQUES, 2015, p. 57) since 19th century literature, making it clear that it was something earlier and more structural in Brazilian literature. At the same time, your text demonstrates how Mário de Andrade considered himself “a failed one, to the point of seeing in your own work a collection of ruins” (MARQUES, 2015, p. 60, and concludes that “the preoccupation with failure [...] had other motivations, linked to a conscious of incompleteness and negativity in the process of forming a country” (MARQUES, 2015, p. 73), but that this “conscious of incompleteness” seemed to be associated to the fact that Mario himself was an “eccentric intellectual figure” and occupied a position of “eccentric centrality”, in the words of Sergio Miceli (2012, p. 110 apud MARQUES, 2015, p. 74), that you

revisit in your essay, also for being “in imbalance with the ethnical and genre standards” (MARQUES, 2015, p. 74). Can you speak on Mario de Andrade as an intellectual and his relation to the public sphere?

IVAN MARQUES

Mario de Andrade’s intellectual production and tireless activism in the modernist movement were entirely determined by an umbilical link with the public sphere. It was precisely this that Always gave him inspiration and motivation, a north to his actions and reflections, as both writer and researcher. Besides his decisive influence in Brazilian literature and thought, in folklore studies, in music criticism, etc, Mario de Andrade is also linked, directly, to one of the great cultural projects of Estado Novo, which was all about the preservation of Brazilian historical patrimony – contribution associated to the modernists, ignoring the fact that they were responsible for a wrecking vanguard movement. I believe that the leadership that Mario de Andrade naturally acted upon, with all his didactical spirit, did not equate to an authoritarian imposition of an idea.

To the contrary, this leadership can be seen, above all, for its attempts at creating a dialogue, its refusal of dogmas, its defense of freedom, the right to make mistakes and the right of contradiction. It was mainly in this way that I took the words from Sérgio Miceli, with no harm to the other implications contained in the saying “eccentric centrality”. I find it to be curious, for example, the way that Mário de Andrade, during the modernist period, when publishing books that displayed, in each step, his dearest projects – *Pauliceia desvairada*, *Clã do Jabuti*, *Os contos de Belazarte* e, more importantly, *Macunaíma* –, did it always according to his own biases, in which the own contradictory development of the work seemed to put in check the author’s good intentions. From there that we see the longing sensation of frustrated, sacrificing books, which corresponded, when making poems and plots, to the failure of the speaker and the characters. This happens, to my understanding, from a permanent exercise of self-criticism, which, beyond the tiresome grandiose of his projects, can make reading his works a far more interesting endeavor.

PALIMPSESTO

7) In 2016, Mário de Andrade entered the public domain in Brazil. Little by little, we see a movement both in academic research and in publishing in regards to this occasion. In “Uma geração pode continuar a outra’: João Cabral de Melo Neto e o modernismo” [“One generation can follow the other’’: João Cabral de Melo Neto and modernism] (2022), you give emphasis to the importance of the work and thought of Mario Andrade to João Cabral de Melo Neto and authors that came later. In the last years, we’ve seen some important efforts, such as the editions¹ of Marina Damasceno de Sá, produced in the context of academic research and, more recently, the publication of *Seleção erótica de Mário de Andrade* [Erotic selection of Mário de Andrade] (2022), organized by Eliane Robert de Moraes, with the help of Marina herself and Aline Novais, and also the novel-invocation (*romance invocação*) *Miss Macunaíma* (2022), by Alexandre Rabelo. What is your take on this movement? As a researcher and scholar of Mário de Andrade, would you pinpoint any specific aspect in his work that you believe needs further study and attention?

IVAN MARQUES

The movement is surely welcomed, provocative, and I believe that it will only grow larger and larger, since there are many aspects to be explored. One of them, I see, would be the negative dimension mentioned in the previous answer, going against some of the clichés associated to Modernism like joy, optimism, a faith in Brazil, in the future, in the redemptive role of the intellectual, etc. I believe this critical dimension was recognized in a pioneer way in director Joaquim Pedro de Andrade’s comical and fierce adaptation of *Macunaíma*. Andrade, throughout his career, maintained a constant – but also friendly and critical – with the modernist generation. The film, far from being *tropicalista* or *antropofágico*, highlighted the negative side found in Mário de Andrade’s book, his doubts and questions when it comes to Brazil. In the case of the essay on João Cabral de Melo Neto, my goal was to discuss how Mário’s aesthetical thought was seized in the formulation on the engaged and constructive poetics found in the author of *Morte e vida serena*, whom I wrote a biography about, published in 2021. My recent and current production is almost entirely linked to this debate on the modernist legacy and its reception in multiple areas of Brazilian culture. Other critical problem that I find interesting and still a bit obscure is how Modernism relates with

other legacy, that of Machado de Assis, which is the theme of an article that I am currently working on.

Works Cited

ANDRADE, Mário de. A elegia de abril. *Aspectos da literatura brasileira*, v. 5, p. 185-195, 1974.

ANDRADE, Mário de [MORAES, Eliane Robert (org.)]. *Seleção erótica de Mário de Andrade*. Ubu Editora, 2022.

BUENO, Luís. Depois do fim: ainda história de literatura nacional?. *Matraga - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ*, [S.l.], v. 19, n. 31, dez. 2012. ISSN 2446-6905. Available at: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/22605>. Accessed on 15 jul. 2022.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp, 2006.

BUENO, Luís; MARQUES, Ivan (orgs.). Dossiê: Em torno do romance de 30. *Teresa a. revista de Literatura Brasileira*. Universidade de São Paulo – nº 16 (2015). São Paulo, 2015.

MARQUES, Ivan Francisco. “Uma geração pode continuar a outra”: João Cabral de Melo Neto e o modernismo. *Estudos Avançados*, v. 36, n. 104, p. 73-90, 2022. DOI: <https://doi.org/10.1590/s0103-4014.2022.36104.005>

MARQUES, Ivan Francisco. O legado modernista: recepção e desdobramentos nas décadas de 1960 e 1970. *Estudos Avançados* [online]. 36, n. 105, p. 153-168, 2022. Available at: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/198520>. Accessed on 15 jul. 2022. ISSN 1806-9592. DOI: <https://doi.org/10.1590/s0103-4014.2022.36105.010>.

MARQUES, Ivan. Herói fracassado: Mário de Andrade e a representação do intelectual no romance de 30. *Teresa*, (16), 55-74. 2015. Available at: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/115414>. Accessed on 15 jul. 2022.

MARQUES, Ivan. *Modernismo em revista: estética e ideologia nos periódicos dos anos 1920*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

MARQUES, Ivan. *Cenas de um modernismo de província: Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte*. São Paulo: Editora 34, 2011.

MICELI, Sergio. Mário de Andrade: a invenção do moderno intelectual brasileiro. In: MICELI, Sergio. *Vanguardas em retrocesso*: ensaios de história social e intelectual do modernismo latino-americano. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

RABELO, Alexandre. *Miss Macunaíma*. Rio de Janeiro: Record, 2022.

SÁ, Marina Damasceno de. *A poetagem bonita*: edição e estudo de livro inédito de Mário de Andrade. 2018. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2018.

SÁ, Marina Damasceno de. *O empalhador de passarinho, de Mário de Andrade*: edição de texto fiel e anotado. 2013. 2 vol. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

ⁱ SÁ, 2018; 2013.

All things Modernism

An Interview with Jane Goldman

Jane Goldmanⁱ

Interviewers:

Mariana Pivantiⁱⁱ

Paula P. Ramosⁱⁱⁱ

Liciane G. Corrêa^{iv}

This year Brazil celebrates the 100th anniversary of the Modern Art Week, that took place in São Paulo. That being the case, we, at *Palimpsesto*, had the honour of talking to Jane Goldman, scholar, professor, literary critic, and poet. Goldman is Reader in English Literature (Avant-garde Poetics and Creative Writing) at University of Glasgow, Scotland. She has extensive work in the field of Modernism, as well as significant contributions to Woolfian studies, having published books such as *Modernism: an Anthology of Sources and Documents* (1998), *The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf: Modernism, Post-Impressionism and the Politics of the Visual* (1998), and *Modernism, 1910-1945: Image to Apocalypse* (2004). Her most recent work, with focus on Canine Aesthetics and Animalities Studies, is also reflected in her

ⁱ Dr Jane Goldman is Reader in English Literature (Avant-garde Poetics and Creative Writing) at University of Glasgow. She has research interests in Poetry and Poetics, Creative Writing, Ekphrasis, Modernism and Avant-Garde, Queer Theory, Virginia Woolf Studies and Canine Aesthetics and Animality Studies. She is a poet whose poems have appeared in several magazines and has published most recently *SEKXPHRASTIKS* (Dostoyevsky, 2021). She is also a General Editor of the Cambridge University Press Edition of the Works of Virginia Woolf. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9701-414X> | Jane.Goldman@glasgow.ac.uk

ⁱⁱ PhD Student in Literary Studies at Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5783-2727> | marianapiv@hotmail.com

ⁱⁱⁱ PhD Student in Literary Studies at Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). CAPES Scholar. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9148-9240> | ppopperamos@gmail.com

^{iv} Master's Student in Literary Studies at Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ); Bachelor degree in Publishing at Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) and editor at *a_teia de histórias*. <http://lattes.cnpq.br/9252835115984938> | licianecorrea@gmail.com

poetry, having published recently the poems “There’s Lipstick on my Shark’s Tooth” and “Dog-spent in Winter Hole” (*Blackbox Manifold*, 2022).ⁱ Besides her academic work, Goldman is also a poet. Her most recent poetry collection is *SEKXPHRASTIKS* (Dostoyevsky, 2021), which we have the pleasure of getting to know a little more in this interview.

Just like the rest of the world, the Brazilian artistic universe was ripe with modernist innovations in 1922. Brazilian artists aimed to “make it new”, as postulated by the poet Ezra Pound, while imagining a Brazilian aesthetic. By subverting Hamlet’s famous sentence and announcing his slogan, “Tupi or not Tupi”, Oswald de Andrade summarises the modernist Brazilian artists’ concern of critically consuming European art while producing a genuinely Brazilian art. In this sense, it is still important, a hundred years later, to understand Modernism’s international context, especially in the 1920s, a convoluted decade that witnessed not only the rise of European fascism, but also social movements such as workers’ rights and feminism. Thus, Goldman guides us through this rich and complex moment as she points out how the artists of the time articulated social transformations and literary tradition in their works, as well as deepens the conversation around important authors of the period, such as Gertrude Stein (in conversation with Oswald de Andrade!), T. S. Eliot, and Virginia Woolf.

PALIMPSESTO

Your academic work covers almost two decades. Studying a myriad of questions within Modernism in literature and arts, with a particular focus on Virginia Woolf, and Feminism, you have produced texts that are considered landmarks for others investigating this same field. Could you tell us a little about how your interest in this area took place? You also have some work done in poetry, having published recently, in 2021, a collection of poems called *SEKXPHRASTIKS*ⁱⁱ. Do you think your academic career affects and speaks through your artistic one, or are they entirely separate and independent parts of you?

JANE GOLDMAN

Thank you, Mariana and Paula, for your interest in my work! In fact, it’s exactly thirty years since my very first academic publication (aside from reviews), which came

out in 1992, an essay on Woolf and Scotland, written for a collection of feminist literary criticism based in Scotland called *Tea and Leg-Irons*.ⁱⁱⁱ I eventually returned to this topic in 2013 for my monograph for Cecil Woolf, *'With you in the Hebrides': Virginia Woolf and Scotland*,^{iv} and I expand on this research for my forthcoming edition of Woolf's *To the Lighthouse* for Cambridge University Press. I was still doing my PhD and had a temporary lectureship in American Literature at Edinburgh University. It was entered for the third iteration of the RAE (Research Assessment Exercise), a Thatcher government initiative created to audit universities' research 'productivity' and 'accountability' and linked to funding distribution, which has been with us ever since. Now called the REF (Research Excellence Framework), it remains a divisive and troubling way to audit academics. At least in 1992 I was told by the institution what work by me was being submitted to the RAE. In the most recent REF (2021), that information has not been shared!

My PhD was on Virginia Woolf and Post-Impressionism, and it arose out of my passion for experimental writing closely engaged with visual art. I was lucky enough to be the child of two artists and I owe them a fantastic induction into art practice and theory, and a passion for avant-garde painting. My undergraduate dissertation (also for Edinburgh University) was on Gertrude Stein and Cubism. I was encouraged to propose something similar for further study, and I was lucky enough to be awarded a scholarship to undertake the PhD, otherwise I would not be speaking with you now. It was touch and go when the poll-tax came in as to whether I could continue once the funding ran out after three years. I attended a 'sink' comprehensive school, and come from unpropertied parents who worked as teachers and artists. We were not poor, but nor could we afford education fees. In fact, I am of the generation of undergraduates in the UK who got all fees paid and a healthy stipend, including travel expenses. My PhD, which was supervised in Art History as well as English Literature, was revised for publication in 1998 as *The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf: Modernism, Post-Impressionism and the Politics of the Visual* (Cambridge University Press).^v This is what got me known as a young academic. It is a study of the politics of colour and light. The PhD's main title was 'Eclipse and Prismatic', and these terms remain in the book. The first part of the book looks very closely at Woolf's writings on the solar eclipse of 1927, and the ways she introduces in her essay, 'The Sun and the Fish' (1927), a

feminist prismatic, at one point humorously echoing suffragette colours, suggesting an eclipse of patriarchal chiaroscuro and of binary notions of light and shade. My book engages with the solar tropes and theories of Derrida, Kristeva, Cixous and Habermas. The second part considers the two Post-Impressionist exhibitions held in London in 1910 and 1912, which were organized by Woolf's Bloomsbury friends, and examines her engagement with Roger Fry's and Clive Bell's highly influential formalist theories of art, as well as Vanessa Bell's and Duncan Grant's actual practice as artists, and it makes the case for understanding the hostile critical reception to the first exhibition in particular, in relation to the art of the campaigning suffragettes. Prismatic colourism is common to suffragette/suffragist art, post-impressionist art, and Woolf's writing. And I noticed how reactionary critics drew on discourses of eugenics, racism and misogyny to denounce the post-impressionist art exhibitions. Everything I did for that book continues to influence my research. In fact, I was delighted to add a postscript essay in 2010 when I found more archival material relating to the suffragettes' use of solar eclipse imagery in their campaign iconography. This was published in Maggie Humm's collection, *The Edinburgh Companion to Virginia Woolf and the Arts*^{vi} (2010).

My interest in feminism came about from the experience of being or becoming a woman in a man's world (of course). My undergraduate education in literature at Edinburgh was pretty patriarchal (not to say that I didn't get a huge amount from that patriarchal education), except for one marvelous lecturer, Faith Pullin, who excelled at providing huge reading lists of feminist writers and theorists and critics. The second year English Literature course I took as a student in 1979 was called 'Five Great Authors' (none of course women) and it was still going when I became a lecturer there in 1991! Fortunately, the curriculum has radically changed since then. These days I find feminist theory most productively understood in relation to, or as bound up in queer theory, which has always been concerned with what is now termed 'intersectionality'. The work of Eve Kosovsky Sedgwick remains a touchstone. And I am troubled by those who criticize and stir up hostility towards transwomen and transmen in the name of feminism. I've been looking recently at Woolf's growing antipathy to the word 'feminism', culminating in the exhortation to burn it in *Three Guineas*^{vii} (1938). And I published a poem a few years ago on my concerns about who comes running under that banner.^{viii} My feminist investigation into Woolf's tropes of light and colour led me over

twenty years ago to begin investigating her animal tropes, not least her marked interest in dogs and canine aesthetics, and I have published numerous essays over the years which are building towards a book called *Virginia Woolf and the Signifying Dog* (inspired by Henry Louis Gates' *Signifying Monkey* (1988)).^{ix} Animal studies and theories of animality have developed over the same period, and now inform my queer feminist thinking, and I have been steeping myself in animal philosophy, including by Heidegger, Levinas, Derrida, Agamben, and Haraway. A formative influence for me when I was at Edinburgh was the amazing scholar Paul Edwards (1926-1992), who was an expert on Black literature, and editor of *Olaudah Equiano* and *Ignatius Sanchez*. So I was taught to understand Black writing and art as always and already structuring literatures in English, not some optional extra to the white canon our curriculum otherwise tended to reinforce. Some of the Woolf research I am most proud of is discovering her debt to Black writers, not least to the Harlem Renaissance writer, Jean Toomer.^x This is not to ignore her documented complicity in racism. More recently I have been writing on whiteness and modernist studies, after participating in a really informative seminar on this topic (at the MSA conference in Toronto) organized by Sonita Sarker and Jennifer Nesbitt, who are currently editing a collection of our essays.

As for my poetry life, I have always written poetry since I was a wee girl, but when I was first at university I kept it to myself. I began publishing my poetry in 2006. And my first collection, *SEKXPHRASTIKS* (2021), includes some poems written before that. Most are more recent. As the title indicates this is poetry that engages with visual art, gender and sexuality:

SEKXPHRASTIKS

a poetics of sekx, ekphrasis, and tiks

kx: mortal osculation, elusive, intimate soma-chromatic space :: phonics, orthographics in collisions, sing inky kicks in glitch plusive slippages (voiceless velar stops, voiceless palatal stops, voiceless velar non sibilant fricatives, voiced alveolar sibilant fricatives, unvoiced alveolar sibilant fricatives sound from throat tracts, a kerning cuts silent page diamonds) :: k marks itself, also universal play (simply one thousand or potassium, cumulus or carat, a measure of sun mass, a quantum number, a spatial factor, a facility for form, a terrified canid before the bleak law whose baffling fate is state judicial murder, k is the gallows, k is a lie, k queers) :: x marks itself, also excess (simply ten or any number, universal sex chromosome, a generation, a multiplier, 'adult' classification for explicit erotica or violence, a universal, transferable wet signature (the unlettered's letter), x precise cartographic location, a name withheld or lost, an unknown,

unnameable, undetermined entity, unfixing fiction, a variable, a deletion, a kiss).

sexx: a poetry that aspires to a form of creativity with all the eddying charge of the pleasuring erotic intimacies of sex, where the term sex is liberated from the archaic sense of assigned binary biological reproductive categories.

ekphrasis: a rhetorical device that speaks (describes, explains, thinks, studies, argues) works of visual, plastic art, and/or is a form of visual, plastic art:: a poetry on intimate terms with other works of art, where art is a verb, universal to everyone living.

tiks: bodily spasms, poetry spasms, (poly)tics, poetry-making as lived, embodied, social experience, poetry born of a sense of extreme presence.^{xi}

One thing that disappointed me as an undergraduate was the lack of Creative Writing on the formal university curriculum (although I don't like that term — all forms of writing are by necessity creative). There was a lone writer in residence in my day, and a student poetry society, but for whatever reason I didn't feel ready or particularly encouraged to share or join. When I was a postgraduate student, I enjoyed writing poetry privately and as something not exposed to scrutiny by others as my critical work was. One thing literary critics sometimes forget is that we too are writers, and we write in one of the most difficult genres there is — the essay! So I don't think of honing my literary critical and theoretical writing as entirely different from my poetry writing; they are just different genres; and these days a hybrid genre of creative criticism has emerged, not least in modernist studies. A number of my recent essays on Virginia Woolf, for example, include poetry, both as a research method and as the medium of presentation.^{xii} Of course, one of the unforeseen side-effects of the RAE in the 1990s was the inclusion of creative work as academic published output. With that change in auditing came the huge changes to the English curriculum in UK universities—now we very much do have Creative Writing on the curriculum, and creative writers on the staff; and we have the opportunity to engage in research and teach by creative practice.

I came out as a poet in 2006 when I came second in the English Association Fellows' Poetry Prize, awarded by Peter Porter, Deryn Rees Jones and Andrew Motion.^{xiii} I was a Senior Lecturer in English at Dundee University at the time, and was also involved in establishing Creative Writing on the curriculum there, and saw the writer Kirsty Gunn installed in the first chair of CW before I left Dundee. I moved to

Glasgow University in 2007, and from then and there my career as a poet took off. The majority of the courses I now teach at Glasgow are in creative writing. But this happened gradually. For the first couple of years, I was very lucky to be mentored in poetry on an almost weekly basis by my colleague and friend, the leading avant-garde poet, Tom Leonard (1944-2018),^{xiv} who was Professor of creative writing at the time and whose work I have always admired. I began getting work published in magazines. A few years later I joined a circle of younger poets in Scotland in a writing group known as ‘PiP’, which included: Anne-Laure Coxam, Colin Herd, Lila Matsumoto, Nicky Melville, Iain Morrison, Calum Rodger, Mike Saunders, Greg Thomas, Sam Walton and Jow Walton, and latterly also Tom Betteridge, Sophie Collins, Callie Gardner, Daisy Lafarge, Nat Raha, and Sam Riviere. This community of poets changed my life. I owe all of these poets so much, and I enjoy collaborating with many of them to this day. Along with Nuala Watt and Katy Hastie, several of them worked as Graduate Teaching Assistants on the first year poetry and poetics course I convened at Glasgow for eight years until 2017. How lucky our students have been to be taught by such talents. Colin Herd, Sophie Collins and Nicky Melville are now permanent colleagues. The Glasgow based poet, Peter Manson was often a guest lecturer, and also a really formative influence on me. In 2016 I became a founding member of The 12, a collective of women writers.^{xv} We originally formed at the request of Sophia Hao, curator at Cooper Gallery in Dundee, in order to create work echoing the collaborative Feminist Postal Art Event of 1975-1977. For that project, women made art at home and posted it to one another, generating home-based art collections and a tight-knit community of women artists. We responded by composing on a Google common doc. After our performance and publication with the Cooper Gallery we kept going.^{xvi} Since then we have been commissioned to make poetry in response to a number of art shows and perform in gallery spaces, such as Cample Line Gallery, Dumfriesshire,^{xvii} and the Fruitmarket gallery, Edinburgh.^{xviii} We are currently commissioned to write a book celebrating the West Port Community Garden, Edinburgh, which was designed by Nora Geddes, the forgotten daughter of the famous town planner Patrick Geddes. I am also a member of the Writers’ Shift at the Fruitmarket Gallery, Edinburgh, five poets commissioned to respond to that gallery’s archive of international avant-garde art shows going back to the mid-1970s. The fruits of our labour have just been published in a

beautiful book.^{xix} I think it's fair to say that the ground is shifting with regard to what counts as scholarly work.

I was recently invited to write an essay for a special issue on Scottish Women's Poetry for a rigorously refereed academic journal, with a submission portal (and online page design) geared up for prose rather than poetry. The essay comprises a questionnaire to poets and their responses in various poetic forms.^{xx} I was inspired to do this by Eugene Jolas's questionnaire 'Inquiry into the Spirit and Language of the Night' for *transition* magazine (1938), which was answered by fourteen writers, including T.S. Eliot, Sherwood Anderson, Michael Gold, and Ernest Hemingway.^{xxi} I think avant-garde writing and art demands creative responses from attentive readers and audiences, because such works demand active participation; and literary criticism *is* a creative art, only some of its practitioners like to pretend otherwise. I think Sedgwick, who was also a poet herself, is getting at this in her proposal for queer, accretive, 'reparative reading' (*contra* 'paranoid reading').^{xxii} This is certainly something Woolf has taught me too — the reader is the writer's 'fellow-worker and accomplice'. See the General Editors' Preface to the Cambridge University Press Edition of Woolf in which we cite her essay, 'How Should One Read a Book?' (1926): 'The quickest way to understand [...] what a novelist is doing is not to read, but to write; to make your own experiment with the dangers and difficulties of words'; and 'the time to read poetry', she recognizes, 'is when we are almost able to write it'.^{xxiii}

PALIMPSESTO

The 1910s and 1920s were a prolific period in terms of modernist experimentations. Not only in England and Brazil but also in countries such as France, Germany, the United States and more. Artists and writers were experimenting with literature and visual arts as if the whole world was ripe with creativity and transgressive ideas. However, in *Modernism, 1910–1945: Image to Apocalypse* (2004), you warn us against the idea of thinking in terms of *Zeitgeist* to contextualise the movements that were surfacing during that time (p. 34). In this sense, what are the dangers of this homogenising impulse toward defining Modernism?

JANE GOLDMAN

Well, we're living with the consequences, both fruitful and dangerous, of that homogenizing impulse whenever we participate in 'Modernist Studies'. This is something I learned in my formative collaboration with the amazing scholars of modernism, Vassiliki Kolocotroni and Olga Taxidou. Our preface to *Modernism: an Anthology of Sources and Documents* (1998)^{xxiv} confesses to both our complicity in and reservations about perpetuating this anachronistic, retrospectively applied term (just like 'Post-Impressionism' by the way), and which begins to be used to mark a period (whose dates are contested) and/or a set of modes and styles (likewise contested) at the height of the Cold War. The only writers who have ever gone around calling themselves 'Modernists', as if it were one big movement, are late twentieth-century, and twenty-first century scholars of 'Modernism'. I tried to think through that in *Modernism, 1910-1945: Image to Apocalypse*, and again in the essay I wrote on 'Avant-Garde' for Stephen Ross's book, *Modernism and Theory* (2009).^{xxv} Obviously I have made a pretty good living and career out of the term 'Modernism', and I moved to Glasgow University because of its leading reputation in Modernist studies, but the first thing I want my students to do is question it, historicise it, and pay attention to how they and others deploy it. The most dangerous thing I think are all those sentences written by scholars and students that have 'Modernism' as the main noun doing the verb, or sentences that begin, for example, 'As a modernist, James Joyce [insert any 'Modernist'] employed stream-of-consciousness...'. At the MSA conference at Toronto (2019) which had 'Indigeneity' as one of its two 'streams', I was very heartened by the Indigenous scholars who were refusing to have their work co-opted under the new 'global' and 'planetary' flags of Modernist Studies, yet took the time to tell us why they felt that way. Modernist Studies remains very white, I fear.

PALIMPSESTO

And as we are discussing definitions, in *Modernism* you also debate on the different terms that have emerged for categorising this moment, such as Modernism, the avant-garde, the New, modernity and others. How does this myriad of terms account for the deeply heterogeneous experience of the art of the time? And as long as definitions go, is

there a historicist movement in periodizing Modernism between the overly aesthetic “High Modernism” of the 1920s and the “political 1930s”?

JANE GOLDMAN

I don't think we can understand the time of 'Modernism' as something not always and already constellated, as Walter Benjamin teaches us. We are still taught to shuttle our thinking between generalities and particulars, which is a useful exercise, but it can be reductive and banal, and another form of toxic binary thinking. Any periodizing label is deeply problematic, but 'modernism' and 'modernity' even more so because of their insistence on present time and newness. I object to the binary 'modernism/modernity', as if the former is some kind of aesthetic symptom of the latter, which in turn is often understood as shorthand for historical material, technological, industrial, urban advancement, and not also in its philosophical sense as a term addressing enlightenment and post-enlightenment thinking.^{xxvi} And please don't get me started on postmodernism! It's worth asking *who* decides and *why* about all the terms you mention that govern our discussions, and that we are obliged to invoke. I refer you to 'fetch' in the film *Mean Girls*^{xxvii} — sometimes I'm with Regina George: 'Gretchen, stop trying to make "fetch" happen. [Pause] It's not going to happen'. I wonder if scholars in a hundred years' time will have lost interest in making 'Modernism' happen! I do hope so. In my view 'Queer' is a keeper! 'Avant-garde' has the authority of historical usage in the nineteenth and twentieth centuries and on-going by various self-consciously progressive practitioners, but I don't like its military origins and valences.

I cannot believe anyone would still come away with that old cold war binary schema about 'the overly aesthetic "High Modernism" of the 1920's and the "political 1930's"'! I think Alan Badiou's *The Century* (2007) prompts more interesting questions. Is there a 'historicist movement' you ask? Well, there was in literary studies an historicist turn, was there not, and a turn to the archive? You tell me: what's obsessing literary scholars where you are? Interests in 'the Anthropocene' have led to different priorities. I would say there's a radical turn towards futurity as a concept and to the 'future perfect' in our verbs. I find Gayatri Chakravorty Spivak's *Death of a Discipline* (2003) still very helpful in this respect, not least because she responds so productively to Woolf's inscriptions of futurity in *A Room of One's Own* (1929). We are coming up to the centenary of its first publication. In this quasi-messianic manifesto,

Woolf makes many predictions about 2029, including (at the end of Chapter 5) about the fictive author, Mary Carmichael: ‘She will be a poet, I said, [...] in another hundred years’ time’^{xxviii}. In other words, watch out, Shakespeare’s sister is coming! See the closing passage of the book:

Then the opportunity will come and the dead poet who was Shakespeare’s sister will put on the body which she has so often laid down. Drawing her life from the lives of the unknown who were her forerunners, as her brother did before her, she will be born. As for her coming without that preparation, without that effort on our part, without that determination that when she is born again she shall find it possible to live and write her poetry, that we cannot expect, for that would be impossible. But I maintain that she would come if we worked for her, and that so to work, even in poverty and obscurity, is worth while.^{xxix}

It’s up to us, a hundred years later, how we might care to respond to this — as paranoid and/or reparative readers and writers. All I know is my desire to continue working for future queer collective authorships, no longer dominated by white patriarchal individualists! And returning to that old chestnut about the ‘aesthetic 1920s’ and ‘political 1930s’, which reads *A Room of One’s Own* (1929) as aesthetic and *Three Guineas* (1938) as political, they are both both! Please pay attention to *A Room of One’s Own* important and thorough-going critique of the fascism that Woolf was witnessing and contesting in the 1920s.^{xxx} It might be more accurate to say Mussolini is her target in 1929, Hitler in 1938. Given some of the many neo-fascists dominating politics at the moment, we, like Mary Carmichael, ‘will have [our] work cut out for [us]’.^{xxxi}

PALIMPSESTO

In her 1924 essay “Mr. Bennett and Mrs. Brown” (1924), Virginia Woolf famously declares that “on or about December, 1910, human character changed” (n.p) so as to account for the cultural change and social transformations that took place in the first decades of the twentieth century. This year indeed seems to be significant, especially if we consider that the first Post-Impressionist Exhibition was held in London in November 1910, as well as the suffragette demonstration known as Black Friday, in which hundreds of women who marched toward the Houses of Parliament to demand their right to vote were met with police violence and abuse. Would it be correct to admit the year 1910 as an inaugural year for Modernism, or is locating a chronological, fixed date for it denying previous modern ideas and experiences? And on that note, are we to

understand that with her claim, Woolf would be referring to both artistic and aesthetic experimentations as well as political changes as the main factors that brought about the modernist experience?

JANE GOLDMAN

Woolf is, as we all know, a highly contradictory writer, which is why I called the Annual International Woolf Conference we held at Glasgow University in 2011 ‘Contradictory Woolf’.^{xxxii} When you look at any sentence by Woolf, it reads *you* as much as you read *it*.^{xxxiii} There is no ‘correct’ reading as if it were a crossword puzzle waiting to be solved. And the sentence, or the clause from the sentence, you quote here is no exception. In fact, Glasgow also hosted in 2010 another international conference celebrating the centenary of the year 1910 as the year Woolf says ‘human character changed’. However, Woolf first wrote that in 1924, and the sentence in its entirety is: ‘And now I will hazard a second assertion, which is more disputable perhaps, to the effect that on or about December 1910 human character changed’.^{xxxiv} So already it’s getting complicated. It’s quite something to ‘hazard’ that an event or a moment or a text can produce new subjectivities! Read *A Room of One’s Own*, for example, closely enough and you will have become a different person. Is that what is meant? Notice the clause positively expecting and encouraging disputation. And what is her ‘first assertion’, then? Well, take a look: ‘My first assertion is one I think you will grant — that every one in this room is a judge of character?’ And what room is ‘this room’? Note again the dialogical mode, the expectation of your participation as a reader. I love the shift between precise (‘December 1910’) and vague dating (‘on or about’) in the second assertion. The question, ‘Would it be correct to admit the year 1910 as an inaugural year for Modernism’, does not make sense to me. This seems to me nothing to do with Woolf, and everything to do with anachronistic and clumsy paraphrasing. She was not trying to date ‘Modernism’ which certainly did not exist in 1924 as the term is now used. You don’t need me to tell you what Woolf was referring to, in as much as she tells you herself. Read the long passage beginning ‘The first signs of it are recorded in the books of Samuel Butler [...]’, which ends with: ‘All human relations have shifted — those between masters and servants, husbands and wives, parents and children. And when human relations change there is at the same time a change in religion, conduct, politic, and literature. Let us agree to place one of these changes about the year

1910^{xxxv} You can read what I was thinking about this on or about July 2010 in my essay for Maggie Humm's *The Edinburgh Companion to Virginia Woolf and the Arts* (2010),^{xxxvi} and my different thoughts on it, on or about December 2010 (after suffering a significant personal bereavement), in my essay for Makiko Minow-Pinkney's collection, *Virginia Woolf and December 1910* (1913).^{xxxvii} Now, sitting at my desk at home in Edinburgh on 24 August 2022, I am struck by how Queer and Trans existence and politics has achieved so much in some places in the world, radically shifting what might be understood by spousal and parental relations for a start. And we are suffering in some places a neo-fascist backlash to some of those hard won achievements. Meanwhile, I wonder what texts might be put in conversation with Woolf's reflections in her essay on servants, on Samuel Butler's work, and the Carlyles' writings and marriage, and on audience responses to the *Agamemnon*, now that Samuel Butler has given way to Judith Butler. I'm turning to my shelves for Jay Bernard's *Surge* (2019) and Maggie Nelson's *The Argonauts* (2015), for the writings of Eileen Myles and CA Conrad. Yes, indeed I agree Woolf seems to be buttonholing the reader with a productive contradictory thinking about the interconnectedness of art and life, politics and aesthetics, but I remain baffled by your words 'the modernist experience' — reading this essay is not about coming up with *the* encapsulation like an egg or a rose you can take away in your hand, it's about conscientious, attentive close-reading and reparative, accretive responses, local and specific to you the reader. But in the process, you need to find out all you can about Butler, the Carlyles and the *Agamemnon*!

PALIMPSESTO

Brazil's modernist scene in the early twentieth century experienced what is often called an anthropophagic movement. It was a metaphor for the critical "swallowing" of foreign (mainly European) colonial influences and its transformation into something that would express an authentic Brazilian identity. In his "Manifesto Antropofágico" ["Cannibalistic Manifesto"] (1928), Oswald de Andrade, carrying out this proposition, devours Shakespeare when asking: "Tupi or not Tupi, that is the question"^{xxxviii} (ANDRADE, 1928). Andrade proposes anthropophagy as a worldview, that is, "as a technique of cultural contact grounded upon the systematic and creative incorporation of otherness into one's own identity which, by definition, becomes a continuous process of self-fashioning and self-confrontation" (ROCHA, [nd]). Shifting our eyes to the

northern hemisphere, in your and Katharine Swarbrick's paper "'The Flowers of Friendship': Gertrude Stein and Georges Hugnet" (2007), you examine the critical debates concerning the question of authorial ownership and the status of Stein's *Before the Flowers of Friendship faded Friendship Faded* as a "translation" of Hugnet's *Enfances*. Having Stein attempted to translate Hugnet's poem, she ended up writing "her own poem on his poem" (p. 4, original emphasis). As argued in your paper, Stein's poem should not be read as an antagonistic rewriting of *Enfances*, but as a duet, a dialogue between both poets (p. 5). In her new poem, Stein reverses and displaces a common patriarchal tradition of giving homage to men while erasing women as she leaves her "pungent female mark on a surrealist tradition of celebrating male ejaculation" (p. 4). Considering this duet, could we read Stein's "translation" of Hugnet (not concerning colonisation, but gender relations) in the same light as the Brazilian's anthropophagical approach to cultural production?

JANE GOLDMAN

Wow! Thank you, that's a fascinating proposal, and I'd love to read how you develop it. And thank you for Andrade's manifesto which I have just devoured in Leslie Bary's English translation.^{xxxix} I wish we'd had it for the *Modernisms* anthology in 1998. I like this notion of swallowing as transformative, decolonizing gesture. The illustration in the version I accessed speaks well to Juan Miro's gorgeous line engravings for Stein and Hugnet, in both cases polymorphous loosely drawn lines of containment and expulsion, joyously abounding in multiple orifices and protrusions. I am working on Kurt Schwitters' and Raoul Hausmann's *PIN* (1946) at the moment (and which I briefly looked at in the closing pages of *Modernism, 1910–1945: Image to Apocalypse*). It is very much concerned with ingestion too, and is set out like a menu with 'brain-openers' for appetizers.^{xl} It joyously disavows while also swallowing 'asiano-mediterranean archetypes' and 'HEROS', and seeks to give 'back to words and by the words the correspondences of the things before and outside their social and eugenic needs', which seems to me close to Andrade's anti-Cartesian, anti-colonial grammatics. But then, with Andrade in mind, what are we to make of the following lines from Hausmann and Schwitters?: 'Poetry of the PRESENT is outside the restrained history, outside the coward anthropophagous and anthropomorphous utilisations / PRESENT poetry aims at the relative life of untamed and non-classified functions, avoiding the false semblances'.^{xli} What is 'the coward anthropophagous'?, I have been wondering. Might this be a cannibalization of Andrade? Or possibly is it

distinguishing European, ‘asio-mediterranean’ anthropophagy per se as cowardly and instrumentalist? Another thing that caught my eye in Andrade’s manifesto was the refrain ‘*A alegria é a prova dos nove*’, which is rendered in the English version as both ‘Joy is the proof of nines’ and ‘Joy is the proof by nines’. I am fascinated by the power of ‘nine’, and I know a number of poets currently working with niners and nonets. It also reminds me of the influential work of D’Arcy Wentworth Thompson (1860-1948), the mathematical biologist, who, in his highly influential *On Growth and Form* (1917), identified the Fibonacci sequence in natural forms. This seems of relevance to Andrade’s magical thinking, a different model of reason to that of the European imperialists and colonialists. What do you think?

PALIMPSESTO

Still on the topic of essays and manifestos, whereas Oswald de Andrade’s manifesto attempts to affirm an art form that, in “swallowing” foreign ones, expels an authentically Brazilian art, T.S. Eliot’s “Tradition and the Individual Talent” (1919, n.p), affirms the importance of a “simultaneous order” of literature by letting a tradition of dead poets speak through contemporary literary works. When it comes to Eliot, you have declared that he “frames the relationship of individual talent to tradition first in nationalistic terms: the ‘private mind’ of the individual is to submit to ‘the mind of his own country’, which in turn is a microcosm of ‘the mind of Europe’, in which are suspended Shakespeare, Homer, and primitive cave drawings” (2004, p. 94). In this sense, could we say that Eliot’s notions of order, tradition and canon might perpetuate dominant, masculine, and nationalist cultural standards in detriment of non-Eurocentric and women’s literary tradition? And, in addition, how could the Modernism of former colonial countries, such as Brazil, influence and challenge this idea of Eurocentric tradition?

JANE GOLDMAN

Thank you for setting these manifestos along side one another. To answer as briefly as possible (as I’m running out of time)—Yes that’s one reading of Eliot’s famous essay, but as I mention in the book there are other readings which understand Eliot’s model of ‘order’ and ‘Tradition’ as less fixed and more flexible than the received and dominant readings, as Terry Eagleton has it: ‘a labile, self-transformative organism extended in space and time, constantly reorganized by the present’.^{xlii} It’s a matter of

paranoid and reparative readings is it not? And if you were to slightly modify your second enormous question to ‘how could *the avant-garde manifestos* of former colonial countries, such as Brazil, influence and challenge this idea of Eurocentric tradition?’, I could perhaps begin to answer it by saying the influence and challenge inherent in this practice of careful, close comparative readings could be enormous and significant in rethinking the priorities of literary studies, but I also balk at such work being positioned and framed by notions of ‘global’ or ‘planetary’ ‘modernisms’. I’ve no idea what these things are, but there’s probably an ointment you can get. I wonder how closely or fully anyone these days reads Eliot’s manifesto. Has it not, like many of Woolf’s essays, been reduced to one or two fragmentary utterances put into the service of agendas more and more remote from original contexts? This is not necessarily a complaint, by the way.

PALIMPSESTO

In *Modernism* you read modernist advances in art through two influential essays of the time: T. S. Eliot’s “Tradition and the Individual Talent” and Virginia Woolf’s “Mr. Bennett and Mrs. Brown”. Indeed, you seem to indicate that we may comparatively read those modernist essays towards a gender divide when it comes to Woolf’s and Eliot’s views on art, tradition, and myth (p. 143). Thus, could we say that Woolf’s gendered arguments on arts and writing aggregates more radical and political dimensions to the modernist discussion?

JANE GOLDMAN

Again, time permits only brief answers. I blush if I ever sounded invested in notions of ‘modernist advances in art’, and of course the term ‘avant-garde’ also strongly suggests ‘advances’. I also hope my ‘gender divide’ argument is understood as a somewhat stylized rhetorical device for organizing the argument, not a reductive way of lining up men and women modernists against one another. I do not want to perpetuate notions of a gender-apartheid so to speak. Looking at the way things are in 2022, a century on from that supposedly key golden year for ‘modernism’, 1922, it seems we have learned very little. And to clarify *both* Eliot’s and Woolf’s are ‘gendered arguments’. It’s not as if only women writers write with gendered language. We’re *all* stuck with it! But I do think that Woolf’s writing does indeed productively wrestle with

patriarchy's received tropes and gender norms, including syntactical ones, to open language to queer and feminist advantage, in ways that remain relevant to present day urgent discussions. Her writing has many blind spots (not least instances of racism), and as with Eliot we should not shy away from looking at them. But as my record shows, my preference for Woolf is obvious. And we are only now beginning to do some justice to her achievements. I have spent many years on the Cambridge Woolf edition precisely because her writing demands sustained critical scrutiny, sentence by sentence. And I am proud of how the methodologies of our edition have inspired the new scholarly editions currently coming out, such as the Oxford, Dorothy Richardson. Avant-garde texts of the twentieth-century cannot be edited by slavishly using the nineteenth-century tools that their writers themselves threw out. And some lucky readers and researchers in the twenty-first century have at our disposal some pretty amazing digital tools along with unprecedented access to key sources and archives. While we have the opportunity we need to put as much of our finds as possible on record, and disseminate them in as many ways as possible. Look what time and patriarchy did to Sappho!

PALIMPSESTO

Indeed, Virginia Woolf has been a major part of your books and essays. In *The Cambridge Introduction to Virginia Woolf* (2006), you remark upon her reception by modern audiences and her cultural afterlife in popular media (p. 34-35). Do you believe there is an insistence on a portrayal focused on the writer's mental illnesses by the mainstream media? Is there still a movement to view her as an aesthete and a snob, and if so, does it obscure more political and feminist aspects of her work?

JANE GOLDMAN

In this case, I'm quite glad time permits only brief answers. I get weary of being asked. Yes, and yes! And Woolf is certainly not alone in this treatment by main stream media. I do wish the main stream media would pay attention to essays by Woolf, such as 'Thoughts on Peace in an Air-Raid' (1940), which sadly still speaks to the experience of many people to this day, unarmed civilians listening for bombs. And not only is *A Room of One's Own* essential reading for anyone today interested in university education, so too are Woolf's predictions eighty years ago in 'The Leaning Tower'

(1940): ‘Money is no longer going to do our thinking for us. Wealth will no longer decide who shall be taught and who not.’^{xliii} Now that is something to look forward to.

Works Cited

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropofágico. *Revista de Antropofagia*, ano 1, n. 1, 1928. Available at: <https://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>. Accessed on: 15 Jul. 2022.

EAGLETON, Terry. *Literary Theory: An Introduction*. Oxford: Blackwell, 1933.

ELIOT, Thomas S. Tradition and the Individual Talent [1919]. *Docenti*. Available at: http://docenti.unimc.it/sharifah.alatas/teaching/2014/2000004080/files/137iim/tradition_and_individual_talent.pdf. Accessed on: 11 Jul. 2022.

GOLDMAN, Jane. *Modernism, 1910–1945: Image to Apocalypse*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.

GOLDMAN, Jane. *The Cambridge Introduction to Virginia Woolf*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

GOLDMAN, Jane. *SEKXPHRASTIKS*. Dostoyevsky Wannabe: [s.l.]: 2021.

ROCHA, João Cezar de Castro. “Anthropophagy as a Worldview”: Camus Meets Oswald de Andrade. *Arcade*. nd. Available at: <https://arcade.stanford.edu/blogs/anthropophagy-worldview-camus-meets-oswald-de-andrade>. Accessed on: 15 Jul. 2022.

SWARBRICK, Katharine; GOLDMAN, Jane. “The Flowers of Friendship”: Gertrude Stein and Georges Hugnet. *Papers of Surrealism*, n. 6, 2007, p. 1-18. Available at: https://www.research.manchester.ac.uk/portal/files/63517390/surrealism_issue_6.pdf. Accessed on: 15 Jul. 2022.

SCHWITTERS, Kurt; HAUSMANN, Raoul. *PIN and the story of PIN*. London: Gaberbocchus Press, 1962.

WOOLF, Virginia. Mr. Bennett and Mrs. Brown. In: WOOLF, Virginia. *The Captain’s Death Bed, and Other Essays*. Kindle Edition, 1950, n.p. [1924].

WOOLF, Virginia. *A Room of One’s Own*. London: Hogarth, 1929.

WOOLF, Virginia. Character in Fiction. In: MCNEILLIE, Andrew; CLARKE, Stuart N. (Eds.). *The Essays of Virginia Woolf*. vol. 5. London: Chatto & Windus, 2010, p. 421-422.

WOOLF, Virginia. The Leaning Tower. In: MCNEILLIE, Andrew; CLARKE, Stuart N. (Eds.). *The Essays of Virginia Woolf*. vol. 6. London: Chatto & Windus, 2011, p. 277.

ⁱ See: <http://www.manifold.group.shef.ac.uk/issue27/JaneGoldmanBM27.html>

ⁱⁱ You can find *SEKXPHRASTIKS* at: <https://www.dostoyevskywannabe.com/originals/sekxphrastiks>

ⁱⁱⁱ Jane Goldman, “Metaphor and Place in To the Lighthouse: Some Hebridean Connections”, *Tea and Leg-Irons: New Feminist Readings from Scotland*, ed. Caroline Gonda, Open Letters, London (1992) [137-155] ISBN: 1857890000. Available at: <https://www.cambridge.org/gb/academic/subjects/literature/english-literature-1900-1945/feminist-aesthetics-virginia-woolf-modernism-post-impressionism-and-politics-visual?format=PB&isbn=9780521794589>

^{iv} Jane Goldman, *‘With you in the Hebrides’: Virginia Woolf and Scotland*, Bloomsbury Heritage Monograph, Cecil Woolf, London (2013) ISBN: 9781907286339.

^v Jane Goldman, *The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf: Modernism, Post-Impressionism, and the Politics of the Visual*, Cambridge University Press (1998) [243pp] [monograph] ISBN: 0521794587 (pb).

^{vi} Jane Goldman, “Virginia Woolf and Modernist Aesthetics”, *The Edinburgh Companion to Virginia Woolf and the Arts*, ed. Maggie Humm (Edinburgh UP, 2010).

^{vii} Jane Goldman, ‘Burning Feminism: Virginia Woolf’s Laboratory of Intimacy’, *Modernist Intimacies*, ed. Elsa Hogberg, Edinburgh: Edinburgh UP, 2021. <https://edinburghuniversitypress.com/book-modernist-intimacies.html>

^{viii} Jane Goldman, ‘if ma hillybilly (358,000,000 results) is a feminist/ i don’t want to be a feminist’, *Blackbox Manifold* 17 (Winter 2016). <http://www.manifold.group.shef.ac.uk/issue17/JaneGoldmanBM17.html>

^{ix} Henry Louis Gates, *The Signifying Monkey: A Theory of Afro-American Literary Criticism*, Oxford: Oxford UP, 1988. See also: (1) Jane Goldman, ‘Ecce animot: Animal Turns’, *After Derrida: Literature, Theory and Criticism in the 21st Century*, ed. J. Rabaté, Cambridge: Cambridge University Press (2018). doi:10.1017/9781108539937.010; (2) Jane Goldman, “Flush”, *A Companion to Virginia Woolf*, ed. Jessica Berman, Wiley-Blackwell (Oxford, 2016); (3) Jane Goldman, “L’animal (entre psychanalyse et déconstruction): le lynx de Poe, le chat de Derrida et le chien de Woolf” [The Animal (Between Psychoanalysis and Deconstruction: Poe’s Lynx, Derrida’s Cat and Woolf’s Dog)]. *Le Tour Critique*, 3 (2014); (4) Jane Goldman, “Crusoe’s Dog(s): Woolf and Derrida (Between Beast and Sovereign).” *Le Tour Critique*, 2 (2013); (5) Jane Goldman, “Woolf, Defoe, Derrida: Interdisciplinary dogs—or the canine aesthetics and (gender) politics of creativity”, *Interdisciplinary/ Multidisciplinary Woolf: Selected Papers from the Twenty-First Annual International Conference on Virginia Woolf*, ed. Ann Martin, Clemson University Digital Press (2013); (6) Jane Goldman, “The dogs that therefore Woolf follows: some canine sources for *A Room of One’s Own* in nature and art”, *Virginia Woolf and the Natural World: Selected Papers from the Twentieth Annual International Conference on Virginia Woolf*, ed. Krystin Czarnecki and Cary Rohman, Clemson University Digital Press (2011) ISBN 9780983533900 <http://www.clemson.edu/cedp/cudp/pubs/vwcon/20.html>; (7) Jane Goldman, “‘Who let the dogs out?’: Statues, Suffragettes, and Dogs in Woolf’s London”, *Virginia Woolf’s Bloomsbury*, ed. Lisa Shahriari and Gina Vitello Potts, Palgrave (2010) ISBN: 9780230517677; (8) Jane Goldman, “‘When dogs will become

men': Melancholia, canine allegories, and Therocephalous figures in Woolf's urban contact zones", *Woolf and the City: Selected Papers from the Nineteenth Annual Conference on Virginia Woolf*, ed. Elizabeth Evans and Sarah Cornish, Clemson University Digital Press (2010) ISBN 9780984259830 <http://www.clemson.edu/cedp/cudp/pubs/vwcon/19.html>; (9) Jane Goldman, "'Ce chien est à moi': Virginia Woolf and the Signifying Dog", *Woolf Studies Annual* 13 (2007); (10) Jane Goldman, "Who let the dogs out?": Statues, Suffragettes, and Dogs in Woolf's London", *Back to Bloomsbury, the 14th Annual International Virginia Woolf Conference Proceedings*, published online by the Woolf Center http://www.csub.edu/woolf_center (2006).

^x Jane Goldman, "'Had there been an axe handy': Transatlantic modernism, Virginia Woolf and Jean Toomer", *European Journal of American Culture, Special issue: New Perspectives on the Modernist Transatlantic* 28.2 (2009): 109-123 ISSN 1466-0407. The writer, Shola von Reinhold, actually mentions my work on Toomer in their award winning novel, *Lote* (2020).

^{xi} Goldman, *SEKXPHRASTIKS*, pp. 17-18.

^{xii} (1) Jane Goldman, "Messages of Peace": Bloomsbury's Peace Terms; or, Working for "ancient woolf's peace-time university", *Virginia Woolf, Europe, and Peace: Vol. 2 Aesthetics and Theory*, ed. Peter Adkins and Derek Ryan, Clemson University Press: Clemson, South Carolina, 2020 ISBN 9781949979374; (2) Jane Goldman, "'I grow more & more poetic': Virginia Woolf and Prose Poetry", *British Prose Poetry-The Poems Without Lines*, ed. Jane Monson (Basingstoke: Palgrave, 2018); (3) Jane Goldman, 'Queer Woolf: two poems and a preamble', *Virginia Woolf and the World of Books*, ed. Nicola Wilson and Claire Battershill, Clemson University Press: Clemson (2018). ISBN 9781942954569; (4) Jane Goldman, "Discovery Woolf" [essay and poem], *The Voyage Out: An International Anthology of Writing, Art and Science*, ed. Gail Low and Kirsty Gunn, The Voyage Out Press, Dundee (2016) (ISBN: 9780995512306).

^{xiii} Jane Goldman, "Simile", 2006 (Second Prize), *English Association Newsletter*, 184 (Spring 2007): 8.

^{xiv} See: <https://www.tomleonard.co.uk/>

^{xv} The writers in the original collective were Tessa Berring, Anne Laure Coxam, Lynn Davidson, Georgi Gill, Marjorie Lotfi, Jane Goldman, Rachel McCrum, Jane McKie, Theresa Muñoz, Alice Tarbuck, Karen Veitch and JL Williams. Since then, members Lila Matsumoto, Rachel McCrum and Karen Veitch exchanged places with current members Em Strang and Saskia McCracken. See: <https://12poetry.wordpress.com/>

^{xvi} See Sophia Hao, ed., *Of Other Spaces: Where does gesture become event?*, Sternberg Press, 2019 ISBN-10: 3956793781.

^{xvii} See: <https://campleline.org.uk/12-collective/>

^{xviii} See Iain Morrison, ed., *Women on the Road*. Edinburgh: The Fruitmarket Gallery, 2018, ISBN 978-1-908612-56-4.

^{xix} See Iain Morrison, ed., *Writers' Shift: Janette Ayachi, Callie Gardner, Jane Goldman, Iain Morrison, Tom Pow, with Shola von Reinhold*, Edinburgh: The Fruitmarket Gallery, 2022, ISBN 9781908612618. And see: <https://youtu.be/RI3hPT7bXRc>; and <https://www.youtube.com/watch?v=Qiwigc5kAhQ>

^{xx} Jane Goldman et al, 'Why I choose poetry (what's nation got to do with it? What's gender got to do with it?): A collective poetry-essay by 21 poets encountered in Scotland (2016-19)', *Contemporary Women's Writing*, 14.2-3 (2020), pp. 276-315.

^{xxi} See Jane Goldman, *Modernism, 1910 – 1945: Image to Apocalypse*. New York: Palgrave Macmillan, 2004, pp. 219-220.

^{xxii} Eve Kosovsky Sedgwick, ‘Paranoid Reading and Reparative Reading; or, You’re So Paranoid You Probably Think This Introduction is About You’, *Novel Gazing: Queer Readings in Fiction*, Duke University Press, 1997. Download it for free: <https://read.dukeupress.edu/books/book/636/chapter/128566/Paranoid-Reading-and-Reparative-Reading-or-You-re>

^{xxiii} Woolf, *The Essays of Virginia Woolf*, 6 vols, ed. Andrew McNeillie and Stuart N. Clarke, London: Hogarth (1986-2011), vol. 5, pp. 573, 574, 577. The General Editors aside from myself, are Susan Sellers, who is a novelist as well as an academic, and Bryony Randall who has a very creative hands-on approach to textual editing and researching print culture. Susan Sellers and I were once criticised as textual editors for also being creative writers and literary theorists, as if these interests were impediments to textual editing! See Jane Goldman and Susan Sellers, “Rejoinder to J.H. Stape”, *English Literature in Transition* 55.4 (2012): 533-535. For more on the ethos of our edition, see Jane Goldman and Elizabeth Wright, “The Cambridge Woolf”, *Virginia Woolf*, New Casebook, ed. James Acheson (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2017).

^{xxiv} Vassiliki Kolocotroni, Jane Goldman and Olga Taxidou (Eds), *Modernism: an Anthology of Sources and Documents*, Edinburgh University Press and University of Chicago Press (1998) [632pp] ISBN: 0-226-45073-6 (hb); 0-226-45074-0 (pb).

^{xxv} Jane Goldman, “Avant-Garde”, *Modernism and Theory*, ed. Stephen Ross, Routledge (2009) ISBN: 9780415461566.

^{xxvi} See for example, Jürgen Habermas, *The Philosophical Discourse of Modernity* (1987).

^{xxvii} Editor’s note: launched in 2004, directed by Mark Waters, produced by Lorne Michaels (97min).

^{xxviii} Woolf, *A Room of One’s Own*, London: Hogarth, 1929, p. 142.

^{xxix} Woolf, *A Room of One’s Own*, p. 172.

^{xxx} I discuss this in ‘Burning Feminism: Virginia Woolf’s Laboratory of Intimacy’, *Modernist Intimacies*, ed. Elsa Hogberg, cited above.

^{xxxi} Woolf, *A Room of One’s Own*, p. 132.

^{xxxii} See Derek Ryan and Stella Bolaki, eds, *Contradictory Woolf: Selected Papers from the Twenty-First Annual International Conference on Virginia Woolf*, Clemson University Digital Press (2012) ISBN 978-0-9835339-5-5 <http://www.clemson.edu/cedp/cudp/pubs/vwcon/21.html>

^{xxxiii} See Elsa Högberg and Amy Bromley, eds, *Sentencing Orlando: Virginia Woolf and the Morphology of the Modernist Sentence*, ed. (Edinburgh: Edinburgh University Press, February 2018) ISBN: 9781474414609.

^{xxxiv} Woolf, ‘Character in Fiction’ (1924), *The Essays of Virginia Woolf*, vol. 5, p. 421. This essay was first published in the *Criterion* (July 1924) as ‘Character in Fiction’, and slightly revised for the pamphlet, *Mr. Bennett and Mrs. Brown*, for the Woolfs’ Hogarth Press, also published in 1924. It was published a year later as ‘Mr. Bennett and Mrs. Brown’ in the *New York Herald Tribune* (August 1925).

^{xxxv} Woolf, ‘Character in Fiction’ (1924), *The Essays of Virginia Woolf*, vol. 5, pp. 421-422.

^{xxxvi} Goldman, “Virginia Woolf and Modernist Aesthetics”, *The Edinburgh Companion to Virginia Woolf and the Arts*, pp. 35-57.

^{xxxvii} Jane Goldman, “1910-2010: suffragette century (threads and sparks)”, *Virginia Woolf and December 1910*, ed. Makiko Minow-Pinkney, Illuminati Press (2013).

^{xxxviii} In English in the original. *Tupi* is a generic name for the Native peoples of Brazil and also for their language, *nheengatu*.

^{xxxix} See https://writing.upenn.edu/library/Andrade_Cannibalistic_Manifesto.pdf

^{xl} Kurt Schwitters and Raoul Hausmann, *PIN and the story of PIN*, London: Gaberbocchus Press, 1962, p. 27.

^{xli} Schwitters and Hausmann, *PIN and the story of PIN*, p. 25.

^{xlii} Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction*, Oxford: Blackwell, 1993, p. 147; Goldman, *Modernism, 1910–1945: Image to Apocalypse*, p. 94.

^{xliii} Woolf, ‘The Leaning Tower’, *The Essays of Virginia Woolf*, vol. 6, p. 277.

Tudo sobre Modernismo

Uma entrevista com Jane Goldman

Jane Goldmanⁱ

Entrevistadoras:

Mariana Pivantiⁱⁱ

Paula P. Ramosⁱⁱⁱ

Liciane G. Corrêa^{iv}

Neste ano, o Brasil comemora os 100 anos da Semana de Arte Moderna, que aconteceu em São Paulo. Por essa razão, nós, da *Palimpsesto*, tivemos a honra de conversar com Jane Goldman, pesquisadora, professora, crítica literária e poeta. Goldman é professora adjunta na Universidade de Glasgow, na Escócia. Possui extenso trabalho no campo do Modernismo, além de contribuições significativas para os estudos Woolfianos, tendo publicado livros como *Modernism: an Anthology of Sources and Documents* (1998), *The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf: Modernism, Post-Impressionism and the Politics of the Visual* (1998) e *Modernism, 1910-1945: Image to Apocalypse* (2004). O seu trabalho mais recente, com foco nos Estudos de Estética Canina e Animalidades, também se reflete em sua poesia, tendo publicado mais recentemente os poemas “There’s Lipstick on my Shark’s Tooth” e “Dog-spent in

ⁱ A Dra. Jane Goldman é professora adjunta de Literatura Inglesa (Poética *avant-garde* e escrita criativa) na Universidade de Glasgow, na Escócia. Sua pesquisa está voltada para poesia e poéticas, escrita criativa, éfrase, Modernismo e Avant-Garde, Teoria Queer, estudos sobre Virginia Woolf e estudos de animalidade e estética canina. Também é poeta, seus poemas figuraram em diversas revistas, e recentemente ela publicou *SEKXPHRASTIKS* (Dostoyevsky, 2021). É também editora-geral da edição de obras da Virginia Woolf na Cambridge University Press. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9701-414X> | Jane.Goldman@glasgow.ac.uk

ⁱⁱ Doutoranda em Estudos de Literatura na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5783-2727> | marianapiv@hotmail.com

ⁱⁱⁱ Doutoranda em Estudos de Literatura na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Bolsista CAPES. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9148-9240> | ppopperamos@gmail.com

^{iv} Mestranda em Estudos de Literatura Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ); bacharel em Produção Editorial pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e editora d’a_teia de histórias. <http://lattes.cnpq.br/9252835115984938> | licianegcorrea@gmail.com

Winter Hole” (*Blackbox Manifold*, 2022)ⁱ. Além de seu trabalho acadêmico, Goldman também é poeta. Sua mais recente coleção de poesias é *SEKXPHRASTIKS* (Dostoyevsky, 2021), sobre a qual temos o prazer de conhecer um pouco mais nesta entrevista.

Assim como no resto do mundo, o universo da arte brasileira respirava os novos ares do Modernismo em 1922. Os artistas brasileiros buscavam “fazer o novo” na arte, como incentivava o poeta Ezra Pound, à medida que imaginavam uma estética brasileira. Ao subverter a famosa frase de Hamlet e anunciar seu slogan “*Tupi or not Tupi*”, Oswald de Andrade sintetiza a preocupação dos artistas do Modernismo brasileiro de consumir criticamente as influências da arte europeia e, assim, produzir uma arte brasileira, genuinamente nossa. Nesse sentido, ainda é importante, cem anos depois, entendermos o contexto modernista internacional, principalmente na década de 1920, um período conturbado e eufórico que testemunhava não apenas o crescimento do fascismo europeu, mas também de movimentos trabalhistas, feministas, entre outros. Dessa forma, Goldman nos guia através desse momento tão rico e complexo, apontando como os artistas da época articulavam as transformações sociais e as tradições literárias em suas obras, além de aprofundar a conversa em torno de importantes autores do momento, como Gertrude Stein (em conversa com Oswald de Andrade!), T. S. Eliot e Virginia Woolf.

PALIMPSESTO

Seu trabalho acadêmico abrange quase duas décadas. Tendo estudado uma miríade de tópicos sobre Modernismo na literatura e nas artes, com foco particular em Virginia Woolf e feminismo, você produziu textos que se tornaram referência para outros pesquisadores da área. Você nos contaria um pouco como surgiu seu interesse pelo assunto? Você também escreve poesia, e publicou há pouco, em 2021, uma coletânea de poemas intitulada *SEKXPHRASTIKS*. Você acredita que sua carreira acadêmica influencia e se expressa na sua arte ou elas atuam de forma completamente independente uma da outra?

JANE GOLDMAN

Obrigada, Mariana e Paula, pelo interesse no meu trabalho! Na verdade, há exatamente trinta anos publiquei meu primeiro trabalho acadêmico (sem contar

resenhas), que saiu em 1992, um ensaio sobre Woolf e a Escócia, escrito para uma coletânea de crítica literária feminista na Escócia chamada *Tea and Leg-Irons*.ⁱⁱ Em 2013 acabei retomando o tema para minha monografia para Cecil Woolf, “*With You in the Hebrides*”: *Virginia Woolf and Scotland*,ⁱⁱⁱ e amplio essa pesquisa em minha próxima edição de *Ao farol*, da Woolf, para a Cambridge University Press. Eu ainda estava cursando o doutorado e tinha um contrato temporário para lecionar literatura americana na Universidade de Edimburgo. Fazia parte do terceiro ciclo do RAE (Research Assessment Exercise [Exercício de Avaliação de Pesquisa]), uma iniciativa do governo Thatcher para auditar a “produtividade” e a “responsabilidade” das universidades, e estava associada à distribuição de financiamento, que nos acompanha desde então. Agora chamado de REF (Research Excellence Framework [Estrutura de Excelência em Pesquisa]), continua sendo um modo preocupante e controverso de auditar acadêmicos. Pelo menos em 1992 a instituição informou qual trabalho meu estava sendo submetido ao RAE. Na REF mais recente (2021), essa informação sequer foi compartilhada!

Meu doutorado foi sobre Virginia Woolf e pós-impressionismo e surgiu da minha paixão pela escrita experimental intimamente ligada à arte visual. Tive a sorte de ser filha de um casal de artistas, a quem devo uma introdução fantástica à prática e teoria da arte e uma paixão pela pintura *avant-garde*. Meu trabalho de conclusão de curso na graduação (também na Universidade de Edimburgo) foi sobre Gertrude Stein e cubismo. Fui incentivada a propor algo na mesma linha para um estudo mais aprofundado e tive a sorte de ganhar uma bolsa de doutorado, caso contrário não estaria falando com vocês agora. Quando a conta chegou, foi complicado saber se eu conseguiria continuar após o fim da bolsa dali a três anos. Eu havia frequentado uma escola “fundo do poço” e meus pais, que não tinham casa própria, trabalhavam como professores e artistas. Não éramos pobres, mas não tínhamos como bancar mensalidades escolares. Na verdade, faço parte de uma geração de estudantes no Reino Unido que contou com bolsa integral e um auxílio de custo razoável, incluindo despesas de viagem. Meu doutorado, que foi orientado em História da Arte e Literatura Inglesa, foi revisado para publicação em 1998 como *The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf: Modernism, Post-Impressionism and the Politics of the Visual* (Cambridge University Press, 1998).^{iv} Foi isso que me tornou conhecida como uma jovem acadêmica. É um

estudo sobre a política da cor e da luz. O principal título do doutorado era “Eclipse and Prismatic”, e esses termos permanecem no livro. A primeira parte da obra analisa atentamente os escritos de Woolf sobre o eclipse solar de 1927, e os modos como ela apresenta no ensaio “The Sun and the Fish” [O sol e o peixe] (1927) um prismatico feminista, a certa altura ecoando com humor tons sufragistas, sugerindo um eclipse do claro-escuro patriarcal e das noções binárias de luz e sombra. Meu livro envolve os tropos solares e as teorias de Derrida, Kristeva, Cixous e Habermas. A segunda parte considera as duas exposições pós-impressionistas que aconteceram em Londres em 1910 e 1912, organizadas pelos amigos de Woolf do Bloomsbury, e examina seu envolvimento com as teorias formalistas de arte altamente influentes de Roger Fry e Clive Bell, bem como as práticas artísticas de Vanessa Bell e Duncan Grant, e defende a compreensão da hostilidade da recepção crítica à primeira exposição em particular, em relação à arte das sufragistas em campanha. O colorismo prismatico é comum à arte sufragista, à arte pós-impressionista e à escrita de Woolf. E percebi que os críticos reacionários se valeram de discursos de eugenia, racismo e misoginia para denunciar as exposições de arte pós-impressionistas. Tudo o que fiz para aquele livro continua influenciando minha pesquisa. Na verdade, tive o prazer de acrescentar um ensaio pós-escrito em 2010, quando encontrei mais arquivos relacionados ao uso de imagens do eclipse solar na iconografia da campanha das sufragistas. Isso foi publicado na coletânea *The Edinburgh Companion to Virginia Woolf and the Arts* (2010)⁹, de Maggie Humm.

Meu interesse pelo feminismo nasceu com a experiência de ser ou me tornar uma mulher num mundo dos homens (claro). Minha graduação em literatura em Edimburgo foi bastante patriarcal (o que não significa que não recebi muito dessa educação patriarcal), exceto por uma professora maravilhosa, Faith Pullin, que se destacou por fornecer listas enormes de leitura de escritores, teóricos e críticos feministas. A disciplina de segundo ano de Literatura Inglesa que fiz como estudante em 1979 era chamada “Cinco Grandes Autores” (nenhum deles, claro, mulher), e ainda existia quando me tornei professora adjunta lá em 1991! Felizmente, o currículo mudou radicalmente desde então. Hoje acho mais produtivo compreender a teoria feminista em relação ou vinculada à teoria *queer*, que sempre se preocupou com o que hoje é chamado de “interseccionalidade”. O trabalho de Eve Kosovsky Sedgwick continua

fundamental. E fico consternada com quem critica e hostiliza mulheres e homens trans em nome do feminismo. Recentemente venho observando a crescente antipatia de Woolf pela palavra “feminismo”, que culminou na exortação para queimá-la em *Três guinéus* (1938)^{vi}. E há uns anos publiquei um poema com minhas preocupações sobre quem promove essa bandeira. Minha investigação feminista sobre os tropos de luz e cor de Woolf me levou, mais de vinte anos atrás, a começar uma investigação sobre seus tropos de animais, em particular seu interesse evidente por cães e estética canina, e ao longo dos anos publiquei vários ensaios que serão reunidos num livro intitulado *Virginia Woolf and the Signifying Dog* [Virginia Woolf e o cão significativo] (inspirado no *Signifying Monkey*^{vii} [macaco significativo] de Henry Louis Gates (1988)). Estudos sobre animais e teorias da animalidade se desenvolveram no mesmo período, e agora fundamentam meu pensamento feminista *queer*, e venho me aprofundando em filosofia animal, inclusive por Heidegger, Levinas, Derrida, Agamben e Haraway. Quando eu estava em Edimburgo, uma influência na minha formação foi o incrível acadêmico Paul Edwards (1926-1992), que era especialista em literatura negra e editor de Olaudah Equiano e Ignatius Sanchez. Então fui ensinada a entender escrita e arte negras como algo estruturado e que sempre fez parte da literatura em língua inglesa, não um extra opcional ao cânone branco que nosso currículo tendia a reforçar. Parte da pesquisa de Woolf de que mais me orgulho é ter descoberto a dívida dela em relação a escritores negros, sobretudo o escritor Jean Toomer, do *Harlem Renaissance*.^{viii} Isso não significa ignorar sua documentada cumplicidade no racismo. Mais recentemente, tenho escrito sobre branquitude e estudos modernistas, depois de ter participado de um seminário bastante informativo sobre o tema (na conferência MAS [Associação de Estudos Modernistas] em Toronto), organizado por Sonita Sarker e Jennifer Nesbitt, que estão organizando agora uma coletânea de nossos ensaios.

Quanto à minha vida poética, sempre escrevi poesia, desde pequenina, mas guardei isso para mim quando entrei na universidade. Comecei a publicar minha poesia em 2006. E minha primeira coletânea, *SEKXPHRASTIKS* (2021), inclui alguns poemas escritos antes disso. A maioria é mais recente. Como o título indica, trata-se de uma poesia que envolve arte visual, gênero e sexualidade:

SEKXPHRASTIKS
uma poética de sexo, écfrase e tiques

kx: osculação mortal, vago, espaço somacromático íntimo :: fonética, ortografia em colisões, canto aos solavancos escuros em escorregões plosivos intermitentes (oclusões velares surdas, oclusões palatais surdas, fricativas não sibilantes velares surdas, fricativas sibilantes alveolares sonoras, som gutural de fricativas sibilantes alveolares surdas, um kerning corta diamantes de página silenciosa) :: k marca a si mesmo, também brincadeira universal (simplesmente mil ou potássio, cúmulos ou quilate, uma medida de massa solar, um número quântico, um fator espacial, uma facilidade para forma, um canídeo aterrorizado diante da lei sombria cujo destino desconcertante é o assassinato determinado pelo judiciário, k é a força, k é uma mentira, k *queers*): x marca a si mesmo, também excesso (simplesmente dez ou qualquer número, cromossomo sexual universal, uma geração, um multiplicador, classificação “adulta” para erotismo ou violência explícitos, uma assinatura universal e transferível (a letra do iletrado), x é localização cartográfica precisa, um nome retido ou perdido, uma entidade desconhecida, inominável, indeterminada, ficção não fixa, uma variável, uma eliminação, um beijo).

sekk: uma poesia que aspira a uma forma de criatividade com toda a carga turbulenta das intimidades prazerosas e eróticas do sexo, em que o termo sexo está livre do sentido arcaico das categorias binárias biológicas reprodutivas.

ekphrasis [écfrase]: dispositivo retórico que fala (descreve, explica, pensa, estuda, argumenta) obras de arte visuais, plásticas e/ou é uma forma de artes visuais, plásticas :: uma poesia em termos íntimos com outras obras de arte, onde arte é verbo, universal para quem está vivo.

tiks: espasmos corporais, espasmos de poesia, (polí)tic(a), o fazer poético como experiência vivida, corporificada, social, poesia nascida de um senso de presença extrema. (GOLDMAN, 2021, p. 17-18, tradução nossa)

Uma decepção que tive como estudante de graduação foi a ausência de escrita criativa na grade curricular formal da universidade (embora eu não goste desse termo — todas as formas de escrita são necessariamente criativas). Na minha época, havia um único escritor no quadro da universidade, e uma sociedade estudantil de poesia, mas por alguma razão eu não me sentia pronta nem particularmente estimulada a compartilhar ou participar. Na pós-graduação, eu gostava de escrever poesia sozinha, algo que não seria submetido ao escrutínio de outras pessoas, ao contrário do meu trabalho crítico. Uma coisa que os críticos literários às vezes esquecem é que nós também somos escritores, e que escrevemos um dos gêneros mais difíceis que existem — o ensaio! Portanto, não penso que aperfeiçoar minha escrita literária crítica e teórica seja algo totalmente diferente da minha escrita poética; são apenas gêneros diferentes; e hoje em dia temos um gênero híbrido de crítica criativa, sobretudo nos estudos modernistas.

Alguns ensaios meus recentes sobre Virginia Woolf, por exemplo, incluem poesia, tanto como método de pesquisa quanto como meio de apresentação.^{ix} É claro que um dos efeitos colaterais imprevistos do RAE na década de 1990 foi a inclusão do trabalho criativo como produção acadêmica publicada. Com essa mudança na auditoria vieram as grandes mudanças no currículo de inglês nas universidades do Reino Unido — agora temos escrita criativa na grade curricular e escritores na equipe; e temos a oportunidade de nos dedicarmos à pesquisa e ao ensino pela prática criativa.

Assumi minha atividade como poeta em 2006, quando fiquei em segundo lugar no English Association Fellows' Poetry Prize, concedido por Peter Porter, Deryn Rees Jones e Andrew Motion.^x Na época, eu era professora adjunta sênior de inglês na Universidade de Dundee, e também estava envolvida em implementar a escrita criativa na grade curricular de lá, e vi a escritora Kirsty Gunn assumir a primeira cadeira de escrita criativa antes de deixar Dundee. Fui para a Universidade de Glasgow em 2007, e a partir daí minha carreira como poeta decolou. A maioria dos cursos que ensino agora em Glasgow são de escrita criativa. Mas isso aconteceu gradualmente. Nos primeiros anos, tive muita sorte de contar com orientação quase semanal em poesia Tom Leonard (1944-2018),^{xi} colega e amigo e importante poeta de vanguarda, que na época era professor de escrita criativa e cujo trabalho sempre admirei. Comecei a ter obras publicadas em revistas. Alguns anos depois, juntei-me a um círculo de poetas mais jovens na Escócia, um grupo de escritores conhecido como “PiP”, que incluía: Anne-Laure Coxam, Colin Herd, Lila Matsumoto, Nicky Melville, Iain Morrison, Calum Rodger, Mike Saunders, Greg Thomas, Sam Walton, Jow Walton e, posteriormente, Tom Betteridge, Sophie Collins, Callie Gardner, Daisy Lafarge, Nat Raha e Sam Riviere. Essa comunidade de poetas mudou minha vida. Devo bastante a todos esses poetas e gosto de colaborar com muitos deles até hoje. Junto com Nuala Watt e Katy Hastie, alguns atuaram como monitores de pós-graduação no curso de poesia e poética para o primeiro ano que ofereci em Glasgow por oito anos, até 2017. Que sorte a dos nossos alunos de aprenderem com talentos desse calibre. Colin Herd, Sophie Collins e Nicky Melville agora são colegas permanentes. Peter Manson, poeta baseado em Glasgow, foi palestrante convidado diversas vezes, e também uma grande influência na minha formação. Em 2016, tornei-me membro fundadora do The 12, um coletivo de escritoras. Nós nos juntamos a pedido de Sophia Hao, curadora da Cooper Gallery em

Dundee, com a intenção de criar um trabalho que ecoasse o Feminist Postal Art Event de 1975-1977. Para esse projeto, as mulheres faziam arte em casa e enviavam umas às outras, gerando coleções de arte em casa e uma comunidade bastante unida de artistas mulheres. Nossa abordagem foi compartilhar um Google Doc. Após nossa apresentação e publicação com a Cooper Gallery, prosseguimos com o trabalho.^{xiii} Desde então, recebemos propostas para fazer poesia em resposta a uma série de exposições de arte e atuar em galerias, como a Cample Line Gallery, Dumfriesshire,^{xiii} e a Fruitmarket, Edimburgo.^{xiv} Atualmente, fomos chamadas para escrever um livro em homenagem aos jardins de Westport Community, em Edimburgo, projetado por Nora Geddes, filha esquecida do famoso urbanista Patrick Geddes. Também integro a Writers' Shift [Mudança de escritores] na Fruitmarket Gallery, em Edimburgo, um coletivo de cinco poetas contratados para dialogar com o arquivo de mostras internacionais de arte de vanguarda da galeria, que inclui obras desde meados da década de 1970. Os frutos do nosso trabalho acabaram de ser publicados em um livro lindo.^{xv} Acho justo dizer que o terreno está mudando em relação ao que conta como trabalho acadêmico.

Recentemente, me convidaram para escrever um ensaio para uma edição especial sobre a poesia feminina escocesa para uma revista acadêmica com rigorosa avaliação de pares e um portal de submissão (e design de página on-line) voltado mais para prosa do que poesia. O ensaio consiste num questionário a poetas e suas respostas em várias formas poéticas.^{xvi} Minha inspiração foi o questionário “Inquiry into the Spirit and Language of the Night” [Investigação sobre o espírito e a linguagem da noite], de Eugene Jolas, para a revista *transition* (1938), que contou com respostas de quatorze escritores, incluindo T.S. Eliot, Sherwood Anderson, Michael Gold e Ernest Hemingway.^{xvii} Acho que a escrita e a arte *avant-garde* exigem respostas criativas de leitores e públicos atentos, porque tais obras exigem participação ativa; e a crítica literária é uma arte criativa, só que alguns de seus praticantes gostam de fingir que não. Acho que Sedgwick, que também era poeta, está chegando a isso em sua proposta de “leitura reparadora” *queer*, acretiva (contra uma “leitura paranoica”).^{xviii} Decerto isso é algo que Woolf também me ensinou — o leitor é o “colega de trabalho e cúmplice” do escritor. Veja o prefácio dos editores gerais para a edição de Woolf da Cambridge University Press, no qual citamos seu ensaio “Como se deve ler um livro?” (1926): “A maneira mais rápida de entender [...] o que um romancista está fazendo não é ler, mas

sim escrever; fazer seu próprio experimento com os perigos e as dificuldades das palavras”; e “a hora de ler poesia”, ela reconhece, “é quando somos quase capazes de escrevê-la” (WOOLF, 2010, p. 573-574; p. 577, tradução nossa).^{xix}

PALIMPSESTO

As décadas de 1910 e 1920 foram bastante prolíficas em experimentações modernistas. Não apenas na Inglaterra e no Brasil, mas também na França, na Alemanha, nos Estados Unidos e em outros países. Artistas e escritores exploravam a literatura e as artes visuais como se o mundo todo estivesse tomado de criatividade e ideias transgressoras. No entanto, em *Modernism, 1910–1945: Image to Apocalypse* [Modernismo, 1910–1945: imagem do apocalipse] (2004), você faz um alerta sobre o uso do conceito de *Zeitgeist* [espírito da época] para contextualizar movimentos que estavam vindo à tona naquele período (p. 34). Então, quais seriam os perigos desse impulso homogeneizador ao definir o Modernismo?

JANE GOLDMAN

Bem, estamos vivendo as consequências, tanto as frutíferas quanto as perigosas, desse impulso homogeneizador sempre que participamos de “Estudos Modernistas”. Aprendi isso durante minha colaboração formativa com Vassiliki Kolocotroni e Olga Taxidou, maravilhosos acadêmicos do modernismo. Nosso prefácio para *Modernism: an Anthology of Sources and Documents* [Modernismo: uma antologia de fontes e documentos] (1998)^{xx} confessa tanto nossa cumplicidade quanto as reservas em perpetuar esse termo anacrônico, aplicado em retrospecto (assim como pós-impressionismo, aliás), e que começa a ser usado para determinar um período (cujas datas são contestáveis) e/ou um conjunto de modelos e estilos (igualmente contestáveis) no auge da Guerra Fria. Os únicos escritores que chamavam a si mesmo “modernistas”, como se fosse um único grande movimento, são estudiosos do “Modernismo” do final do século XX e do século XXI. Tentei refletir sobre isso em *Modernism, 1910–1945: Image to Apocalypse*, e também no ensaio sobre *avant-garde* que fiz para o livro *Modernism and Theory*^{xxi} [Modernismo e teoria] (2009), de Stephen Ross. Claro que ganhei a vida e desenvolvi uma carreira usando o termo “Modernismo”, e me mudei para a Universidade de Glasglow devido à sua reputação superior em estudos modernistas, mas a primeira coisa que quero dos meus alunos é que questionem isso,

historicizem e prestem atenção em como eles próprios e outros empregam o termo. O maior perigo, na minha opinião, são aquelas frases em que acadêmicos e alunos usam “Modernismo” como substantivo sujeito da oração, ou frases que começam, por exemplo, “Como modernista, James Joyce [insira qualquer “Modernista] empregava o fluxo de consciência...”. No congresso da MSA em Toronto (2019) que tinha “indigenismo” como uma de duas “correntes”, fiquei animada com os acadêmicos indígenas que se recusaram a ter seu trabalho cooptado sob as novas bandeiras “globais” e “planetárias” dos Estudos Modernistas e ainda gastaram tempo nos explicando por que se sentiam assim. Temo dizer que os Estudos Modernistas ainda são coisa de gente branca.

PALIMPSESTO

Já que estamos discutindo definições, em *Modernism* você também aborda os diferentes termos usados para classificar esse momento, como Modernismo, *avant-garde*, o New [novo], modernidade, entre outros. Como essa miríade de termos dá conta de experiências tão heterogêneas da arte do período? E, falando em definições, existe um movimento historicista de dividir o Modernismo entre o “Alto Modernismo” excessivamente estético da década de 1920 e o momento “político dos anos 1930”?

JANE GOLDMAN

Não acredito que possamos entender o período do “Modernismo” como algo nem sempre e já constelado, como ensina Walter Benjamin. Ainda somos ensinados a alternar nosso pensamento entre o geral e o particular, o que é um exercício útil, mas que pode ser reducionista e banal, e mais uma forma de pensamento binário tóxico. Qualquer rótulo de periodização é muitíssimo problemático, mas “modernismo” e “modernidade” são ainda mais, por causa da sua insistência no tempo presente e na ideia de novidade. Eu me oponho ao binarismo “modernismo/modernidade”, como se o primeiro fosse algum tipo de sintoma estético do segundo, que por sua vez frequentemente é usado para se referir a avanço material histórico, tecnológico, industrial e urbano, e não no sentido filosófico, como um termo que se direciona ao pensamento iluminista ou pós-iluminista.^{xxii} E, por favor, nem me faça falar de pós-modernismo! Vale a pena perguntar *quem* decide, e *por quê*, sobre todos esses termos

que vocês mencionam, que conduzem nossas discussões e que somos obrigados a invocar. Considere o caso de “fetch” [barro, na dublagem brasileira] no filme *Garotas Malvadas*^{xiii} — às vezes concordo com a Regina George: “Gretchen, para de tentar fazer o “barro” acontecer. [Pausa] Isso nunca vai pegar”. Será que acadêmicos daqui a um século terão perdido o interesse em tentar fazer o “Modernismo” acontecer?! Espero que sim. Para mim, “*queer*” veio para ficar! “Avant-garde” conta com a autoridade do uso histórico nos séculos XIX e XX e até hoje por vários praticantes conscientemente progressistas, mas não gosto de sua origem e valência militar.

Não consigo acreditar que alguém ainda venha com aquele velho esquema binário da Guerra Fria sobre o “Alto Modernismo” excessivamente estético da década de 1920 e o momento “político dos anos 1930”! Acho que *The Century* [O século] (2007) de Alan Badiou levanta questionamentos mais interessantes. Você pergunta se existe um “movimento historicista”? Bem, não houve uma virada historicista nos estudos literários, uma virada arquivística? Conte: o que tem obcecado os pesquisadores da sua região? Os interesses no “Antropoceno” levaram a diferentes prioridades. Eu diria que tem uma virada radical rumo à futuridade como conceito e ao “futuro perfeito” em nossos verbos. Nesse sentido, acho que *Death of a Discipline* [Morte de uma disciplina] (2003), da Gayatri Chakravorty Spivak, ainda é bastante útil, sobretudo porque ela dá uma resposta produtiva aos trechos sobre futuridade de Woolf em *Um teto todo seu* (1929). Estamos chegando ao centenário da primeira edição. Nesse manifesto quase messiânico, Woolf faz muitas previsões sobre 2029, incluindo (ao final do Capítulo 5) uma sobre a autora fictícia Mary Carmichael: “Ela vai ser poeta, falei, [...] daqui a um século” (1929, p. 142, tradução nossa) Em outras palavras, cuidado, a irmã de Shakespeare está chegando! Veja o último parágrafo do livro:

Então chegará a oportunidade e a poeta morta que era irmã de Shakespeare vai vestir o corpo que ela tantas vezes despiu. Ao extrair sua vida a partir da vida de desconhecidas que a antecederam, como fez seu irmão antes dela, ela nascerá. Quanto à sua vinda sem preparo, sem esse esforço da nossa parte, sem essa determinação que, quando ela renascer, haverá de ser possível viver e escrever sua poesia, isso não podemos esperar, porque seria impossível. Insisto, porém, que ela viria se trabalhássemos por ela, e que trabalhar assim, mesmo que na pobreza e escuridão, vale a pena. (WOOLF, 1929, p. 172, tradução nossa)

Depende de nós, um século depois, pensar em como responder a isso — como leitores e escritores paranoicos e/ou reparadores. Só sei que desejo continuar trabalhando para futuras autorias coletivas *queer*, não mais dominadas por individualistas patriarcais brancos! E, retomando o ponto sobre “1920 estético” e “1930 político”, que enxerga *Um teto todo seu* (1929) como estético e *Três guinéus* (1938) como político, ambos são ambos! Por favor, atente para a importante crítica e irrestrita que *Um teto todo seu* faz do fascismo que Woolf testemunhava e contestava na década de 1920.^{xxiv} Talvez seja mais acertado dizer que o alvo dela em 1929 era Mussolini e, em 1938, Hitler. Dado alguns dos muitos neofascistas no poder político hoje, nós, assim como Mary Carmichael, “[teremos] muito trabalho a tecer pela frente” (WOOLF, 1929, p. 132, tradução nossa).

PALIMPSESTO

No ensaio “Mr. Bennett and Mrs. Brown” [Sr. Bennett e Sra. Brown] (1924), Virginia Woolf fez a famosa declaração de que “por volta de dezembro de 1910, o caráter humano mudou” (s.n., tradução nossa), referindo-se às mudanças culturais e transformações sociais das primeiras décadas do século XX. De fato, aquele ano foi digno de nota, sobretudo considerando que a primeira Exibição Pós-impressionista aconteceu em novembro de 1910, em Londres, assim como a primeira manifestação sufragista conhecida como Sexta-feira Negra, quando centenas de mulheres em marcha até o Parlamento, exigindo o direito ao voto, foram recebidas com violência e agressões da polícia. Seria acurado admitir 1910 como um ano inaugural do Modernismo ou apontar uma data fixa é negar as ideias e experiências modernas que acontecerem antes? E, a propósito, devemos concluir que Woolf estava se referindo tanto às experimentações artísticas e estéticas quanto às mudanças políticas como principais fatores que levaram ao nascimento da experiência modernista?

JANE GOLDMAN

Como sabemos, Woolf é uma escritora bastante contraditória, motivo pelo qual chamei de “Contradictory Woolf” [Woolf contraditória] a Conferência Internacional Anual sobre Woolf que tivemos na Universidade de Glasgow em 2011.^{xxv} Quando se lê qualquer frase da Woolf, a frase lê *você* tanto quanto *você a lê*.^{xxvi} Não tem uma interpretação “correta”, como se fossem palavras-cruzadas à espera de uma resposta. E a

frase, ou a oração da frase, que vocês citam aqui não é exceção. Na verdade, Glasgow também sediou, em 2010, outra conferência internacional celebrando o centenário do ano de 1910 como a data em que Woolf diz que o “caráter humano mudou”. No entanto, Woolf escreveu isso pela primeira vez só em 1924, e a frase completa é: “E agora vou arriscar uma segunda declaração, que talvez seja mais questionável, no sentido de que, por volta de dezembro de 1910, o caráter humano mudou” (WOOLF, 2010 [1924], p. 421, tradução nossa).^{xxvii} Então já é mais complicado. Não é pouca coisa “arriscar” que um evento ou um momento ou um texto possam produzir novas subjetividades! Quem ler bem atentamente *Um teto todo seu*, por exemplo, acaba se tornando outra pessoa. É esse o sentido pretendido? Reparem na oração que certamente espera e incentiva questionamento. E qual é a “primeira declaração” dela, então? Bem, deem uma olhada: “Acho que você vai concordar com minha primeira declaração — todo mundo nesta sala julga caráter?” E que sala é “esta sala”? Reparem de novo no modo dialógico com o leitor, na expectativa da participação dele. Eu amo a variação entre precisão (“dezembro de 1910”) e a imprecisão da data (“por volta de”) na segunda declaração. A pergunta “Seria acurado admitir 1910 como um ano inaugural do Modernismo” não faz sentido para mim. Não me parece ter nada a ver com Woolf, e sim tudo a ver com uma paráfrase anacrônica e descuidada. Ela não estava tentando datar o “Modernismo”, termo que com certeza sequer existia em 1924 como usamos hoje. Ninguém precisa que eu diga a que Woolf se referia, já que ela própria diz. Leiam o trecho extenso que começa com “Os primeiros sinais disso estão registrados nos livros de Samuel Butler [...]” e que termina em: “Todas as relações humanas mudaram — entre mestres e servos, maridos e esposas, pais e filhos. E, quando as relações humanas mudam, ocorre também mudança na religião, na conduta, na política e na literatura. Vamos combinar que uma dessas mudanças ocorreu ali pelo ano de 1910” (WOOLF, 2010 [1924], p. 421-422, tradução nossa). Vocês podem ler o que pensei sobre isso por volta de julho de 2010 em meu ensaio para Maggie Humm na *The Edinburgh Companion to Virginia Woolf and the Arts* [The Edinburgh Companion sobre Virginia Woolf e as artes] (2010),^{xxviii} e outras considerações minhas sobre isso, por volta de dezembro de 2010 (depois de um importante luto pessoal), em meu ensaio em *Virginia Woolf and December 1910* [Virginia Woolf e dezembro de 1910] (1913), coletânea de Makiko Minow-Pinkney.^{xxix} Agora, sentada à mesa de casa em Edimburgo em 24 de agosto de

2022, estou impressionada que a existência *queer* e trans e suas pautas políticas tenham alcançado tantas conquistas em vários lugares do mundo, mudando radicalmente o que poderia ser entendido inicialmente por relações matrimoniais e parentais. E em certos lugares temos sofrido uma reação neofascista a algumas dessas difíceis conquistas. Nesse meio-tempo, tenho curiosidade para ver quais textos podem postos em diálogo com as reflexões de Woolf em seu ensaio sobre servos, sobre a obra de Samuel Butler, e os escritos de Carlyle e casamento, e sobre as respostas do público a *Agamemnon*, agora que Samuel Butler deu lugar a Judith Butler. Recorro às minhas estantes em busca de *Surge* (2019) do Jay Bernard e *The Argonauts* [Os argonautas] (2015) da Maggie Nelson, dos escritos de Eileen Myles e CA Conrad. Verdade, de fato concordo que Woolf parece estar prendendo o leitor com um produtivo pensamento contraditório sobre a interconexão entre arte e vida, política e estética, mas continuo perplexa com a expressão “a experiência modernista” — a leitura desse ensaio não tem a ver com chegar ao encapsulamento como se fosse um ovo ou uma rosa que se pode levar na mão, trata-se de uma leitura consciente e bastante atenta e de reações reparadoras e acretivas, locais e específicas para cada um como leitor. Mas, nesse percurso, é preciso descobrir tudo que puder sobre Butler, Carlyle e *Agamemnon*!

PALIMPSESTO

O cenário modernista brasileiro no início do século XX observou o que costumamos chamar de movimento antropofágico. É uma metáfora ao “engolimento” crítico de influências estrangeiras colonialistas (sobretudo europeias) e sua transformação em algo que expressasse uma identidade brasileira autêntica. Em seu “Manifesto antropofágico” (1928), Oswald de Andrade explora essa proposta ao devorar Shakespeare com a pergunta: “Tupi ou não tupi, eis a questão”^{xxx} (ANDRADE, 1928, tradução nossa). Andrade propõe a antropofagia como uma visão de mundo, quer dizer, “como uma técnica de contato cultural fundamentada na assimilação sistemática e criativa do outro na própria identidade, o que, por definição, torna-se um processo contínuo de autoconstrução e autoconfrontação” (ROCHA, [nd], tradução nossa). Redirecionando nosso olhar para o hemisfério norte, o artigo “‘The Flowers of Friendship’: Gertrude Stein and Georges Hugnet” [As flores da amizade: Gertrude Stein e Georges Hugnet] (2007), que você coassina com Katharine Swarbrick, examina os debates críticos que tratam do conceito de autoria e do status de *Before the Flowers of Friendship Faded* [A amizade murchou antes que murchassem as flores da amizade], de

Stein, como uma “tradução” das *Enfances* [Infâncias] de Hugnet. Na tentativa de traduzir o poema de Hugnet, Stein acabou escrevendo “seu próprio poema *sobre* o poema dele” (p. 4, grifo do original, tradução nossa). Em seu artigo, vocês argumentam que o poema de Stein não deve ser lido como uma reescrita que se opõe a *Enfances*, mas como um dueto, um diálogo entre os dois poetas (p. 5). Em seu novo poema, Stein inverte e desloca uma tradição patriarcal comum de homenagear homens e apagar mulheres ao deixar sua “marca feminina pungente em uma tradição surrealista de celebrar a ejaculação masculina” (p. 4, tradução nossa). Considerando esse dueto, poderíamos ler a “tradução” que Stein fez de Hugnet (não em termos de colonização, mas de relações de gênero) à luz do viés antropofágico brasileiro de produção cultural?

JANE GOLDMAN

Uau! Obrigada, essa é uma proposta fascinante, e eu adoraria ler como vocês a desenvolverão. E agradeço pelo manifesto do Andrade, que acabei de devorar na tradução de Leslie Bary para a língua inglesa.^{xxxii} Queria que estivesse na antologia *Modernisms* de 1998. Gosto dessa ideia de engolimento como um gesto transformador, decolonizador. A ilustração da versão a que tive acesso dialoga bastante com as maravilhosas gravuras a traço de Juan Miró para Stein e Hugnet, nos dois casos, linhas polimorfos frouxas de contenção e expulsão com alegre abundância de frouxamente desenhadas, alegremente abundantes em múltiplos orifícios e saliências. Agora estou trabalhando em *PIN* (1946), de Kurt Schwitters e Raoul Hausmann, (e para o qual me voltei brevemente nas últimas páginas de *Modernism, 1910–1945: Image to Apocalypse*). Também tem grande preocupação com a ingestão, e é organizado como um menu com “abridores de cérebro” como aperitivo (SCHWITTERS; HAUSMAN, 1962, p. 27, tradução nossa). Desaprova alegremente e engole “arquétipos asiático-mediterrânicos” e “HERÓIS” e busca “restituir às palavras e pelas palavras as correspondências das coisas antes e fora de suas necessidades sociais e eugênicas”, o que me parece se aproximar da gramática anticartesiana e anticolonial de Andrade. Mas então, com Andrade em mente, o que pensar das seguintes linhas de Hausmann e Schwitters: “A poesia do PRESENTE está fora da história contida, fora das covardes utilizações antropofágica e antropomórfica / A poesia PRESENTE visa a vida relativa de funções indomáveis e não classificadas, evitando as falsas aparências” (SCHWITTERS; HAUSMAN, 1962, p. 25, tradução nossa)? O que é o “antropófago covarde”?, tenho me perguntado. Seria uma canibalização de Andrade? Ou estaria distinguindo a antropofagia europeia, “asiano-mediterrânica” *per se* como covarde e

instrumentalista? Outra coisa que chamou minha atenção no manifesto de Andrade foi o verso “A alegria é a prova dos nove”, que em inglês pode ficar tanto como “*Joy is the proof of nines*” quanto “*Joy is the proof by nines*”. O poder do “nove” me fascina, e conheço um bocado de poetas que atualmente trabalham com *niners* e *nonas*. Também me lembra a influente obra de D’Arcy Wentworth Thompson (1860-1948), o biólogo e matemático que, em seu importante *On Growth and Form* [Sobre crescimento e forma] (1917), identificou a sequência de Fibonacci em formas naturais. Isso parece relevante para a mente encantadora de Andrade, um modelo de razão diferente daquele dos imperialistas e colonialistas europeus. O que vocês acham?

PALIMPSESTO

Ainda falando de ensaios e manifestos, enquanto o manifesto de Oswald de Andrade busca afirmar uma forma de arte que, ao “engolir” artes estrangeiras, expela uma arte autenticamente brasileira, T.S. Eliot em seu “Tradition and the Individual Talent” [Tradição e o talento individual] (1919, n.p) afirma a importância de uma “ordem simultânea” da literatura ao se deixar que uma tradição de poetas mortos fale por meio de obras literárias contemporâneas. Sobre Eliot, você declarou que ele “enquadra a relação entre talento individual e tradição primeiro em termos nacionalistas: a ‘mente privada’ do indivíduo deve se submeter à ‘mente de seu próprio país’, o que, por sua vez, é um microcosmo da ‘mente da Europa’, na qual estão suspensos Shakespeare, Homero e pinturas rupestres primitivas” (2004, p. 94, tradução nossa). Nesse sentido, poderíamos afirmar que a noção que Eliot tem de ordem, tradição e cânone talvez perpetue padrões culturais dominantes, masculinos e nacionalistas em detrimento de uma tradição literária feminina e não eurocêntrica? E mais, como poderia o Modernismo em ex-colônias, como o Brasil, influenciar e desafiar essa ideia de tradição eurocêntrica?

JANE GOLDMAN

Obrigada por colocar esses manifestos lado a lado. Resumindo o máximo possível (já que meu tempo está se esgotando): sim, essa é uma das leituras possíveis ao famoso ensaio de Eliot, mas, como menciono no livro, há outras leituras que compreendem o modelo de Eliot para “ordem” e “Tradição” como menos rígidas e mais flexíveis do que as interpretações dominantes, como coloca Terry Eagleton: “um organismo fluido e autotransformador, estendido no tempo e espaço, constantemente

reorganizado pelo presente” (EAGLETON, 1993, p. 147; GOLDMAN, 2004, p. 94). É um problema de leituras paranoicas e reparadoras, não é mesmo? E se vocês fizessem uma pequena mudança nessa segunda grande pergunta para “como poderiam os *manifestos de vanguarda* em ex-colônias, como o Brasil, influenciar e desafiar essa ideia de tradição eurocêntrica?”, talvez eu pudesse começar respondendo que a influência e o desafio intrínsecos a essa prática de leituras comparativas cuidadosas e minuciosas podem representar algo enorme e significativo para repensarmos as prioridades dos estudos literários, porém também resisto a que tal trabalho seja posicionado e enquadrado em noções de “modernismos” “globais” ou “planetários”. Eu não tenho ideia do que sejam essas coisas, mas acho que têm remédio. Fico na dúvida se hoje em dia alguém lê atentamente ou na íntegra o manifesto de Eliot. Será que não foi reduzido, como muitos dos ensaios de Woolf, a um ou dois trechos fragmentados que servem a interesses que se afastam mais e mais do contexto original? Aliás, essa não é necessariamente uma reclamação.

PALIMPSESTO

Em *Modernism*, você lê os avanços modernistas na arte a partir de dois ensaios influentes da época: “Tradition and the Individual Talent” [Tradição e o talento individual], de T. S. Eliot, e “Mr. Bennett and Mrs. Brown” [Sr. Bennett e sra. Brown], de Virginia Woolf. Certamente você parece indicar que podemos fazer uma leitura comparada desses ensaios modernistas em termos de gênero como divisor no que diz respeito à visão de Woolf e Eliot sobre arte, tradição e mito (p. 143). Portanto, poderíamos dizer que os argumentos de gênero que Woolf tece sobre artes e escrita agregam uma dimensão mais radical e política à discussão modernista?

JANE GOLDMAN

De novo, o tempo só me permite respostas curtas. Vou corar de vergonha se um dia pareci dedicada a noções de “avanços modernistas na arte”, e é claro que o termo “*avant-garde*” também sugere fortemente “avanços”. Também sempre espero que meu argumento “gênero como divisor” seja entendido como um recurso retórico meio que estilizado para organizar o argumento, não um jeito reducionista de contrapor modernistas homens e mulheres. Não desejo perpetuar ideias de *apartheid* de gênero,

por assim dizer. Vendo como está tudo em 2022, um século após 1922, aquele ano-chave dourado crucial do “modernismo”, parece que aprendemos muito pouco. E, para esclarecer, *tanto* Eliot *quanto* Woolf têm “argumentos de gênero”. Não é que apenas autoras escrevam com a linguagem de gênero. Estamos *todos* presos a isso! Mas acho que de fato a escrita de Woolf aborda de maneira produtiva os tropos e as normas de gênero do patriarcado, incluindo as sintáticas, para abrir a linguagem em benefício do *queer* e do feminismo, de formas que se mantêm relevantes para as discussões urgentes dos dias de hoje. A escrita dela tem muitos pontos cegos (inclusive exemplos de racismo), e, assim como com Eliot, não devemos virar o rosto para eles. Mas, como minha produção mostra, minha preferência por Woolf é óbvia. E só agora é que estamos começando a fazer justiça às realizações dela. Passei muitos anos debruçada na edição da Cambridge sobre Woolf justamente porque sua escrita exige um escrutínio crítico e sustentado, frase por frase. E me orgulha que as metodologias da nossa edição tenham inspirado as novas edições acadêmicas que estão sendo lançadas agora, como a da Oxford sobre Dorothy Richardson. Não podemos editar os textos de vanguarda do século XX sendo subservientes às ferramentas do século XIX que os próprios escritores da época jogaram fora. E alguns leitores e pesquisadores sortudos do século XXI têm à disposição ferramentas digitais incríveis, além de acesso inédito a fontes e arquivos cruciais. Precisamos registrar o máximo possível das nossas descobertas e divulgá-las de todas as maneiras possíveis enquanto temos a oportunidade. Vejam o que o tempo e o patriarcado fizeram com Safo!

PALIMPSESTO

Certamente Virginia Woolf ocupa uma parte considerável de seus livros e ensaios. Em *The Cambridge Introduction to Virginia Woolf* [Introdução da Cambridge a Virginia Woolf] (2006), você comenta sobre a recepção dela junto ao público moderno e a sobrevida cultural dela na mídia popular (p. 34-35). Você acredita que haja uma insistência da grande mídia em destacar os transtornos mentais da autora ao retratá-la? Existe ainda uma tendência a enxergá-la como esteta e esnobe, e, em caso afirmativo, isso ofusca o lado mais político e feminista da obra dela?

JANE GOLDMAN

Nesse caso, fico bastante feliz que o tempo permita apenas respostas curtas. Cansei de ouvir essa pergunta. Sim, e sim! E decerto Woolf não é a única a receber esse tipo de tratamento pela grande mídia. Queria de verdade que essa mídia prestasse atenção aos ensaios de Woolf, como “Thoughts on Peace in an Air-Raid” [Pensamentos sobre paz num ataque aéreo] (1940), que infelizmente ainda representa as experiências de tanta gente hoje em dia, civis desarmados atentos ao som de bombardeios. E, assim como *Um teto todo seu*, as previsões que Woolf fez há oitenta anos em “The Leaning Tower” [“A torre inclinada”] (1940) também são leitura indispensável a qualquer pessoa interessada em educação universitária: “O dinheiro não vai mais pensar por nós. A riqueza não vai mais decidir quem aprende ou não.” (WOOLF, 2011, p. 277, tradução nossa). Isso é algo que vale a pena esperar.

Referências

- ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropofágico. *Revista de Antropofagia*, ano 1, n. 1, 1928. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2022.
- EAGLETON, Terry. *Literary Theory: An Introduction*. Oxford: Blackwell, 1933.
- ELIOT, Thomas S. Tradition and the Individual Talent [1919]. *Docenti*. Disponível em: http://docenti.unimc.it/sharifah.alatas/teaching/2014/2000004080/files/137iim/tradition_and_individual_talent.pdf. Acesso em: 11 jul. 2022.
- GOLDMAN, Jane. *Modernism, 1910–1945: Image to Apocalypse*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.
- GOLDMAN, Jane. *The Cambridge Introduction to Virginia Woolf*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- GOLDMAN, Jane. *SEKXPHRASTIKS*. Dostoyevsky Wannabe: [s.l.]: 2021.
- ROCHA, João Cezar de Castro. “Anthropophagy as a Worldview”: Camus Meets Oswald de Andrade. *Arcade*. nd. Disponível em: <https://arcade.stanford.edu/blogs/anthropophagy-worldview-camus-meets-oswald-de-andrade>. Acesso em: 15 jul. 2022.
- SWARBRICK, Katharine; GOLDMAN, Jane. “The Flowers of Friendship”: Gertrude Stein and Georges Hugnet. *Papers of Surrealism*, n. 6, 2007, p. 1-18. Disponível em:

https://www.research.manchester.ac.uk/portal/files/63517390/surrealism_issue_6.pdf.

Acesso em: 15 jul. 2022.

SCHWITTERS, Kurt; HAUSMANN, Raoul. *PIN and the story of PIN*. Londres: Gaberbocchus Press, 1962.

WOOLF, Virginia. Mr. Bennett and Mrs. Brown. In: WOOLF, Virginia. *The Captain's Death Bed, and Other Essays*. Edição Kindle, 1950 [1924], n.p.

WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own*. Londres: Hogarth, 1929.

WOOLF, Virginia. Character in Fiction. In: MCNEILLIE, Andrew; CLARKE, Stuart N. (Eds.). *The Essays of Virginia Woolf*. vol. 5. Londres: Chatto & Windus, 2010, p. 421-422.

WOOLF, Virginia. The Leaning Tower. In: MCNEILLIE, Andrew; CLARKE, Stuart N. (Eds.). *The Essays of Virginia Woolf*. vol. 6. Londres: Chatto & Windus, 2011, p. 277.

ⁱ Conferir: <http://www.manifold.group.shef.ac.uk/issue27/JaneGoldmanBM27.html>

ⁱⁱ GOLDMAN, Jane. Metaphor and Place in *To the Lighthouse: Some Hebridean Connections*. In: GONDA, Caroline (ed.) Londres: Open Letters, 1992. Disponível em: <https://www.cambridge.org/gb/academic/subjects/literature/english-literature-1900-1945/feminist-aesthetics-virginia-woolf-modernism-post-impressionism-and-politics-visual?format=PB&isbn=9780521794589>

ⁱⁱⁱ GOLDMAN, Jane. *'With you in the Hebrides': Virginia Woolf and Scotland*. Londres: Bloomsbury Heritage Monograph, Cecil Woolf, 2013.

^{iv} GOLDMAN, Jane. *The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf: Modernism, Post-Impressionism, and the Politics of the Visual*. Londres: Cambridge University Press, 1998.

^v GOLDMAN, Jane. Virginia Woolf and Modernist Aesthetics. In: HUMMN, Maggie (ed.). *The Edinburgh Companion to Virginia Woolf and the Arts*. Edimburgo: Edimburgo UP: 2010.

^{vi} GOLDMAN, Jane. Burning Feminism: Virginia Woolf's Laboratory of Intimacy. In: HÖGBERG, Elsa (ed.). *Modernist Intimacies*. Edimburgo: Edimburgo UP, 2021. Disponível em: <https://edinburghuniversitypress.com/book-modernist-intimacies.html>

^{vii} GATES, Henry Louis. *The Signifying Monkey: A Theory of Afro-American Literary Criticism*. Oxford: Oxford UP, 1988. Confirma também: (1) GOLDMAN, Jane. Ecce animot: Animal Turns. In: RABATÉ, J. (ed.) *After Derrida: Literature, Theory and Criticism in the 21st Century*. Cambridge: Cambridge UP, 2018; (2) GOLDMAN, Jane. "Flush". In: BERMAN, Jessica (ed.). *A Companion to Virginia Woolf*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2016; (3) GOLDMAN, Jane. L'animal (entre psychanalyse et déconstruction): le lynx de Poe, le chat de Derrida et le chien de Woolf" [The Animal (Between Psychoanalysis and Deconstruction: Poe's Lynx, Derrida's Cat and Woolf's Dog)]. *Le Tour Critique*, 3, 2014; (4) GOLDMAN, Jane. Crusoe's Dog(s): Woolf and Derrida (Between Beast and Sovereign). *Le Tour Critique*, 2, 2013; (5) GOLDMAN, Jane. Woolf, Defoe, Derrida: Interdisciplinary dogs — or the canine aesthetics and (gender) politics of creativity, Interdisciplinary/ Multidisciplinary Woolf. In: MARTIN, Ann (ed.). *Selected Papers from the Twenty-First Annual International Conference on Virginia Woolf*. Carolina do Sul: Clemson University Digital Press, 2013; (6) GOLDMAN, Jane. The dogs that therefore Woolf follows: some canine sources for A Room of One's Own in nature and art. In: CZARNECKI,

Krystin; ROHMAN, Cary (eds.). *Virginia Woolf and the Natural World: Selected Papers from the Twentieth Annual International Conference on Virginia Woolf*. Carolina do Sul: Clemson University Digital Press, 2011. Disponível em: <http://www.clemson.edu/cedp/cudp/pubs/vwcon/20.html>; (7) GOLDMAN, Jane. ‘Who let the dogs out?’: Statues, Suffragettes, and Dogs in Woolf’s London. SHAHRIARI, Lisa; POTTS, Gina Vitello (eds.). *Virginia Woolf’s Bloomsbury*. Londres: Palgrave, 2010; (8) GOLDMAN, Jane. ‘When dogs will become men’: Melancholia, canine allegories, and Therocephalous figures in Woolf’s urban contact zones. In: EVANS, Elizabeth; CORNISH, Sarah (eds.). *Woolf and the City: Selected Papers from the Nineteenth Annual Conference on Virginia Woolf*. Carolina do Sul: Clemson University Digital Press, 2010. Disponível em: <http://www.clemson.edu/cedp/cudp/pubs/vwcon/19.html>; (9) GOLDMAN, Jane. ‘Ce chien est à moi’: Virginia Woolf and the Signifying Dog, *Woolf Studies Annual*, 13, 2007; (10) GOLDMAN, Jane. Who let the dogs out?’: Statues, Suffragettes, and Dogs in Woolf’s London, *Back to Bloomsbury, the 14th Annual International Virginia Woolf Conference Proceedings*. 2006. Disponível online através do Woolf Center: http://www.csub.edu/woolf_center

viii GOLDMAN, Jane. ‘Had there been an axe handy’: Transatlantic modernism, Virginia Woolf and Jean Toomer”. *European Journal of American Culture, Special issue: New Perspectives on the Modernist Transatlantic* 28.2, 2009. O escritor Shola von Reinhold menciona meu trabalho sobre Toomer em seu romance premiado, *Lote* (2020).

ix (1) GOLDMAN, Jane. “Messages of Peace”: Bloomsbury’s Peace Terms; or, Working for “ancient woolf’s peace-time university”. In: ADKINS, Peter; RYAN, Derek (eds.). *Virginia Woolf, Europe, and Peace: Aesthetics and Theory*. Vol. 2 Carolina do Sul: Clemson UP, 2020; (2) GOLDMAN, Jane. ‘I grow more & more poetic’: Virginia Woolf and Prose Poetry. In: MONSON, Jane (ed.). *British Prose Poetry-The Poems Without Lines*. Basingstoke: Palgrave, 2018; (3) GOLDMAN, Jane. Queer Woolf: two poems and a preamble. In: WILSON, Nicola; BATTERSHILL, Claire (eds.). *Virginia Woolf and the World of Books*. Carolina do Sul: Clemson UP, 2018; (4) GOLDMAN, Jane. Discovery Woolf’ [essay and poem]. In: LOW, Gail; GUNN, Kirsty (eds.). *The Voyage Out: An International Anthology of Writing, Art and Science*. Dundee: The Voyage Out Press, 2016.

x GOLDMAN, Jane. “Simile”, 2006 (Segundo Prêmio). *English Association Newsletter*, 184 (Primavera, 2007), 8.

xi Conferir: <https://www.tomleonard.co.uk/>

xii Conferir: HAO, Sophia (ed.). *Of Other Spaces: Where does gesture become event?*. Berlim: Sternberg Press, 2019.

xiii Conferir: <https://campleline.org.uk/12-collective/>

xiv Conferir: MORRISON, Iain (ed.). *Women on the Road*. Edimburgo: The Fruitmarket Gallery, 2018.

xv Conferir: MORRISON, Iain (ed.). *Writers’ Shift: Janette Ayachi, Callie Gardner, Jane Goldman, Iain Morrison, Tom Pow, with Shola von Reinhold*. Edimburgo: The Fruitmarket Gallery, 2022. E confira: <https://youtu.be/RI3hPT7bXRc>; and <https://www.youtube.com/watch?v=Qiwigc5kAhQ>

xvi GOLDMAN, Jane et al. ‘Why I choose poetry (what’s nation got to do with it? What’s gender got to do with it?): A collective poetry-essay by 21 poets encountered in Scotland (2016–19). *Contemporary Women’s Writing*, 14.2-3, 2020, p. 276-315.

xvii Conferir: GOLDMAN, Jane. *Modernism, 1910 – 1945: Image to Apocalypse*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2004, p. 219-220.

xviii SEDGWICK, Eve Kosovsky. Paranoid Reading and Reparative Reading; or, You’re So Paranoid You Probably Think This Introduction is About You. In: SEDGWICK, Eve Kosovsky. *Novel Gazing: Queer Readings in Fiction*. Durham: Duke UP, 1997. Baixe o livro de graça aqui:

<https://read.dukeupress.edu/books/book/636/chapter/128566/Paranoid-Reading-and-Reparative-Reading-or-You-re>

^{xix} Os editores gerais, além de mim mesma, são Susan Sellers, que é uma romancista e acadêmica, e Bryony Randall, que tem uma abordagem prática muito criativa para edição de textos e pesquisa da cultura impressa. Susan Sellers e eu já fomos criticadas como editoras textuais por também sermos escritoras criativas e teóricas literárias, como se esses interesses fossem impedimentos à edição textual! Conferir: GOLDMAN, Jane; SELLERS, Susan. Rejoinder to J.H. Stape. *English Literature in Transition*, 55.4, 2012, p. 533-535. Para saber mais sobre o *ethos* de nossa edição, conferir: GOLDMAN, Jane; WRIGHT, Elizabeth. The Cambridge Woof. In: ACHESON, James. *Virginia Woolf* (New Casebook). Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2017.

^{xx} KOLOCOTRONI, Vassiliki; GOLDMAN, Jane; TAXIDOU, Olga (eds.). *Modernism: an Anthology of Sources and Documents*. Edimburgo e Chicago: Edinburgh UP e University of Chicago Press, 1998.

^{xxi} GOLDMAN, Jane. Avant-Garde. In: ROSS, Stephen (ed.). *Modernism and Theory*. Nova York: Routledge, 2009, p. 225-226.

^{xxii} Conferir, por exemplo, Jürgen Habermas, *The Philosophical Discourse of Modernity* (1987).

^{xxiii} Nota da editora: lançado em 2004, dirigido por Mark Water e produzido por Lorne Michaels (97min).

^{xxiv} Discuto isso em “Burning Feminism: Virginia Woolf’s Laboratory of Intimacy”, em *Modernism Intimacies* (Elsa Högberg, ed.), citado acima.

^{xxv} Conferir RYAN, Derek; BOLAKI, Stella (eds.). *Contradictory Woolf: Selected Papers from the Twenty-First Annual International Conference on Virginia Woolf*. Carolina do Sul: Clemson University Digital Press, 2012. Disponível em: <http://www.clemson.edu/cedp/cudp/pubs/vwcon/21.html>

^{xxvi} Conferir HÖGBERG, Elsa; BROMLEY, Amy (eds.). *Sentencing Orlando: Virginia Woolf and the Morphology of the Modernist Sentence*. Edimburgo: Edinburgh UP, 2018.

^{xxvii} Esse ensaio foi publicado pela primeira vez em *Criterion* (julho de 1924), como “Character in Fiction”, e um levemente revisado para um panfleto, em *Mr. Bennet and Mrs. Brown*, para a versão dos Woolf na Hogarth Press, também publicado em 1924. Ele foi publicado um ano depois como “Mr. Bennet and Mrs. Brown” no *New York Herald Tribune* (agosto de 1925).

^{xxviii} GOLDMAN, Jane. Virginia Woolf and Modernist Aesthetics. In: HUMM, Maggie. *The Edinburgh Companion to Virginia Woolf and the Arts*. Edimburgo: Edinburgh UP, 2010, p. 35-57.

^{xxix} GOLDMAN, Jane. 1910-2010: suffragette century (threads and sparks). In: PINKEY-MINOW, Makiko (ed.). *Virginia Woolf and December 1910*. [s.l.]: Illuminati Press, 2013.

^{xxx} Originalmente em inglês: “Tupi or not Tupi, that is the question”. Tupi é um nome comum de povos originários do Brasil e também de sua língua, o *nheengatu*.

^{xxxi} Conferir: https://writing.upenn.edu/library/Andrade_Cannibalistic_Manifesto.pdf

A maçã no escuro, de Clarice Lispector: a leitura epistolar de Fernando Sabino e a questão do “tom conceituoso” e da emoção

Fabício Lemos da Costaⁱ

RESUMO

Este trabalho pretende refletir sobre a leitura de *A maçã no escuro* (1961), de Clarice Lispector (1920-1977), feita por Fernando Sabino (1923-2004). Essa recepção resultou numa contribuição realizada por meio de cartas trocadas pelos escritores entre Washington e Rio de Janeiro. Trata-se de diálogos epistolares importantes na história do romance, pois neles se justificam mudanças textuais, como título, prefácio e trechos, os quais evidenciaram o que Sabino explicou ser um “tom conceituoso” na narrativa. Além disso, pelas cartas, é possível problematizar o aspecto da emoção, que Clarice vai expor em suas correspondências, e que discutiremos a partir de seu projeto literário. Para este artigo, recorreremos às reflexões de Benjamin (2019), Curi (2001), Deleuze e Guattari (1980), Didi-Huberman (2021), Nascimento (2012; 2021), entre outros.

Palavras-chave: *A maçã no escuro*; Clarice Lispector; Fernando Sabino; Tom Conceituoso; Emoção.

ABSTRACT

This paper intends to reflect on the reading of *A maçã no escuro* (1961), by Clarice Lispector (1920-1977), by Fernando Sabino (1923-2004). Its reception resulted in a contribution made through letters exchanged by the writers between Washington and Rio de Janeiro. These are important epistolary dialogues in the novel history as they justify textual changes, such as the title, preface and excerpts, which highlighted what Sabino explained to be a “conceptual tone” in the narrative. Furthermore, through the letters, it is possible to discuss the aspect of emotion, which Clarice will expose in her correspondences, and that we will discuss from her literary project. For this article, we used the reflections of Benjamin (2019), Curi (2001), Deleuze and Guattari (1980), Didi-Huberman (2021), Nascimento (2012; 2021), among others.

Keywords: *A maçã no escuro*; Clarice Lispector; Fernando Sabino; Conceptual tone; Emotion.

ⁱ Graduado em Letras/Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Pará (2012), Mestre em Letras/Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará (PPGL/UFPA, 2020). Atualmente, é doutorando em Estudos Linguísticos e Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará (PPGL/UFPA). ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-5578-8315> | fabricio.lemos1987@yahoo.com.br

UMA INTRODUÇÃO: O “NÃO-CONCEITO” NA FICÇÃO DE CLARICE LISPECTOR

O romance *A maçã no escuro*, de Clarice Lispector, teve a sua primeira publicação em 1961, pela editora Francisco Alves. Como o leitor pode comprovar ao final dessa narrativa, a data de uma das versões da obra consta de maio de 1956. Ao longo desse ano, a escritora, aceitando sugestões do amigo Fernando Sabino, alterou alguns aspectos do livro. Em 7 de maio de 1956, Lispector escreve para Sabino, falando-lhe de um romance que poderia se intitular “A veia no pulso”, depois denominado *A maçã no escuro*, o qual naquele momento possuía 400 páginas. Vale ressaltar que, nessa época, ela morava em Washington, pois era casada com um diplomata brasileiro.

Partindo dos diálogos de 1956, ano em que Lispector trocou várias correspondências com o autor Fernando Sabino, nosso objetivo é verificar como a recepção da obra pelo cronista contribuiu para modificar, em certa medida, vários aspectos do romance, como a alteração da focalização narrativa e o questionamento da tendência para um tom “conceituoso”, isto é, com a presença de traços explicativos em sua primeira versão. O “não-conceito” não significa um “não-pensamento” na literatura da escritora, ao contrário, pela saída do conceitual, inaugura-se uma nova forma de experiência, evidenciada principalmente pelas sensações. Diante dos comentários de Fernando Sabino em relação ao conceito, podemos vislumbrar uma longa discussão na recepção da literatura de Lispector.

O “não-conceito”, entendido aqui como “não-explicação”, revela a grandiosidade da ficção de Clarice, perpassando pela história da recepção, segundo as temáticas e interpretações privilegiadas em cada momento. É interessante pensar que o excesso de explicação (conceito) poderia significar qualquer limite de sentido, em detrimento da sugestão.

À luz da “desterritorialização”, conceito desenvolvido por Deleuze e Guattari em *O Anti-Édipo*, publicado em 1972, e desdobrado em *Mil Platôs* (1980), a ficção de Lispector caminha na contramão da “territorialização”. Para Simone Curi (2001, p. 55), “identificar a escritura de Clarice Lispector a qualquer espaço é arriscar territorializá-la em guetos de significações”. Obviamente, o escritor de *O Encontro marcado* (1967) não discute com profundidade essas questões, mas, lançado o termo “conceituoso”, é

possível avaliarmos as visões de intérpretes desde o aparecimento do primeiro trabalho da autora. Na qualidade de ficção “não-conceitual”, os críticos puderam interpretar a sua literatura como “discurso íntimo ou místico-religioso; outros, um conteúdo político-filosófico” (CURI, 2001, p. 55). Trata-se de uma “obra aberta”, para usarmos um conceito de Umberto Eco (1971).

No que tange à recepção crítica de *A maçã no escuro*, vale a pena buscar no “não-conceito” a chave para justificar leituras tão diferentes da obra. Em várias décadas, por exemplo, a narrativa foi lida pelo viés existencialista-fenomenológico e religioso, como encontramos na crítica de Benedito Nunes (*O mundo de Clarice Lispector* (ensaio), 1966; *Leitura de Clarice Lispector*, 1973; *O Drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*, 1995) e de Olga de Sá (*A Escritura de Clarice Lispector*, 1979). Em meados dos anos 2000, a história de Martim começou a ser interpretada por uma visão mais real, “concreta” e política, dando ênfase à animalidade, ao nomadismo e ao devir, como vemos nas críticas de Carlos Mendes de Sousa (*Clarice Lispector: figuras da escrita*, 2000) e Simone Curi (*A Escritura Nômade de Clarice Lispector*, 2001). Em suma, o viés “conceituoso” foi mencionado por Sabino com fins de mudança textual. Com o termo, discutiremos o projeto ficcional da autora, arrolado à interlocução entre os escritores. Passemos às discussões das epístolas.

1. DAS CARTAS: O “NÃO-CONCEITO”, O PENSAMENTO, AS SENSACIONES E A EMOÇÃO/AFETO

Nas missivas, publicadas no livro *Cartas perto do coração* (2011), é evidente o interesse de Sabino e Lispector pela publicação de livros dos escritores daquela geração, como *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, publicado em 1956, assim como pedido de notícias de amigos e diálogos sobre a criação de seus próprios trabalhos ficcionais, como é o caso de *A maçã no escuro*. Em nosso estudo, destacaremos os comentários de Fernando Sabino em relação ao processo criativo de *A maçã no escuro*, juntando-se com as respostas de Clarice Lispector.

Sabino é um leitor “privilegiado”, que pôde sugerir modificações na própria constituição da narrativa, discutindo título e principalmente trechos, que, na visão/leitura do cronista, não correspondiam ao tom geral da obra. Veremos que a

contribuição do escritor revela uma leitura que compreende questões fundamentais do romance.

Começamos com uma correspondência do dia 7 de maio de 1956. Na mensagem, interessa-nos a menção ao que se tornaria *A maçã no escuro*, naquele momento ainda com o título provisório de “A veia no pulso”. O título¹ do romance, como comprovam os diálogos, foi motivo de um longo debate entre eles. Clarice comunica:

Estou copiando meu romance, por assim dizer terminado. Acho que vai se chamar “A veia no pulso”. Mas o nome me parece tão solto, às vezes. Quanto eu daria para você ler e me dizer o que devo ou não tirar, se o livro está ambicioso ou pretensioso, só Deus sabe, eu não sei. Já me sinto longe dele, ele não me diz mais nada [...] Fernando, que editor você acha que quereria publicar “A veia no pulso”? (O livro tem 400 páginas). Se você me disser o nome de dois ou três possíveis, eu escreverei para eles, “oferecendo”. Mas queria que fosse um editor que pudesse publicar sem demora, o mais rápido possível. (LISPECTOR, 2011, p. 121)

De acordo com o fragmento, vê-se a importância de Fernando Sabino para a publicação dos livros da amiga, haja vista que ela estava geograficamente distante das editoras brasileiras. Além disso, é curioso como a autora de *A Paixão segundo G.H.* (1964) demonstra sua inquietude no que tange à urgência de publicação de *A maçã no escuro*. Segundo os comentários da ficcionista, publicar o romance, seguindo uma certa rapidez, significaria deixá-la “livre”. No tocante à “liberdade” reclamada por Lispector, percebe-se um tipo de esgotamento com a história de Martim, personagem que se encontra em fuga, depois de ter cometido um ato de violência contra a esposa, acreditando tê-la assassinado. Antes de encontrar uma fazenda, propriedade de uma mulher chamada Vitória, o fugitivo conviverá com vegetais, animais e minerais em um terreno de forte teor “primitivo” e orgânico.

Em carta de 8 de junho de 1956, Sabino comunica das possíveis editoras que poderiam publicar *A maçã no escuro*, como Agir, Civilização Brasileira e José Olympio; no entanto, ele considera um tanto difícil, já que Clarice manifestava pressa. Mostrando-se interessado pelo romance, Fernando, inicialmente, promete comentá-lo apenas depois de publicado. Sabemos que isto não aconteceu, como revela Lispector em mensagem do dia 12 de julho de 1956:

Claro que quero que você o comente comigo antes mesmo da publicação! E pelo amor de Deus, me dê a honra de ser franco. Eu poderia dizer a você já agora o que acho dele. Mas prefiro que você leia antes e depois lhe farei perguntas. O que acho dele faria com que você tivesse preguiça antes de começar. (LISPECTOR, 2011, p. 125)

É possível perceber que a visão da autora sobre a narrativa é quase um motivo de inquietação para ela. Por outro lado, havia uma necessidade² de comentário por parte de Sabino, que, dependendo da recepção, traria qualquer ânimo para a escritora: “Oh Fernando, o livro me parece pretensioso (mesmo que tenha sido escrito sem essa intenção) e cacete e falho. E o título me dá enjoo” (LISPECTOR, 2011, p. 126). Em setembro do mesmo ano, Sabino envia os primeiros comentários sobre o livro. Infelizmente, as duas páginas da carta foram perdidas. No que restou, o escritor se mostrou bastante solícito com a obra, gostando “praticamente do livro todo” (SABINO, 2011, p. 130). Para tanto, interessa-nos os pontos levantados por Sabino, sobretudo ao que ele chama de “tom conceituoso” nas epístolas seguintes.

De acordo com Sabino, o romance não se constitui um todo conceituoso, por outro lado, na versão lida por ele, há “andaimos” que poderiam ser “retirados” depois da “casa pronta”, isto é, algumas frases, para o autor, fogem ao sentido geral do livro:

Para começar, não achei o tom de seu livro conceituoso nem dogmático; conceituosos e dogmáticos, na minha opinião, são exatamente algumas frases que marquei e que por isso mesmo fogem ao tom geral do livro, tom este absolutamente adequado ao que você tentou, e consegui, dizer. São apenas andaimos, que podem ter ajudado a concepção do livro, mas que devem ser retirados, obra acabada – e neles incluo o “prefácio” e o uso excessivo da primeira pessoa (onde assinalei). Todo mundo sabe que um construtor constrói uma casa para outra pessoa morar e para isso ele põe na construção uma placa com seu nome – mas depois da casa pronta não é preciso placa nenhuma para todo mundo saber que alguém (que não mora ali) a construiu. (SABINO, 2011, p. 134)

Estamos diante de uma recepção de *A maçã no escuro* que ultrapassa a concepção crítica de obra pós-publicada, já que se trata de uma leitura com fins de contribuição concreta, isto é, que implica em mudanças no próprio texto. Na produção clariciana, não é a primeira vez que um leitor amigo sugere algo na constituição de algum texto da autora. Basta lembrarmos a inserção da epígrafe retirada do livro *Um retrato do artista quando jovem* (1916), de James Joyce, em *Perto do coração selvagem* (1943), sugerida³ por Lúcio Cardoso.

No caso de *A maçã no escuro*, os diálogos epistolares acarretam a modificação de título, mudanças de trechos e supressão de prefácio. Da sugestão para modificação de fragmentos, temos um exemplo presente em “notas de leitura dos originais”, remetidas em setembro de 1956: “‘basta nos lembrarmos’, etc.: eu fugiria à primeira pessoa, dá um tom conceituoso, que escapa à natureza do romance, pelo menos em casos como esse. Afinal de contas isso é romance mesmo, não é ensaio” (SABINO, 2011, p. 152). Sabino é pontual para determinados casos, como comprovam as “notas” de leitura, mas certos questionamentos do cronista, como a questão do “tom conceituoso”, estimulam-nos a aprofundar a discussão, para além do que foi dito nas cartas.

Passemos ao “tom conceituoso”, referendado por Sabino. Em 21 de setembro de 1956, Clarice responde: “você tocou num ponto que desde o começo da escritura do livro me afligiou: o tom conceituoso, dogmático. Vou tentar explicar, mas explicar não justifica” (LISPECTOR, 2011, p. 131). Antes de adentrarmos na opinião de Sabino, gostaríamos de trazer para nossa reflexão a questão da obra de Lispector como ficção pensante, abordada por Evando Nascimento. No livro *Clarice Lispector: uma literatura pensante* (2012), o pesquisador argumenta: “com Clarice, a palavra pensamento perde sua condição exclusivamente filosofante para ser um dado do sentimento-experiência” (p. 36). Por meio da explicação do crítico, é possível compreendermos o que Fernando Sabino pretendeu mostrar a Lispector: a presença do “tom conceituoso”.

Sob a égide do “não-conceitual”, sublinhamos que a ficção pensante de Lispector não implica sentido filosófico à maneira tradicional, ou seja, marcas que levariam à busca de definição de quaisquer questões pela via da racionalidade e da lógica. No âmbito da discussão, *A maçã no escuro*, como sugerem as observações de Sabino, perfaz-se na ausência de explicação. Dialogando com a crítica mais atual⁴, o romance, ao contrário, caminha em devir⁵ constante, em que o homem se mistura com animais, plantas, minerais e outros, não havendo desejo de classificação das ações na experiência da personagem – o itinerário do protagonista caminha em sensações.

Em devir com orgânicos e inorgânicos, o protagonista inaugura uma vivência que cresce em afeto. Afeto aqui significa a capacidade do fugitivo em ser afetado/contaminado por todas as formas vicinais de existência. Como excursão, podemos perceber na narrativa ecos de um Alberto Caeiro, pseudônimo de Fernando Pessoa, cujo pensamento é dado em sensações, nunca em conceitos:

Sou um guardador de rebanhos. / O rebanho é os meus pensamentos/ E os meus pensamentos são todos sensações. / Penso com os olhos e com os ouvidos/ E com as mãos e os pés/ E com o nariz e a boca / Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la/ E comer um fruto é saber-lhe o sentido. (PESSOA, 1960, p. 148)

Sem conjugar qualquer tipo de hierarquia entre ficção e discursos marcados pelo conceito (filosofia, por exemplo), Sabino pretendeu pontuar a qualidade literária daquele romance em processo de formação. O que o cronista intentou alertar com seus questionamentos está relacionado à forma como o pensamento se organiza no livro, tentando afastá-lo de um viés filosófico-conceitual para inseri-lo no plano da sensação – sugestão. Na esteira de Deleuze e Guattari, Vladimir Moreira Lima argumenta sobre o pensamento:

O pensamento é sempre visto como um caos tornado consistente: pensar se dá junto ao caos. Contudo, a maneira como que a arte, a filosofia e a ciência se relacionam com o caos é totalmente distinta. [...] a filosofia, quando enfrenta o caos, cria conceitos, a arte cria sensações, compostos de perceptos e afectos, e a ciência cria funções. (LIMA, 2015, p. 94-95)

Acreditamos, com isto, que a compreensão do cronista indica algum “horizonte de expectativa”⁶ que ele já tinha da obra da amiga. Em suma, o “conceituoso”, no nosso entendimento, implicaria a entrada em uma perspectiva mais “filosofante” naquele livro, de acordo com a sua primeira versão, anterior à publicação. Nascimento, no estudo referido anteriormente, em parte, ajuda-nos a entender o “tom não-conceitual” de *A maçã no escuro*, prefigurando em um “pensar-sentir clariciano”.

Nascimento, ao comentar o texto *Água Viva* (1973), de Clarice Lispector, problematiza a “experiência do estranhamento” na ficção dessa autora, podendo servir de referência para analisarmos o caso de *A maçã no escuro*. Vejamos:

A radicalidade dessa experiência está no estranhamento de si mesmo que acontece de maneira não calculada. Se cálculo houvesse, ainda se estaria no reino da razão pura, da *ratio*, do *lógos*, da simples lógica, e a experiência descambaria num “exotismo mental”. (NASCIMENTO, 2012, p. 32)

Em nossa reflexão, defendemos que a saída do conceito, como sugerem os breves comentários epistolares de Sabino e Clarice, dá-se pela via da sensação, sendo possível a partir do momento em que se desvincula de verdades, pensamentos

totalizantes, universais, objetivos, prefigurados na explicação de tudo. Pelo “não-conceito”, a narrativa ganha em sugestão e pensamento, sem intenção de mostrar o acabado.

Do “pensar-sentir” em Clarice, evidenciado pelo crítico, faz-se mister, além disso, esclarecermos o “não-conceito” mediante a ideia de “experiência”, de Walter Benjamin, em seu ensaio intitulado *Sobre o programa da filosofia por vir* (2019). Em nossa abordagem, a relação entre a literatura clariciana, dada como obra “pensante”, não implicando necessariamente em filosofia, designa a possibilidade de emergência de conhecimento sem requerer qualquer tipo de conceito. Como sabemos, a “experiência” desenvolvida por Benjamin nesse ensaio apresenta uma problematização que perpassa pela ideia de experimentação não ligada à lógica e às certezas cartesianas, antes, inclui a “loucura”, “a liberdade”, “o inacabado” e o “não fechamento”, como explica Heleno Ribeiro (2019, p. 70) no “Posfácio” ao livro de Benjamin.

Diante de uma ficção que se perfaz no informe, na fuga da classificação, da objetividade, da lógica e da burocratização burguesa da vida, o “não-conceitual” implica uma saída da explicação, porque no conceito há sempre um risco de cair em esclarecimentos de tudo. Assim, Sabino chamou atenção para este modo conceitual de apresentar ficcionalmente uma certa realidade, quando poderia ficar apenas no plano da sugestão, quiçá da sensação, caso consideremos o ponto de vista de Nascimento, ou ainda, o diálogo com poetas ditos sensoriais, como é o caso de Caeiro.

Fugindo de uma “experiência” meramente científica, cuja natureza determina a busca da “verdade”, da “lógica matemática” e da “certeza acabada”, a experiência reclamada por Benjamin traz no seu bojo o “inacabamento”, sendo, pois, “por vir”. Neste ínterim, a Razão, desenvolvida no horizonte do chamado “Esclarecimento”, revela uma “vontade” científica de justificar uma verdade por uma “unidade sistemática” (BENJAMIN, 2019, p. 13). Portanto, adiantamos que nossa interpretação do que Sabino chamou de “tom conceituoso”, representa, em tese, a saída da experiência como razão esclarecedora, resquício da “época das luzes”.

Outro ponto que precisamos delinear é que Fernando não considera o romance como um todo conceitual, mas, segundo ele, algumas frases não são coerentes com o “tom” do livro. Ou seja, para o escritor, o conceitual dá-se no nível da construção

textual. Ainda na tentativa de explicar o viés “conceituoso”, opinado pelo amigo, Clarice responde:

Eu queria me pôr completamente fora do livro, e ficar de algum modo isenta dos personagens, não queria misturar “minha vida” com a deles. Isso era difícil. Por mais paradoxal que seja, o meio que achei de me pôr fora foi colocar-me dentro claramente. Como indivíduo à parte, foi “separar-me” com “eu” dos “outros” [...] Outro motivo do tom conceituoso, esse motivo mais íntimo e puramente pessoal, foi (suponho) a necessidade de enfim não ter medo de, afirmando, errar. Foi uma coragem, se bem que trêmula, se bem que incrédula de si mesma. Como você está vendo, explicar não justifica. Resta uma pergunta a mim, mas sobretudo a você: cortar a primeira pessoa não exigiria uma alteração profunda do livro? Tenho medo de, tirando a primeira pessoa, ter que mexer em muito mais. É preguiça minha, também. Se eu for um pouco bondosa comigo mesma, direi que é mais que preguiça: é exaustão de sentimentos, quanto ao livro e quanto em geral. (LISPECTOR, 2011, p. 131, grifo nosso)

Considerando Fernando Sabino um confiável interlocutor-leitor de seu trabalho, a autora aceita as sugestões do amigo, enviando o texto corrigido: “como sempre, você entendeu o livro completamente (Estou me referindo ao resumo que você fez dele.). E, como eu disse, concordo com todos os reparos. O melhor é não precipitar a publicação” (LISPECTOR, 2011, p. 133). Na esteira da problemática de narrativa que possuía fragmentos conceituais antes das “correções”, Sabino, em correspondência do dia 26 de setembro de 1956, explica de forma clara o que implicava a questão conceitual para o livro. De acordo com o cronista, “o importante não é dizer, é saber. Certas coisas não se dizem, porque dizendo, deixam de ser ditas pelo não dizer, que diz muito mais” (SABINO, 2011, p. 134-135).

Como se verifica, Clarice escreveu o enredo de *A maçã no escuro* em primeira pessoa, sendo alterado depois da interlocução com Sabino. A escritora, como sabemos, só irá publicar um romance em primeira pessoa com *A paixão segundo G.H.* Aceitando os comentários, ela suprimiu o prefácio e várias marcas de “primeira pessoa”. De 400 páginas escritas quando enviadas ao amigo, modificou cerca de 83 páginas. Faz-se mister discutirmos o que essa supressão tem a ver com o seu projeto ficcional.

Para isto, acreditamos que a “remoção” de marcas maiores de primeira pessoa apresenta relação com a projeção da emoção em seu projeto ficcional. Vale ressaltar que não se trata de uma emoção piegas, mas de um “pensamento das emoções”, como explica Georges Didi-Huberman em *A vertical das emoções: as crônicas de Clarice Lispector* (2021). Da emoção como marca de um pensamento em Clarice, corrobora-se

a potncia presente no itinerrio de Martim, o qual carregado de afeto, isto , pela capacidade em ser contagiado pelo outro. Poder-se-ia dizer, inclusive, que *A maçã no escuro* um livro dos afetos, dado o contgio do protagonista com a natureza, que, por sua vez, afeta a prpria Clarice.

Queremos dizer, com isto, que a insero da “emoo” nas crnicas, “gnero” que Didi-Huberman problematiza em seu ensaio, j se fazia presente tambm nos romances. Neste interm, acreditamos que a escritora, ao enviar o texto de *A maçã no escuro* para Sabino, pergunta-se, como em deciso tica, sobre o seu prprio projeto, inscrevendo a sua emoo na escrita da histria de Martim, como mostra em carta do dia 21 de setembro de 1956:

Uma coisa que me espantou que voc no falou de algo que me preocupava: o “tom maior” do livro. Bem que tentei evitar, mas “foi mais forte do que eu”. Talvez voc tenha querido se referir a isso quando falou nas exclamaes, gritos, etc.? A cena do ajoelhamento e pedido de perdão (de Martim, lembra?), por exemplo, me constrange um pouco — *mas teve que ser assim, e, para dizer a verdade, quando eu a relia, me emocionava horrivelmente e no achava nada falsa a cena, tinha que ser.* (LISPECTOR, 2011, p. 133, grifo nosso)

Percebe-se no trecho a maneira como Lispector lida com o desenvolvimento de *A maçã no escuro*. Na releitura, como ela afirma, h uma “verdade da cena”, prefigurada numa emoo transplantada para o enredo. Sob esta gide, a emoo aqui pode muito bem ser compreendida como noo que revela uma “moo”, conceito desenvolvido por Didi-Huberman (2018) em *Que emoo! Que emoo?*, cuja emoo retira o sujeito para fora de si mesmo. De acordo com esta concepo, sendo o emocional um movimento que desloca o eu da “planura”, poder-se-ia dizer que pela emoo que Martim se libera de si mesmo, partindo rumo aos outros – vegetais e animais –, em um processo de plena alteridade e deslocamento. Martim, em movimento no mundo, um comovido e um emocionado:

E com o filho, o amor pelo mundo o assaltara. Ele agora se comovia muito com a riqueza do que existe, se comovia com ternura para consigo mesmo, to vivo e potente que ele era! to bondoso que ele era! forte e musculoso! “Sou uma dessas pessoas que compreendem e perdoam!”, era isso mesmo o que ele era, sim, emocionado. (LISPECTOR, 1961, p. 183-184, grifo nosso)

Assim, mesmo na supressão de marcas maiores de primeira pessoa, o qual ainda aparece em alguns momentos do livro, não foi possível “frear” as emoções e, quem sabe, o “tom maior” da narrativa. No tocante à emoção como pensamento que evoca um movimento, Didi-Huberman argumenta no início de seu ensaio:

Clarice Lispector tomou uma decisão tanto ética quanto literária: ela não queria frear ou *reter* nenhum dos seus movimentos de afetos, desde que fossem algo mais do que simples movimentos de humor. Clarice Lispector não tinha nem se continha: ela semeava, se disseminava por toda parte para *oferecer* nesses textos, semana após semana, a emoção dos seus pensamentos e seu pensamento das emoções (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 7-8, grifo do autor).

Destarte, no diálogo epistolar entre Lispector e Sabino, encontra-se uma problemática em torno da técnica narrativa e uma questão “ética”, podendo ser entendido como projeto da autora, como aponta Didi-Huberman. A escritora optou por “verticalizar” as emoções numa infinitude que move as personagens, onde há também Clarice⁷, tocando-lhes, – intertrocando-se⁸ –, em disseminações solidárias, como no envolvimento de Martim com as plantas e animais – em sensações. Didi-Huberman ainda afirma:

A vertical é infinita. É um processo orgânico, não uma ideia abstrata. É um caule que continua a subir, uma raiz que não para de se aprofundar. Por que é infinita? Porque nossa caminhada solitária não tem descanso; e porque nossos movimentos solidários também não têm fim. Lispector busca doar sua solidão na própria medida em que ela busca compreender, tocar a dos outros. Ela envolve, portanto, algo que não tem nada a ver com um espaço para confissões pessoais: mais precisamente um pensamento das emoções, um saber não convencional — nem psicologia, nem sociologia — fundado sobre uma prática da escrita como uma forma de mover o pensamento. (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 14-15)

Na suposta supressão de marcas da primeira pessoa, “corrigida” por ela, o que fica de emocional neste narrador (Clarice?) de *A maçã no escuro*? Poderíamos responder da seguinte maneira: a história de Martim poderia ser “classificada” como relativamente simples. Trata-se da caminhada de um homem que, após ter supostamente assassinado a esposa, foge para o “coração do Brasil”, passando por um terreno da “era terciária” até chegar na fazenda de Vitória. Lá, é aceito, mesmo com desconfianças, para trabalhar com serviços gerais. No sítio, Martim também é preso, pois a proprietária desconfia do homem. Como vemos, não temos uma história de grandes sobressaltos, à

maneira de epopeia, mas de uma narrativa que dramatiza a fuga e a relação/contágio/afeto/intertroca entre Martim e os outros vivos e não vivos – vegetais, animais e minerais –, fazendo a linguagem também “derivar”, muitas vezes.

Nas crônicas, Didi-Huberman (2021, p. 11) sublinha que há um “impulso” que se relaciona com o próprio “movimento da vertical” das emoções nos textos escritos neste “gênero”, que, por sua vez, pode estar implicado nas demais formas narrativas. Vale ressaltar a famosa frase de *Água Viva*, texto publicado em 1973: “gênero não me pega mais” (LISPECTOR, 1998, p. 13). Nesse sentido, caso consideremos que haja uma crise dos limites ficcionais em Lispector, onde não existe mais fronteiras, é possível dizer que o “pensamento das emoções” prefigura o próprio projeto dos romances e contos. Veja o caso da crônica “Morte de uma baleia” (1968) e o romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969), em que o seguinte pensamento, modificado modestamente, se repete.

Em “Morte de uma baleia”, temos: “E quem atinge o quase impossível estágio de Ser Humano, é justo que seja santificado. Porque desistir de nossa animalidade é um sacrifício” (LISPECTOR, 1968, p. 2). Em *Uma aprendizagem*, lê-se: “Nunca atingiríamos em nós o ser humano. E quem atingia era com justiça santificado. Porque desistir da ferocidade era um sacrifício” (LISPECTOR, 1969, p. 146). Pelas datas próximas de publicação – 1968 e 1969 –, podemos afirmar que a autora aproveitou o pensamento sobre a “animalidade em nós” quase em escrita paralela.

Nas crônicas claricianas, Didi-Huberman evidencia (2021, p. 16-17) a presença de um estado de “graça”, realçado como “experiência interior”, o qual carrega um “não saber”, entretanto, na autora, o saber e o não saber “não se opõem mais”. Este ponto nos interessa para interpretarmos *A maçã no escuro* porque Martim, em certos momentos da fuga, deixa de usar o pensamento, “grunhindo”:

E porque aquele homem parecia não querer nunca mais usar o pensamento nem para combater outro pensamento — foi fisicamente que de súbito se rebelou em cólera, agora que enfim aprendera o caminho da cólera. (LISPECTOR, 1961, p. 50)

Esta noção do pensamento joga luz na compreensão que temos do “tom conceituoso”, proposto por Sabino em sua leitura. Partindo desta abordagem – do saber e não saber –, é possível que Sabino esteja pontuando momentos em que o romance

ganha em excesso de explicação, o qual se projeta em conceituação – próximo da justificação –, perdendo a possibilidade de não saber, sabendo. Vale ressaltar que estamos a falar de uma narrativa direcionada por uma terceira pessoa, depois da correção da autora. Então, Martim, por vezes, perde o pensamento, adquirindo um estágio de não saber, por outro lado, há nesta experiência um saber da ordem da “não-racionalidade”. Além disso, o narrador encaminha o trajeto do fugitivo de uma forma que pressupõe os movimentos dados pela solidariedade entre o homem e outros viventes, não havendo resumo que dê conta de dizer o itinerário de Martim, fazendo-se necessário lê-lo no interior da pura linguagem, em seu drama e em sua emoção – quando ele é afetado.

No que diz respeito às correções, Sabino não considera as mudanças no livro um grande desafio do ponto de vista do esforço em alterá-las, apesar de Clarice afirmar uma certa “preguiça”, como se já estivesse desligada do romance. Tentando esclarecer as possíveis modificações como algo “não trabalhoso”, ele diz: “não acho de grande importância para o livro as alterações sugeridas. Exatamente por isso é que me pareceu que não custava nada fazê-las” (SABINO, 2011, p. 138). É preciso considerar essas sugestões do cronista, já que a autora pergunta se os reparos não causariam mudança “profunda no livro” (LISPECTOR, 2011, p. 132). Consideramos que a mencionada questão tem relação com o seu projeto ficcional, cuja convergência se elabora no viés do “pensamento das emoções” e no que isto tem de envolvimento com a sua técnica narrativa, evidenciado principalmente nas crônicas.

Afinal, o que está em jogo nessas mudanças é uma decisão que diz respeito às escolhas técnicas de escrita por Clarice, em que qualquer coisa de “envolvimento emocional” coloca-se pontual, como sublinha Eduardo Jorge de Oliveira no Posfácio “A emoção segundo G.(D-)H.”, do livro *A vertical das emoções* (2021), de Didi-Huberman. Para ele, “há uma corrente sintática que não desconecta as emoções do pensamento, independentemente se a forma é romance, conto ou crônica, afinal, Clarice Lispector também brinca de pensar, ela é dotada do *animus brincandi*” (OLIVEIRA, 2021, p. 51). Na carta endereçada a Sabino, em 21 de setembro de 1956, como resposta às sugestões do amigo na correspondência do mesmo mês, ela nos revela o que se encontra em questão numa possível “reescrita”. Trata-se de um trabalho de retorno que implica uma volta à “exaltação” exigida pelo livro:

Para modificar a estrutura do livro, eu teria que me pôr no clima dele de novo – o que me apavora, pelo menos neste instante. Foi um livro fascinante de escrever, aprendi muito com ele, me espantei com as surpresas que ele me deu – mas foi também um grande sofrimento. Como voltar a ter contato íntimo com ele, sem provocar de novo em mim um estado de exaltação que, por Deus, não quero. Minha vontade seria mesmo viver em estado conceituoso, é tão mais calmo, dorme-se tão melhor. (LISPECTOR, 2011, p. 132)

No âmbito do “tom conceituoso” avaliado por Sabino na primeira leitura de *A maçã no escuro*, é imprescindível examinarmos que este termo – conceito – serve para operarmos a possibilidade de uma interpretação que analisa a trajetória de Martim como uma experiência dada a partir do “não-conceito”, pensando-o aqui como dispositivo que poderia evocar qualquer tipo de recusa à unidade, à centralidade ou à universalidade. Em *A maçã no escuro*, é sempre o provisório, a sensação, a deformação, o informe, para lembrarmos a epígrafe do Vedas (*Upanichade*) que abre o romance, que se impõe na fuga de Martim, principalmente durante a caminhada no jardim primitivo e terciário, momento em que o homem é afetado (devir) por plantas, minerais e animais.

Na narrativa, abre-se espaço para a saída da identidade definitiva e acabada rumo aos contornos sem fronteira, feito em contágio e aproximação com todas as formas vicinais de existência orgânica. Esta é, pois, a política e o pensamento de Clarice, que coloca o “céu e a terra em diálogo, por mais diferentes ou afastados que estejam” (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 37).

Partindo da reflexão de Didi-Huberman, o qual evoca tantas imagens vegetais para pensar a vertical das emoções em Lispector, é importante trazermos para o nosso estudo as recentes contribuições de Evando Nascimento em seu livro *O pensamento vegetal: a literatura e as plantas* (2021), cujo vegetal serve como operador para interpretarmos o caso de Martim. No texto, é evidente a relevância das plantas na experiência da personagem pelo impessoal. Ao adentrar os terrenos – o interior do Brasil –, o homem caminha incorporando sempre o outro – o diferente, o estrangeiro –, deixando de pertencer ao viés puramente ontológico ou à metafísica que tem no seu cerne as verdades acabadas.

Na vivência incorporadora do outro, o que se sobressai é a saída de qualquer tese, projetando-se no indecível – no “não-conceito”. Dá-se como maneira urgente de pensar o impensado – por vir –, como mostra Nascimento sobre a literatura de Clarice:

Há um modo de pensamento singular que se articula na reinterpretação dos diversos viventes, os quais comparecem em todos os livros publicados sob essa assinatura. E é dessa maneira justamente que se perfaz o que chamo de literatura ou escrita pensante de Clarice Lispector, ou seja, aquela que permite pensar o impensado e até mesmo o impensável nas culturas ocidentais, indo muito além do pensamento humano em sentido corriqueiro [...] Esse seria o movimento mais geral da invenção clariciana: o encontro entre as alteridades humanas e não humanas, que ocorre como verdadeira forma de acontecimento ou crise. (NASCIMENTO, 2021, p. 186-187)

Assim, a menção ao “tom conceituoso” pode nos servir para considerarmos uma leitura da obra de Lispector à luz de abordagens mais recentes na fortuna crítica⁹ clariciana, utilizando-nos de certas temáticas, como a impessoalidade, a vida anônima, o indeterminado, o informe, a desontologização, a descolonização, etc. Neste ínterim, Sabino tratou de um “conceito” que se fazia presente em determinados fragmentos de *A maçã no escuro*, o que pode significar uma leitura interessante da experiência de Martim, vista como possibilidade de interpretá-la a partir do provisório e da incapacidade de fixação em qualquer forma definitiva.

Acreditamos que a expressão “tom conceituoso” projeta-se como uma compreensão interessante para fazer operar o tom do livro, o que pode ter sido “captado” por Sabino, pelo menos neste aspecto. Nele, prefigura-se uma questão fundamental: o viés “anti-tese”. Queremos dizer, com isto, em diálogo com Didi-Huberman (2021, p. 38), que Martim, ao experimentar dos outros viventes – vegetais e animais –, não pretende “reunir tudo em uma mesma entidade reconciliadora”, basta lembrarmos que o homem “abandona” as plantas para experimentar dos animais – as vacas do curral. Ao contrário, o que se constitui aqui são “passagens” que emergem de uma “micropolítica do reconhecimento do outro”. Não se trata de formular nenhum conceito, porque tudo é provisório, mas atingir o estágio que permite a plena alteridade e deslocamento.

Dessa forma, não sabemos até que ponto Fernando Sabino articulou a sua leitura de *A maçã no escuro*, ou seja, não é possível reconstruirmos uma interpretação/recepção mais densa por este leitor, amigo e também facilitador das publicações de Clarice, sendo ponte entre ela e os editores, muitas vezes. Na referência ao que ele considerou de “tom conceituoso”, é possível articularmos recepções contemporâneas, por exemplo, que estão em plena sintonia com a presente questão. Então, considerando esta retirada do

“conceito”, que tem no seu bojo a ideia de uma explicação, reunião ou concentração de um ponto de vista, em *A maçã no escuro* há uma experiência que foge de qualquer traço concentrador ou centralizador, assim como de metafísicas e verdades fechadas em blocos conceituais. Na história de Martim, afigura-se o *por vir*, ou ainda, o “sujeito sem unidade”, que na esteira de alcançar o “coração selvagem da vida”, o “estado natural”, acaba revelando uma “singularidade sem pertencimento” e uma “instância impessoal”, como argumenta Florencia Garramuño (2021, p. 146).

Nesse possível “futuro” e na política que se concretiza a partir de um conviver com o outro, engendra-se a disseminação constante das alteridades, para “contestar o reino das separações”, que é o das coisas no seu lugar, das hierarquias, das direções imutáveis e de tudo o que, em geral, não quer mudar de forma” (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 40-41). Em suma, acreditamos que a menção ao “conceito” carrega essas possibilidades de interpretação da obra clariciana, que, perpassa não apenas as crônicas, mas também os romances e contos.

Por fim, “reconstituir” o horizonte de leitura de Fernando Sabino apenas com breves comentários de algumas cartas, dando relevância à expressão “tom conceituoso”, é uma tarefa difícil e também estimuladora, considerando que a maior parte da compreensão do cronista em relação ao romance encontra-se incompleta por conta da perda de parte da correspondência de setembro de 1956. Por outro lado, apenas na referência ao “tom conceituoso”, é possível problematizarmos uma possível saída da unidade, descentralizando “teses” que desejam estabelecer definições, cuja potência poderia estar no *por vir* da incorporação de “passagens” sem limite ao outro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em nosso estudo, desenvolvemos uma análise das correspondências entre Clarice Lispector e Fernando Sabino, datadas do ano de 1956. Nosso intento foi verificar como a interlocução entre os escritores contribuiu para mudanças no romance *A maçã no escuro* (1961), evidenciando-se como uma interessante discussão no que diz respeito às questões em torno do “tom conceituoso”. Consideramos que as cartas trocadas pelos autores e amigos são essenciais, pois fazem parte da história de *A maçã*

no escuro, revelando-se como materialidades que explicam vários aspectos da construção narrativa.

Sendo publicado apenas em 1961, o “impacto” dos diálogos epistolares alterou questões fundamentais no romance, como a focalização narrativa, assim como “expôs” o projeto ficcional de Clarice Lispector, a exemplo do viés “emocional”, que interpretamos sob os argumentos de Didi-Huberman. Além disso, com a leitura das cartas, enfatizamos o “pensamento” na literatura clariciana, à luz de Evando Nascimento, dando destaque às sensações e à aproximação com os viventes inumanos.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Sobre o programa da filosofia por vir*. Tradução: Helano Ribeiro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2019.

CURI, Simone. *A Escritura Nômade de Clarice Lispector*. Chapecó: Argos, 2001.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mille Plateaux: Capitalisme et Schizophrénie*. Paris: Éditions de Minuit, 1980.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A vertical das emoções: as crônicas de Clarice Lispector*. Tradução: Eduardo Jorge de Oliveira. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Que emoção! Que emoção?!*. Tradução: Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2018.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. Tradução: Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1971.

GARRAMUÑO, Florencia. Inauguração do futuro: Clarice Lispector e a vida anônima. In: DINIZ, Júlio (Org.). *Quanto ao futuro, Clarice*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo; PCU-Rio, 2021, p. 139-149.

JAUSS, Hans Robert. *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária*. Tradução: Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1961.

LISPECTOR, Clarice. Morte de uma baleia. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 111, p. 2, 17 ago., 1968.

LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1969.

LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998 [1973].

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LIMA, Vladimir Moreira. *Deleuze-Guattari e a ressonância mútua entre filosofia e política*. Rio de Janeiro: Ponteio, 2015.

NASCIMENTO, Evando. *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

NASCIMENTO, Evando. *O Pensamento Vegetal: a literatura e as plantas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

NUNES, Benedito. *O Mundo de Clarice Lispector*. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 1966.

OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. A emoção segundo G.(D-)H. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *A vertical das emoções: as crônicas de Clarice Lispector*. Trad. Eduardo Jorge de Oliveira. Belo Horizonte: Relicário, 2021, p. 47-74.

PESSOA, Fernando. O Guardador de rebanhos. In: PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Editora José Aguillar, 1960, p. 137-166.

RIBEIRO, Helano. A filosofia por vir nos braços do Messias. In: BENJAMIN, Walter. *Sobre o programa da filosofia por vir*. Trad. Helano Ribeiro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2019, p. 63-70.

SABINO, Fernando; LISPECTOR, Clarice. *Cartas Perto do Coração*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

SANCHES, Elisabete Ferraz. *Os Paradoxos do Desamparo: uma leitura de Perto do coração selvagem de Clarice Lispector*. 2012. 123f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

Recebido em: 21/03/2022

Aceito em: 21/07/2022

¹ Em carta do dia 26 de setembro de 1956, depois de sugerir vários títulos, Sabino diz que “A maçã no escuro” ainda é a melhor opção, mesmo carregando um pouco de “natureza-morta”, sendo “pouco comercial”, segundo ele.

² Cf. PERES, 2021, *online*: “A discussão literária se adensa sobretudo nas cartas trocadas a partir de 1956, quando Sabino estava às voltas com ‘O Encontro Marcado’, que sairia no mesmo ano, e Lispector concluía seu ‘A Maçã no Escuro’, que só seria publicado em 1961. [...] A autoanálise de Clarice vai se mostrando implacável. Ao comentar ‘A Maçã no Escuro’, diz: ‘Me escondi de mim o quanto pude. Sofri com ele e nele, mas não saí livre’ (24/1/57). Sob essa luz, a importância que adquire a troca da correspondência com o amigo Fernando Sabino recupera o objetivo primordial da toda carta — o de suprir uma ausência. É o que deixa entrever Clarice nas linhas finais de uma carta de 56, em que insiste ao amigo para não deixar de responder: ‘Escreva-me para me dar alguma realidade’”. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0710200107.htm>. Acesso em: 18 de março de 2022.

³ Cf. SANCHES, 2012, p. 6: “O escritor Lúcio Cardoso, ao se deparar com o manuscrito do primeiro romance da amiga Clarice Lispector, sugere, como epígrafe do livro, uma passagem de *Retrato do artista quando jovem*, de James Joyce: ‘Ele estava sozinho. Estava abandonado, feliz, perto do coração selvagem da vida’. A obra joyceana, convém salientar, apresenta um protagonista com inquietações análogas às de Joana, de *Perto do coração selvagem*”.

⁴ Ver o estudo de Carlos Mendes de Sousa, intitulado *Clarice Lispector: figuras da Escrita*.

⁵ O sentido de devir deve ser compreendido a partir das reflexões de Deleuze e Guattari em *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* (1980).

⁶ Utilizamos “horizonte de expectativa” de acordo com a discussão de Hans Robert Jauss em *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária* (1994).

⁷ Cf. OLIVEIRA, 2021, p. 55-56: “O seu *eu* exposto não é propriamente o trânsito de um *eu* biográfico ou autobiográfico, mas é da ordem do que Georges Didi-Huberman, a partir da própria escrita, vai chamar de experiência interior. É sobre esse ‘eu’ – o *eu* da escrita, o *eu* do *punctum*, o *eu* em ebulição que sai de si a ponto de ser ‘não-eu’, que é uma questão importante para Georges Didi-Huberman”.

⁸ A palavra “Intertrocar” é retirada do discurso de Rodrigo S.M em relação à personagem Macabéa no livro *A hora da estrela* (1977). Cf. LISPECTOR, 1998, p. 22: “Vejo a nordestina se olhando ao espelho e – um rufar de tambor – no espelho aparece o meu rosto cansado e barbudo. Tanto nós nos intertrocamos”.

⁹ De acordo com a influência do existencialismo (Sartre, Heidegger), o qual teve seu apogeu na França da década de 1950, durante muito tempo houve uma intensa interpretação dos romances e contos de Clarice pela via dessa “escola” filosófica. Martin Heidegger, por exemplo, foi recorrente como instrumental nas compreensões dos textos ficcionais da autora, como é possível verificar nas leituras de Benedito Nunes, principalmente na compreensão do Ser e da Linguagem em Clarice. Cf. NUNES, 1966, p. 66: “Numa obra literária, para que o jogo da linguagem exista e tenha a propriedade reveladora, de alcance ontológico, assinalada por Heidegger, é necessário que a linguagem, sobre ser o material da ficção, constitua também, de certo modo, o seu objeto. Isso é o que sucede nos romances de Clarice Lispector”.

O “Anhangabaú” de Mário de Andrade: um palimpsesto no coração da Pauliceia

Agnaldo Stein da Silvaⁱ

RESUMO

O presente trabalho propõe uma leitura do poema “Anhangabaú”, da obra *Pauliceia desvairada* (1922), de Mário de Andrade. Esta leitura é feita a partir da imagem do palimpsesto, usada pelo autor na última estrofe do poema. Primeiramente, é retomado um poema anterior de título homônimo, composto pelo autor para participação em um concurso literário promovido pela revista *A Cigarra*. Posteriormente, contextualiza-se a obra *Pauliceia desvairada* e é feita a análise de seu poema “Anhangabaú”. Desdobra-se, por fim, uma investigação sobre o conceito de palimpsesto no poema, inserida em um percurso cujo aporte teórico conta com estudos de autores como Ricardo Souza de Carvalho (2000), Alfredo Bosi (2010), Gérard Genette (2010), Eduardo Jardim (2015) e Julia Kristeva (1974), bem como outros textos do próprio Mário de Andrade.

Palavras-chave: “Anhangabaú”; palimpsesto; *Pauliceia desvairada*; Mário de Andrade; poesia modernista.

ABSTRACT

This article aims at a reading of “Anhangabaú” in Mário de Andrade’s *Hallucinated City* (*Pauliceia desvairada*, 1922) that examines the image of the palimpsest in the poem’s last stanza. First, a previous poem with the same title submitted by the author to a literary contest in the magazine *A Cigarra* is considered. The context of the book *Hallucinated City* and its poem “Anhangabaú” is then detailed. The investigation of the concept of palimpsest in the poem is based on the theoretical contributions of Ricardo Souza de Carvalho (2000), Alfredo Bosi (2010), Gérard Genette (2010), Eduardo Jardim (2015), and Julia Kristeva (1974), as well as other texts by Mário de Andrade.

Keywords: “Anhangabaú”; palimpsest; *Hallucinated City*; Mário de Andrade; Modernist poetry.

ⁱ Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Literatura na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1023-2038> | agnaldo_stein@hotmail.com

INTRODUÇÃO

Em 2022, temos o advento do bicentenário da Independência do Brasil, o centenário da Semana de Arte Moderna e a chegada da próxima e tão crucial eleição brasileira. Também completa cem anos a obra modernista *Pauliceia desvairada*, homenagem do autor paulista Mário de Andrade a sua querida cidade. O presente trabalho tem por objetivo realizar a leitura de um dos poemas da obra, “Anhangabaú”, a partir da imagem do *palimpsesto* usada pelo autor na última estrofe do poema.

Para isso, primeiramente é retomado e analisado um poema anterior de título homônimo, composto pelo autor com a finalidade de participar do concurso literário “Anhangabaú”, promovido pela revista de variedades *A Cigarra*. Posteriormente, analisa-se o poema “Anhangabaú”, do livro *Pauliceia desvairada*, contextualizando-se a obra e a escola poética Desvairismo, que em seu “Prefácio interessantíssimo” é fundada e acabada. É possível, então, cumprir o objetivo principal aqui proposto, investigando-se o conceito de palimpsesto no poema. Neste percurso, além da obra em questão e de outros textos do próprio Mário de Andrade, o aporte teórico conta com os autores Ricardo Souza de Carvalho (2000), Dilma Castelo Branco Diniz (1998), Alfredo Bosi (2010), Gérard Genette (2010), Eduardo Jardim (2015), Julia Kristeva (1974), Danilo da Costa Morcelli (2015) e José Miguel Wisnik (2017).

Por fim, vale ressaltar que estamos em um momento singular para refletirmos sobre nossas relações com nossa cidade, com nosso país, de como se dão estes entrecruzamentos de ruas e afetos, tal qual se fez em *Pauliceia desvairada* por meio do olhar perspicaz de Mário de Andrade sobre São Paulo.

1. “MEU ANHANGABAÚ DAS LAVADEIRAS”

O início do século XX trouxe o anseio pela construção de jardins e parques públicos na cidade de São Paulo. No artigo “Jardins modernistas” (2000), Ricardo Souza de Carvalho aponta que Antonio Prado, prefeito da cidade entre 1899 e 1910, dedicou-se à reforma e à criação de jardins, dos quais podemos destacar o Jardim da Luz, o jardim da Praça da República e também o do Museu do Ipiranga. “Dessa

maneira, procurava-se oferecer uma fachada europeia à metrópole do café” (CARVALHO, 2000, p. 198).

Concentradas neste propósito, as autoridades locais mandaram canalizar o ribeirão Anhangabaú, que dera nome ao Vale. Diante das mudanças radicais sofridas pela paisagem paulista, a revista de variedades *A Cigarra* lançou, na edição número 70, de 11 de julho de 1917, o concurso literário “Anhangabaú”, com o intuito de imortalizar em versos o rio que ali fertilizava o solo onde antes havia hortas, árvores e um terreno utilizado exclusivamente pela indústria de verdura.

Restringindo a participação apenas a poetas residentes no estado de São Paulo e ofertando o prêmio de 500 mil réis à melhor produção, assim constituía-se a proposta na revista:

Cantar o Anhangabaú em 14 versos, eis o encargo que nesta hora cometemos aos cultores da nossa poesia. Um bom soneto, de límpidas estrofes, arrancará o rio do esquecimento em que caiu, fazendo-o ressurgir de sob os duros escombros em que o sepultaram, trazendo-o para a luz na integração da sua natureza fecundante. (A CIGARRA, 1917, n.p.)

Ao obter conhecimento do concurso, nosso jovem Mário motivou-se a participar. Assinava como Mário Moraes Andrade e inscreveu-se sob o pseudônimo Don José, que era exigido dos participantes. Como consta em nota elaborada por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez na coletânea *Poesias completas* (2013), a comissão julgadora do concurso era formada por Vicente de Carvalho, Francisca Júlia e Venceslau de Queirós. O premiado, sob o pseudônimo Alma de Tântalo, foi o poeta Ribeiro Couto, mas o poema de Mário esteve entre as menções honrosas. Conforme o veredito de Vicente de Carvalho sobre os poemas concorrentes (inclusive endossado pelos companheiros de júri), nenhum deles lhe pareceu excelente, o que achou natural por se tratarem de “obras de encomenda sobre um tema pouco propício”, e arrematou: “Ainda que hesitante, voto, para o primeiro lugar, no de Alma de Tântalo, que é pena estar desfeiado pelo último terceto” (CARVALHO apud ANDRADE, 2013, n.p.).

A revista posteriormente publicou também os poemas que receberam menção honrosa, nos volumes de números 91 e 95, respectivamente de 16 de maio e 12 de julho de 1918, tendo o poema de Mário constado neste último número. Veio sob o título “Anhangabaú” e acompanhado tanto do pseudônimo utilizado pelo poeta quanto de seu

nome real, poema cujos versos transcrevem-se a seguir na íntegra, com a devida atualização ortográfica.

Fino, límpido rio, que assististe,
em épocas passadas, nas primeiras
horas do dia, à despedida triste
das heroicas monções e das bandeiras,

Meu Anhangabaú das lavadeiras,
nem o teu leito ressequido existe!
Que é de ti, afinal? Onde te esgueiras?
Para que vargens novas te partiste?

Sepultaram-te os filhos dos teus filhos;
ergueram sobre tua sepultura
novos padrões de glórias e de brilhos...

mas dum exílio não te amarga a ideia:
levas, feliz, a tua vida obscura
no próprio coração da Pauliceia! (A CIGARRA, 1918, n.p.)

Como requisitado pelo concurso, temos aqui um soneto de “límpidas estrofes”. Composto por versos decassílabos e rimas externas e alternadas, o poema adequa-se a uma forma bem tradicional, construção que será discutida e terá aspectos refutados pelo próprio Mário de Andrade anos depois, como nas ideias do “Prefácio interessantíssimo” e nos poemas da própria *Pauliceia desvairada*, ou nos apontamentos de tendências da poesia modernista em *A escrava que não é Isaura* (1925), no qual critica os ritmos preconcebidos e as rimas: “Continuar no verso medido é conservar-se na melodia quadrada e preferi-la à melodia infinita de que a música se utiliza sistematicamente desde a moda Wagner sem que ninguém a discuta mais” (ANDRADE, 1925, p. 49).

Contudo, nesta época ainda não havia o Mário que sistematicamente experimentaria as formas modernistas. Como afirma o biógrafo Eduardo Jardim em *Mário de Andrade: Eu sou trezentos: vida e obra* (2015), foi apenas em dezembro de 1917, ano do concurso literário em questão, que a arte moderna se mostrou como uma revelação para Mário, quando o autor conheceu Anita Malfatti na exposição da pintora em São Paulo. Imbuídas de elementos plásticos pós-impressionistas com os quais Malfatti tivera contato no exterior, as obras da exposição causaram um forte impacto em Mário e em sua produção literária posterior, e o próprio autor depois reconheceu que “a camaradagem com a nova amiga tinha sido o principal estímulo para aderir às posições estéticas modernas” (JARDIM, 2015, p. 37). Devemos lembrar também que 1917 foi o

ano de estreia do autor com *Há uma gota de sangue em cada poema*, sob o pseudônimo Mário Sobral, um livro pacifista que aborda as atrocidades na Primeira Guerra Mundial, no qual nos deparamos com uma estrutura poética por vezes mais tradicional, ainda que já apresente um tema bastante moderno, com publicação, inclusive, durante o período da Primeira Guerra. Além disso, como apontam Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez no prefácio de *Poesias completas* (2013), a obra se vale do uso de palavras brasileiras da oralidade, de orações curtas, de onomatopeias e de versos finalizados com reticências, aspectos que aparecerão em sua poesia posterior de caráter modernista.

O poema em questão canta o ribeirão Anhangabaú, termo que vem do tupi-guarani *anhanga-ba-y*, “rio dos malefícios do diabo”, pois conta-se que os indígenas acreditavam que as águas deste riacho provocavam doenças físicas e espirituais. Percebemos aliterações que trazem musicalidade ao poema, como os sons de /s/ e de /p/ (em vocábulos como *épocas, primeiras, passadas, partiste, sepultura, Pauliceia*), a repetição do primeiro som ocorrida por vezes em decorrência da pluralização de palavras (*heroicas, monções, bandeiras, lavadeiras, filhos, glórias, brilhos*). A princípio, o poeta canta o rio que presenciou as despedidas das monções e das bandeiras, cuja lembrança será retomada posteriormente na obra do autor, como na *Pauliceia desvairada* em poemas como “O domador”, “Tietê” e “Paisagem n.º 4”.

Mas a maior proximidade do poeta com o objeto de seu canto vem pelo emprego do pronome possessivo *meu* no primeiro verso da segunda estrofe, “Meu Anhangabaú das lavadeiras”, no qual cita estas mulheres que certamente lavavam as roupas no leito do rio, algo muito corriqueiro antigamente. Contudo, o eu lírico a partir daí passa a lamentar e a questionar o porquê da ausência do ribeirão, cuja canalização é associada a uma sepultura, sobre a qual puseram “novos padrões de glórias e de brilhos”, remetendo à construção dos parques afrancesados no local. Constatamos ainda no último verso a presença da palavra *Pauliceia*, termo que se refere à cidade de São Paulo e que dará título ao livro posterior. É no coração da Pauliceia que o ribeirão Anhangabaú leva sua vida obscura, mas feliz em seu exílio.

2. “ESTES MEUS PARQUES DO ANHANGABAÚ OU DE PARIS”

Em *O movimento modernista* (1974), registro da conferência lida no Salão de Conferências do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, em 1942, Mário de Andrade descreve que o escultor Victor Brecheret foi o gatilho que fez *Pauliceia desvairada* estourar. O autor relata que, tendo passado o ano de 1920 sem fazer poesia, desagradando-se com seus “cadernos e cadernos de coisas parnasianas e algumas timidamente simbolistas” (ANDRADE, 1974, p. 233), descobriu Verhaeren e ficou deslumbrado, principalmente por *Villes Tentaculaires*, que imediatamente lhe motivou a “fazer um livro de poesias ‘modernas’, em verso-livre, sobre a minha cidade” (ANDRADE, 1974, p. 233). Em meio à angústia de tentativas frustradas ao longo dos primeiros meses, despontavam outras dificuldades como desavenças com certos familiares, que não incluíam a mãe e os irmãos, por excesso de gastos em livros, o que veio a se agravar com a sua aquisição da *Cabeça de Cristo* de Brecheret. Com a notícia desta aquisição, os parentes invadiram a casa de Mário e fizeram um escândalo – uma velha tia, matriarca da família, dizia que aquilo era até um pecado mortal, “Onde se viu Cristo de trancinha!” (ANDRADE, 1974, p. 233). Sendo apontado pela velha tia como um “perdido”, o autor descreve sua ira, que ficou “num estado inimaginável de estraçalho” e depois subiu ao seu quarto com o intuito de se arrumar para sair, espairar um pouco, “botar uma bomba no centro do mundo”. Como diz:

Me lembro que cheguei à sacada, olhando sem ver o meu largo. Ruídos, luzes, falas abertas subindo dos chofêres de aluguel. Eu estava aparentemente calmo, como que indistinto. Não sei o que me deu. Fui até a escrivaninha, abri um caderno, escrevi o título em que jamais pensara, “Paulicéia Desvairada”. O estouro chegara afinal, depois de quase ano de angústias interrogativas. Entre desgostos, trabalhos urgentes, dívidas, brigas, em pouco mais de uma semana estava jogado no papel um canto bárbaro, duas vezes maior talvez do que isso que o trabalho de arte deu num livro. (ANDRADE, 1974, p. 234)

Surgia assim o que pode ser considerado como o “primeiro livro de poesia integralmente nova” (BOSI, 2010, p. 378), que veio à público no mesmo ano da Semana de Arte Moderna, importante evento para a consolidação do movimento modernista no Brasil. Os anseios modernistas de ruptura na obra ficam evidentes já no “Prefácio interessantíssimo”, que antecede os 22 poemas. A razão deste prefácio para o autor, que o considera inútil, apesar de interessante, é corrigir e justificar o que escreve por impulsão lírica e sem pensar, o que lhe grita o inconsciente. Nele é fundada e acabada a

escola poética Desvairismo, apresentando-se o próprio autor como *louco* (o que segundo ele talvez o distinguiria de Maomé, que se apresentava como *profeta* e era simplesmente um homem que fazia versos e escreveu o Alcorão, emaranhado de “sonhos confusos e incoerentes”) e definindo o lirismo como “estado efetivo sublime – vizinho da sublime loucura” (ANDRADE, 1987, p. 72). São trazidas neste prefácio algumas ideias (um “disparate de teorias”) como o desprezo pela metrificação na poesia, visto que o lirismo nasce do subconsciente sem ater-se a medidas de sílabas e acentuação determinadas (inclusive o autor parte da teoria musical para destacar, além da melodia, o emprego de conceitos como a harmonia e a polifonia na poesia), e o belo na arte, que é arbitrário, convencional e transitório, deformador do belo da natureza, que é imutável, objetivo e natural. Como estes, outros conceitos em relação à poesia modernista serão retomados em outros trabalhos, como *A escrava que não é Isaura*.

Enquanto seu “Prefácio interessantíssimo” é definido pelo autor como “rojão do meu eu superior”, seus versos são “paisagens do meu eu profundo” (ANDRADE, 1987, p. 74), que, por vezes, desprezam a gramática, pois o inconsciente de onde se originam desconhece a existência dela. Deste modo, após uma breve abordagem sobre a origem da obra *Pauliceia desvairada* e seu “Prefácio interessantíssimo”, partimos à análise da profundidade dos versos desta obra por meio do poema “Anhangabaú”, que figura entre os 22 poemas que a compõem e segue na íntegra:

Parques do Anhangabaú nos fogaréis da aurora...
Oh larguezas dos meus itinerários!...
Estátuas de bronze nu correndo eternamente,
num parado desdém pelas velocidades...

O carvalho votivo escondido nos orgulhos
do bicho de mármore parido no *Salon*...
Prurido de estesias perfumando em rosais
o esqueleto trêmulo do morcego...
Nada de poesia, nada de alegrias!...

E o contraste boçal do lavrador
que sem amor afia a foice...

Estes meus parques do Anhangabaú ou de Paris,
onde as tuas águas, onde as mágoas dos teus sapos?
“Meu pai foi rei!
— Foi. — Não foi. — Foi. — Não foi.”
Onde as tuas bananeiras?
Onde o teu rio frio encanecido pelos nevoeiros,
contando histórias aos sacis?...

Meu querido palimpsesto sem valor!
 Crônica em mau latim
 cobrindo uma écloga que não seja de Virgílio!... (ANDRADE, 1987, p. 92-93)

O poema contém 21 versos, divididos em 5 estrofes de extensões variadas, que estruturalmente rompem com uma forma mais fixa, como o soneto enviado ao concurso, mas também se valem de formas metrificadas e de rimas. Se, por exemplo, há a recorrência de versos com 13 sílabas poéticas (que em sua maioria repetem as tônicas na nona e na décima terceira sílaba), outros versos com variadas métricas se distribuem ao longo do poema. Se vemos rimas externas entre o décimo e o décimo nono versos (*lavrador* e *valor*) e entre o décimo segundo e o décimo oitavo (*Paris* e *sacis*), ainda que estas não obedeam a um esquema convencional (rimas paralelas ou interpoladas, por exemplo), ganha espaço a presença de rimas internas, como na segunda estrofe entre *escondido* e *parido*, entre *estesias*, *poesia* e *alegrias*, ou na quarta estrofe entre *águas* e *mágoas*, *rio* e *frio*. O emprego destes variados recursos poéticos por Mário propõe um modo de percepção do poema ao leitor por meio da criação de um ritmo específico, o que também se dá pela musicalidade advinda de assonâncias e de aliterações, como a de /s/, muito provocada pela pluralização de palavras (como *parques*, *fogaréus*, *itinerários*, *estátuas*, *águas*, *mágoas*, *sacis*), fenômeno igualmente verificado no poema homônimo anterior. Outra aliteração que se destaca é a de /f/, na terceira estrofe temos “afia a foice” ou na quarta estrofe “Meu pai foi rei! / — Foi. — Não foi. — Foi. — Não foi.” Em relação às assonâncias, podemos enfatizar a incidência de /u/ (*Anhangabaú*, *fogaréus*, *estátuas*, *nu*, *prurido*, *perfumando*, *trêmulo*) e de /i/ (*velocidades*, *votivo*, *escondido*, *bicho*, *parido*, *querido*, *palimpsesto*), que por vezes ocorre envolvendo ditongos e hiatos (*itinerários*, *estesias*, *rosais*, *poesias*, *alegrias*, *afia*, *foice*).

Pela recorrência de verbos no gerúndio (*correndo*, *perfumando*) ou no particípio passado (*escondido*, *parido*), notamos o caráter descritivo do poema, contudo, a descrição de uma paisagem que carrega a subjetividade do poeta, pois seus versos são as paisagens do seu eu profundo, como definido por ele próprio. Igualmente a outros poemas do livro, a pontuação possui várias exclamações, reticências e ainda interrogações, configurando este eu lírico que ao mesmo tempo que brada é também reticente e questionador. O poeta observa sua cidade, seus parques e percebe nestas construções afrancesadas elementos que se ausentam ou deste local se contrastam,

interrogando aos próprios parques sobre elementos primeiros que ali estavam. Novamente, reaviva-se a memória do riacho Anhangabaú canalizado, quando no quarto verso o poeta pergunta pelo “rio frio encanecido pelos nevoeiros” e que conta “histórias aos sacis”.

Conforme Carvalho (2000), a metáfora da *sepultura* dirigida ao rio no primeiro poema é revitalizada pela de *palimpsesto* no segundo poema, direcionado aos parques afrancesados construídos no Vale. Corrobora esta hipótese Dilma Castelo Branco Diniz, no artigo “Monteiro Lobato e os modernistas: a ‘vanguarda estética’ e a ‘vanguarda política’ no modernismo brasileiro” (1998), no qual aponta que enquanto o primeiro poema compara o canalizar do rio à sepultura, lembrando inicialmente a epopeia heroica dos bandeirantes, o segundo mostra o cotidiano do poeta, que atravessa o parque, e “a imagem que surge é a da cópia mal feita ou imperfeita, ‘crônica em mau latim’ e ‘écloga que não seja de Virgílio’, mas que constituem, em si, um novo modo de representar” (DINIZ, 1998, p. 257). Sobre a imagem de palimpsesto, discutiremos mais detalhadamente no próximo tópico, que propõe uma leitura de todo o poema a partir desta imagem.

3. “MEU QUERIDO PALIMPSESTO SEM VALOR!”

Como descreve Gérard Genette em *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* (2010), um palimpsesto trata-se de um pergaminho que teve sua primeira inscrição raspada para se traçar outra, embora não esconda totalmente a primeira, restando os vestígios do antigo sob o novo. Em um sentido figurado, o autor diz que podemos entender os palimpsestos (ou hipertextos) como todas as obras que derivam de outra obra anterior, por transformação ou imitação, e seu livro visa explorar o território dessa “literatura de segunda mão”, escrita através da leitura. Para o autor: “Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. Este meu texto não escapa à regra: ele a expõe e se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor” (GENETTE, 2010, p. 7).

Essa perspectiva trazida por Genette nos auxilia na investigação aqui proposta, ou seja, de como se valeu Mário de Andrade da imagem do palimpsesto na composição de seu poema desvairado “Anhangabaú”. Para facilitar a interpretação do poema,

podemos dividi-lo em três partes que, em consonância com as principais ações do eu lírico em relação aos parques, são nomeadas de: observação, interrogação e conclusão. A parte da observação é composta pelas três primeiras estrofes; a da interrogação, pela quarta estrofe; e a da conclusão, pela quinta estrofe.

Começamos pela parte da observação, na qual o poeta vê os parques e já os percebe como um palimpsesto, mesmo sem mencionar este objeto. Nas primeiras horas do dia, sob os “fogaréus da aurora”, em meio aos largos itinerários, o eu lírico volta seu olhar aos parques do Anhangabaú, descrevendo-os. Estátuas de bronze nu esboçam correr, mas estão imóveis, desdenhando as velocidades, como as da metrópole que ao redor se moderniza a cada dia.

Na segunda estrofe, o poeta revela que, nos orgulhos do bicho de mármore vindo do Salão de Paris (fundado na capital francesa, em 1667, para exibir obras de arte dos membros da Academia Real de Pintura e Escultura), esconde-se o carvalho votivo. Por trás do estonteante perfume dos rosais, o esqueleto trêmulo do morcego. Parece que algo destoante às formas afrancesadas do parque ali resiste, como as palavras apagadas por trás de um palimpsesto já raspado, que recebeu uma nova escritura.

“Nada de poesia! Nada de alegrias!”, este verso encerra a segunda estrofe, retomando a mesma frase que aparece em outros três poemas da obra. Em “Os cortejos”, o olhar monótono do poeta estende-se sobre as horríveis cidades, cheias de vaidades, nesta “Paulicéia – a grande boca de mil dentes” onde todos os homens são iguais e desiguais, quando declara: “Nada de asas! Nada de poesia! Nada de alegria!” (ANDRADE, 1987, p. 84). É idêntico o verso que, no poema “A caçada”, posterior ao “Anhangabaú”, no livro, denuncia os cinismos da cidade em que se estampam nos mesmos jornais as aparências “dos grandes que fazem anos, dos criminosos que fazem danos”, onde perdem-se “os poetas, os moços, os loucos” (ANDRADE, 1987, p. 94). Ainda em “Colloque sentimental” evoca o verso, agora em um diálogo entre o poeta e o dito conde de Higienópolis que, indiferente à pobreza, rejeita o convite do poeta para atentar-se à realidade social, visível em bairros como o Brás e o Bom Retiro: “Nada de asas, nada de alegrias... a Lua!” (ANDRADE, 1987, p. 100). A lua ilumina a rua nua com suas casas carentes de luz, que contrastam com os “brilhos das mansões”, mas o conde está voltado apenas à Paris, sua vida de luxos e também de luxúrias ao aventurar-se nos braços da vizinha.

Depois de passearmos pelos poemas onde ecoa este mesmo verso, podemos nos questionar: o que Mário infere a esta *poesia* que está ligada a *alegrias*? Certamente, as alegrias não habitam nas vaidades, nos cinismos, na hipocrisia social do conde ou nos bichos de mármore e rosais dos parques do Anhangabaú. Uma possível resposta para a questão, que também está acoplada as já citadas ideias de poesia como algo vindo do inconsciente e de versos como paisagens de um eu profundo, pode se deduzir da conferência do autor, datada de 1942, em *O movimento modernista*, na qual busca relatar as motivações que culminaram na Semana de Arte Moderna:

A Semana marca uma data, isso é inegável. Mas o certo é que a pré-consciência primeiro, e em seguida a convicção de uma arte nova, de um espírito novo, desde pelo menos seis anos viera se definindo no... sentimento de um grupinho de intelectuais paulista. De primeiro foi um fenômeno estritamente sentimental, uma intuição divinatória, um... estado de poesia. (ANDRADE, 1974, p. 232)

Este sentimento, que foi combustível para alimentar um movimento que trouxe novas direções à literatura nacional, parece ligado à ideia de poesia no citado verso que passou entre poemas de *Pauliceia desvairada*. E neste “estado de poesia” parece que o poeta enxergava a condição para a existência de alegrias. Estas alegrias mencionadas pelo poeta também não ficam explícitas no texto e dão margem às mais variadas interpretações e especulações. Contudo, podemos encontrar pistas para as acessarmos pela via negativa, pois estas seriam contrárias ao que critica o eu lírico nos citados poemas, opostas às vaidades, aos cinismos e à hipocrisia social.

Voltando ao “Anhangabaú”, na terceira estrofe, frente a este local com os bichos de mármore, estátuas de bronze e perfume dos rosais, há o contraste do boçal lavrador, que “sem amor afia a foice”, ou seja, o irregular e estridente som da foice do lavrador não procede com a tentativa de reproduzir a regularidade e a harmonia de um jardim francês. Um contraste entre o arcaico e o moderno, do qual seguem os questionamentos do poeta aos parques. Se ele vê elementos que encobrem outros, onde estão os outros, os primeiros, o carvalho, o morcego, e mesmo o boçal lavrador que agora se mostra deslocado dali, onde antigamente deveria compor tão bem em um terreno rico em hortas?

É o que inicia a parte de interrogação do poema, constituída pela quarta estrofe, na qual o eu lírico questiona ao parque onde estão seus elementos primeiros. Para o

poeta, os parques do Anhangabaú não passam de uma cópia dos parques de Paris, todavia, já antecipando um pouco o final do poema, uma cópia isenta de valor. Questiona-se por algo genuíno e não imitável: onde estaria a paisagem natural com suas águas e suas bananeiras, ou o rio contando histórias aos sacis? O poema retoma esta típica personagem do folclore brasileiro, processo que também o faz no poema “Rua de São Bento” contido na mesma obra, atribuindo à rua os “cantares da uiara” (personagem mais conhecida popularmente como “sereia”) e que posteriormente aparecerá com maior recorrência na obra andradeana. Apesar de, neste primeiro momento do modernismo, como declara Jardim (2015), o acesso do Brasil a um todo universal (a modernidade) ser concebido por Mário principalmente pela incorporação de linguagens artísticas modernas, a partir de 1924, o autor buscou a afirmação de traços nacionais da cultura brasileira, bebendo muito do folclore, o que nos salta aos olhos em *Macunaíma* (1928).

Bastante pertinente é a concepção de Carvalho (2000) quando afirma que, assim como os parques, o próprio poema seria um palimpsesto, chamado pelo autor de *palimpsesto-poema*, pois nele encontramos vestígios de outros textos. Um exemplo disso é o verso já citado que associa poesia e alegrias. Este conceito de palimpsesto pode nos remeter ao de transtextualidade de Genette (2010), que este também chama de transcendência textual do texto e, em suma, consiste em tudo o que coloca o texto em relação com outros textos, seja de modo manifesto ou secreto. Como exemplo de relação transtextual e que comunga com o conceito de palimpsesto-poema, Genette aponta a intertextualidade, evocando a explanação realizada por Julia Kristeva em *Introdução à semanálise* (1974) com base nos estudos de Bakhtin. Como diz a autora, “a ‘palavra literária’ não é um *ponto* (um sentido fixo), mas um *cruzamento de superfícies* textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior” (KRISTEVA, 1974, p. 62, grifos originais). Neste sentido, o texto é visto como um *mosaico de citações*, no qual outros textos são absorvidos e transformados. Ou ainda poderíamos dizer que um texto esconde vestígios de outro texto, de acordo com este conceito de palimpsesto-poema.

O primeiro texto que poderia ser lido nas entrelinhas do “Anhangabaú”, conforme Carvalho (2000), é uma lenda guarani que Mário de Andrade relatou em uma

crônica de 29 de dezembro de 1929, na coluna “Táxi” do *Diário Nacional*. Nesta crônica, o autor compara o Natal vivido no Nordeste com as festividades de São Paulo:

Uma lenda guarani conta que o Anhá paraguaio, ou Anhang, ou Anhaga, ou o Anhagá, versificado de Gonçalves Dias, tendo visto Tupá fazer o passarinho guanambi, quis fazer outro igual e fez um sapo que saiu pulando, pulando. O sapo também possui suas bonitezas, reconheço. Principalmente essa de provocar a expressão “pulando, pulando” que é muito mais saborosa de falar, que o “voando, voando” dos beija-flores de Tupá. Mas quando a gente imagina que o sapo é a imitação do guanambi, percebe logo uma diferença enorme. É a em que estamos, brejeiros do Anhangabaú. Diferença entre o nosso progresso e a civilização dos nordestinos. (ANDRADE *apud* CARVALHO, 2000, p. 205)

A lenda mostra a tentativa malograda de imitação de Anhá e Mário remete esta diferença entre o sapo e o beija-flor à situação dos “brejeiros do Anhangabaú”, ou como diz Carvalho (2000), “revela a imitação malograda de um parque que deveria se parecer aos parques europeus” (CARVALHO, 2000, p. 205). Contudo, apesar do texto nos remeter ao contexto do “Anhangabaú” e potencialmente ser capaz de auxiliar-nos na interpretação do poema, e mesmo levantando a hipótese de que Mário conhecia esta lenda e se valeu dela na construção de sua obra, estamos lidando com uma hipótese e reconhecemos que a publicação do texto em questão é posterior à do poema. Outro argumento que não estaria a favor da concepção da lenda como um palimpsesto é o momento de publicação de *Pauliceia desvairada*, pois, como citado, o estudo sistemático do folclore brasileiro pelo autor ocorreu a partir de 1924.

O segundo texto citado por Carvalho é “Os sapos”, de Manuel Bandeira, cujos versos inclusive foram lidos na Semana de Arte Moderna e sobre o qual Mário comenta em carta ao autor mineiro, de 6 de fevereiro de 1922, após ter lido o livro que contém o poema, *Carnaval*: “Há no livro uma página que considero das maiores de nossa poesia: Os Sapos. Já o sabias. (Quando estive no Rio, o ano passado um desejo eu tinha: conversar com o autor dos Sapos. Realizei meu desejo. Voltei contente.)” (ANDRADE, [19--], p. 17). No poema de Mário de Andrade, lemos: “Meu pai foi rei! / — Foi. — Não foi. — Foi. — Não foi.” Por estar entre aspas e corresponder exatamente aos versos de Bandeira, podemos entender o trecho como uma intertextualidade que se manifesta por meio de citação, segundo os termos de Genette (2010) em relação a este tipo de transtextualidade. Diniz (1998), destacando como o autor paulista se preocupava com a

pesquisa estética e com a renovação da poesia, aponta a crítica ao parnasianismo contida no “Anhangabaú” de *Pauliceia desvairada*:

A crítica ao parnasianismo está presente implicitamente na adoção de novos rumos formais. E na citação dos célebres versos de “Os sapos” de Manuel Bandeira, que acabariam por se afirmar como um dos símbolos da rejeição da tradição parnasiana pelos modernistas. (DINIZ, 1998, p. 257)

Acrescenta Carvalho sobre este ponto: “A regularidade e rigidez do poema parnasiano seriam correlatos à regularidade e rigidez dos jardins ao estilo francês” (CARVALHO, 2000, p. 205). O último rastro de outro texto identificado por Carvalho neste palimpsesto-poema refere-se aos ecos do eu lírico parnasiano do “Anhangabaú” anterior, que também indagava sobre o destino do rio na terceira estrofe: “Que é de ti, afinal? Onde te esgueiras? / Para que vargens novas te partiste?” Contudo, como já mencionado, se antes os questionamentos voltavam-se ao rio, agora os destinatários são os parques.

A parte final do poema analisado é a da conclusão, que consiste na quinta e última estrofe, na qual o ultimato do eu lírico é de que o local é um palimpsesto sem valor. O pronome possessivo, usado antes apenas na citação de Bandeira e no início da quarta estrofe, “Estes meus parques do Anhangabaú ou de Paris”, inferem a intimidade e o sentimento de pertencimento do poeta em relação aos parques. Contudo, apesar de exprimir afeto, o autor expressa a ausência de valor dos parques imitados dos modelos europeus. Serve-se de dois gêneros literários para expor esta ideia: a crônica, gênero prosaico, e que é escrita em mau latim, cobre a écloga, gênero lírico e bucólico, mas uma écloga que não seria imitação do poeta Virgílio. A crônica cobre a écloga, assim como poderíamos pensar a partir do poema que o genuíno é coberto pela imitação, o nacional pelo europeu, o rural pelo urbano e o arcaico pelo novo, elementos em torno dos quais se discutem as contradições do processo histórico, urbano e cultural da modernização paulista. Todavia, os elementos primeiros, mesmo que apagados, deixam vestígios pelos quais podemos acessá-los, o que nem sempre ocorre na cidade.

Danilo da Costa Morcelli, no artigo “A memória da cidade de São Paulo: ensaios periféricos, palimpsesto e *tabula rasa*” (2015), aborda o processo de contínua destruição e reconstrução da cidade de São Paulo ao longo dos séculos. Para o autor, o processo pode ser visto como um palimpsesto, que, de tempos em tempos, tem sua “escrita”

raspada, possibilitando que uma nova “escrita” seja feita e revelando tempos pretéritos, ou como uma *tabula rasa*, em que ocorre a destruição de certas partes da cidade para a construção do novo, mas em que há um apagamento total das marcas de outrora. Este último caso é o mais preocupante, e o autor diz ser bem recorrente na cidade de São Paulo, onde se tem “apagado memórias e seus suportes, e com elas os sentidos de identidade e singularidade que caracterizam a região, produzindo a ideia de que tudo é novo e passível de ser substituído” (MORCELLI, 2015, p. 39).

No artigo “Anhangabaú da Feliz Cidade” (2017), José Miguel Wisnik denomina o Anhangabaú como uma “fenda topográfica de difícil resolução urbanística”, retomando aspectos relevantes em sua história. O autor diz que este já foi um vale que abrigava um riacho e era ocupado por chácaras, depois deu lugar a residências de elite, virou espaço público ajardinado, posteriormente aberto em avenidas amplas e ainda transformado em espaço automobilístico:

Já abrigou shows e comícios, como o das Diretas-Já, sem que se consagrasse o sentido coletivo de sua ocupação. Sua história forma o palimpsesto de um espaço inabordável, anfiteatro de um acontecimento por vir e que não vem, no ponto cego da força centrífuga que arrasta a cidade para mais longe. (WISNIK, 2017, n.p.)

Após associar a própria história do Anhangabaú a um palimpsesto, Wisnik ainda lembra que o Vale é o espaço que Mário de Andrade escolheu para que se passasse “As enfibraturas do Ipiranga”, o último e mais longo poema do livro *Pauliceia desvairada*, que foi nomeado pelo autor como “oratório profano”. Como aponta o autor:

Foi nessa grande fenda, no anfiteatro da falha central do vale do Anhangabaú, que Mário de Andrade vislumbrou a cidade como um tumultuado campo centrífugo de forças sociais, comportamentais, artísticas, de conflitos expostos, de impasses e destruição, mas também do generoso impulso transformador aberto ao múltiplo e à eclosão das diferenças. O centro é vivo e fecundo justamente ali onde ele não se fixa nem se fecha. (WISNIK, 2017, n.p.)

Há ainda outro ponto em relação à imagem de palimpsesto trazida por Mário de Andrade e sobre a qual podemos refletir. Em *Pauliceia desvairada*, o autor menciona o poeta francês Stéphane Mallarmé no “Prefácio interessantíssimo” e o cita na epígrafe de “Tristura”, poema no qual o eu lírico concebe a Pauliceia como sua noiva nunca encontrada e com quem teve uma filha, a Solitude das Plebes. Contudo, em *A escrava*

que não é Isaura, adverte que se evite o poeta francês, pois a sensação por analogias mallarmaica não condiz com a sinceridade “sem vergonha” da poesia modernista, que ademais se baseia em uma superposição de ideias e de imagens que não possuem uma perspectiva ou lógica intelectual, substituindo a ordem intelectual pela ordem subconsciente, sem que se caia no hermetismo.

Podemos pensar, frente às impressões de Mário de Andrade, na imagem do palimpsesto em relação aos parques do Anhangabaú. Se, por um lado, o poema se afasta de uma pura sugestão ou perda do referente inicial acusada pelo autor na obra de Mallarmé, por outro lado, percebemos a tentativa do poema em cantar uma cidade cuja amplitude lhe foge, que não se caracterizaria propriamente como uma metáfora, se pensarmos que esta figura de linguagem exige o conhecimento do referente inicial. Como bem afirma em “Tristura”, o poeta nunca encontrou Pauliceia, embora ela seja sua noiva, com quem tem uma filha. Mário de Andrade é apaixonado pela cidade, mas ao mesmo tempo traz imagens de um referente que admite não ter encontrado, pois a cidade descrita é uma impressão do autor sobre ela, o que a profundidade do seu eu tem a declarar sobre este lugar. Encontramos uma expressão do sentimento de Mário por sua cidade em uma carta escrita anos depois a Manuel Bandeira, na qual, inclusive, cita a pretensão em escrever um poema que dialogaria com a obra anterior, chamado *Pauliceia reconquistada*:

Precisas conhecer São Paulo. Não é linda. É curiosa. E para mim, seu inveterado e traído amante, que de amarguras, aperitivos, azedices!... Pretendo, se Deus quiser, escrever um poema “Pauliceia reconquistada”. Significação: eu, repostado dentro de mim mesmo, já calmo e paciente, conscientemente corneado pela amante, mas ainda amoroso, quase confiante, gritando de meu posto meu amor pela cidade. E os ecos de todas as cidades do mundo. E o homem abandonando o *myself*, glorioso dentro de sua humanidade. Como vês longe de Whitman. Mais perto dos alemães. Mas nada de misticismos. Mas não sei que sairá. Como vês não é tema. Talvez saia o contrário do que digo. (ANDRADE, [19--], p. 46)

E assim se dá com a descrição dos parques do Anhangabaú por meio da imagem do palimpsesto. Temos uma imagem de algo vago, os parques revelam-se como um pergaminho sobre o qual se inscreve um novo texto (os parques afrancesados) mas que carrega vestígios de elementos primeiros (como o rio que conta histórias aos sacis). Estes elementos mostram-se como vestígios, encontram-se em outro contexto e sob uma nova significação, trazendo a névoa que encobre o acesso do poeta ao seu referente. O

poeta questiona os parques no poema de *Pauliceia desvairada*, e ainda questiona o rio no poema que concorreu ao concurso anos antes, mas as respostas a estas interpelações vêm de seu eu profundo, pois estes elementos também escondem seus segredos e sussurram ao poeta algo que de sua própria subjetividade ele inscreve nos poemas, mas cujo conhecimento lhe escapa das mãos. A descrição do Vale do Anhangabaú, do rio Tietê, da rua São Bento, dentre outros lugares e paisagens que compõem a obra, refletem a forte ligação do poeta com sua cidade natal, são subjetividades vindas de seu eu profundo que delineiam seus versos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Vale do Anhangabaú é um dos palimpsestos de São Paulo, ou seja, faz parte do processo de contínua destruição e reconstrução da cidade sobre o qual discorre Morcelli (2015). Antigamente um terreno usado exclusivamente pela indústria de verduras, o Anhangabaú teve o ribeirão que o batizara canalizado, sepultado, e sobre o qual foram construídos parques afrancesados, mas também posteriormente aberto para passagem de carros e recentemente reinaugurado, em 2020, após uma reforma de dois anos que teve a preocupação de oferecer um espaço público para o uso dos pedestres, cujo fluxo no local é intenso. Como afirma Wisnik (2017), trata-se de um palimpsesto de um espaço inabordável que é formado por sua própria história.

Um dos lugares que o autor paulistano cantou, primeiramente no concurso literário promovido pela revista *A Cigarra* e, anos depois, em *Pauliceia desvairada*. Comparando os poemas homônimos, percebemos no primeiro um soneto com características parnasianas, direcionado ao ribeirão Anhangabaú para imortalizá-lo em versos, no qual o poeta se lamenta pelo sepultamento de seu ribeirão das lavadeiras. O segundo poema é dirigido aos parques edificadas sobre o Vale, nos quais o poeta observa elementos que estão encobertos, tal qual um palimpsesto em que, mesmo tendo sido apagado para uma nova escritura, persistem vestígios da escritura anterior. Estes vestígios são identificados por Carvalho (2000) no próprio texto, como a citação do poema “Os sapos” de Manuel Bandeira, e levam o autor a chamá-lo de *palimpsesto-poema*, cujo processo aqui se relaciona à transtextualidade abordada por Genette, e mais

especificamente ao conceito de intertextualidade, este “mosaico de citações”, na definição de Kristeva.

A imagem de palimpsesto evocada por Mário não pode ser simplesmente apreendida como uma metáfora, pois parte de um referente que lhe escapa das mãos, mas não se enquadra em um viés mallarmaico puramente sugestivo, que, inclusive, o autor busca evitar. O que nos parece certo, contudo, é o profundo sentimento de Mário de Andrade por sua cidade natal, a qual chega a chamar de noiva. Sua Pauliceia é desvairada como o próprio autor, que se denomina louco no “Prefácio interessantíssimo”, mas é desse desvario, emanado da ordem do inconsciente, manifestação de seu eu profundo, que o poeta constrói seus versos, deixando-os à sua noiva como presente e a todos nós como legado, fazendo-nos ainda refletir sobre nossa relação com nossa cidade, nosso país, principalmente no momento em que vivemos.

Referências

A CIGARRA. São Paulo, n. 70, 11/07/1917.

A CIGARRA. São Paulo, n. 95, 12/07/1918.

ANDRADE, Mário de. *A escrava que não é Isaura*. (Discurso sobre algumas tendências da poesia modernista). São Paulo: Lealdade, 1925.

ANDRADE, Mário de. *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [19--].

ANDRADE, Mário de. Paulicéia desvairada. In: MANDIO, Diléia Zanotto (org.). *Poesias completas*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987, p. 57-115.

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. 2 vols. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documento por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 5 ed. São Paulo: Martins, 1974, p. 231-255.

BOSI, Alfredo. Pré-Modernismo e Modernismo. In: BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 45 ed. São Paulo: Cultrix, 2010, p. 336-425.

CARVALHO, Ricardo Souza de. Jardins modernistas. *Teresa*, São Paulo, [S. l.], n. 1, p. 195-215, 2000.

DINIZ, Dilma Castelo Branco. Monteiro Lobato e os modernistas: a “vanguarda estética” e a “vanguarda política” no modernismo brasileiro. *Boletim do CESP*, Belo Horizonte, v. 18, n. 23, p. 253-265, 1998.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos por Cibele Braga et al. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

JARDIM, Eduardo. *Eu sou trezentos: vida e obra*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.

KRISTEVA, Julia. A palavra, o diálogo e o romance. In: KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 61-90.

MORCELLI, Danilo da Costa. A memória da cidade de São Paulo: ensaios periféricos, palimpsesto e *tabula rasa*. *Revista Confluências Culturais*, Joinville, v. 4, n. 1, p. 31-40, 2015.

WISNIK, José Miguel. Anhangabaú da feliz cidade. *Sesc São Paulo*. 2017. Disponível em:

https://www.sescsp.org.br/online/artigo/11280_ANHANGABAU+DA+FELIZ+CIDAD
E. Acesso em: 18 mar. 2022.

Recebido em: 30/04/2022

Aceito em: 13/08/2022

O mistério da luz: a não-pertença contemporânea em *Os meus sentimentos*, de Dulce Maria Cardoso

Gabriela Cristina Borborema Bozzoⁱ

RESUMO

A não-pertença contemporânea é um termo por nós definido com base na psicologia social de George Mead e na definição de contemporâneo de Giorgio Agamben (2009). O *corpus* de nosso estudo, *Os meus sentimentos* (2012), apresenta a história da narradora-protagonista Violeta que, após um acidente automobilístico, passa a narrar em ordem reversa o que poderia ser o último dia de sua vida e, entremeada a essa narração, deixa escapar a sua história: uma mulher obesa rejeitada em todas as esferas de sua vida. Buscamos, no presente estudo, averiguar a relação entre o estabelecimento da não-pertença em nosso *corpus* com a atitude contemporânea de Agamben. Para tanto, contamos com, além dos supracitados, autores como Axel Honneth (2003) e Gonçalves Neto e Gama (2012).

Palavras-chave: não-pertença; atitude contemporânea; psicologia social; *Os meus sentimentos*; Dulce Maria Cardoso.

ABSTRACT

Contemporary non-belonging is a term we define based on George Mead's social psychology and Giorgio Agamben's (2009) definition of contemporary. The *corpus* of our study, *Os meus sentimentos* (2012), presents the story of the narrator-protagonist Violeta who, after a car accident, starts to narrate in reverse order what could be the last day of her life and, interspersed with this narration, leaves escape her story: an obese woman rejected in all spheres of her life. In this study, we seek to investigate the relationship between the establishment of non-belonging in our *corpus* with Agamben's contemporary attitude. For this purpose, in addition to the aforementioned authors, we have authors such as Axel Honneth (2003) and Gonçalves Neto e Gama (2012).

Keywords: non-belonging; contemporary attitude; social psychology; *Os meus sentimentos*; Dulce Maria Cardoso.

ⁱ Bacharela e licenciada em Letras (UNESP, 2017), mestra em Estudos Literários (UNESP, 2019) e especialista em Ensino de Língua Portuguesa e Literatura (UTFPR, 2020). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1843-3360> | gabrielaborborema@live.com

INTRODUÇÃO

O sentimento de não-pertença, segundo nossa leitura, pode ser definido embasando-se nas fases do *self* proposto por George Meadⁱ (2010, p. 151): o “eu” e o “mim”. Desse modo, propomos que existem condutas extremadas em uma das fases do *self*, as quais dão origem à não-pertença. Propomos, ainda, que o equilíbrio entre as fases do *self* transforma a não-pertença em mudança social, estabelecendo a relação mútua de mudança com a sociedade mencionada por Mead (2010, p. 186). Já a atitude contemporânea, segundo Giorgio Agamben (2009, p. 59), é a capacidade de descolar-se do próprio tempo e se tornar capaz de enxergá-lo com certo distanciamento crítico. Assim, inferimos que há relação entre o sentimento de não-pertença ao contexto social e a atitude contemporânea.

No romance que compõe o nosso *corpus*, Violeta, narradora-protagonista de *Os meus sentimentos* (2012), narra de cabeça para baixo no carro capotado, presa pelo cinto de segurança, após um acidente automobilístico na estrada durante a madrugada. A personagem narra o acidente no capítulo um; os eventos do dia do acidente em ordem reversa do capítulo dois ao seis; sua suposta morte e a continuidade dos que a cercam do capítulo sete ao dez; e o encontro consigo mesma – após lidar com a própria dor ao longo da narrativa – no capítulo onze. A história de vida da personagem é narrada por meio de analepses externas ao longo do discurso narrativo todo: obesidade; emprego de vendedora de ceras depilatórias; a maternidade solo; a convivência com Ângelo, filho bastardo de seu pai; a relação difícil com a mãe e distante com o pai; e os encontros com os homens no jogo perigoso da caça.

Nesse sentido, propomos a relação entre atitude contemporânea e a não-pertença, expandindo o projeto artístico da escritora proposto por Nefatalin Gonçalves Neto e Angela Gama (2012, p. 1) ao nosso *corpus*, *Os meus sentimentos*. Para tanto, pautamo-nos na proposição do *self* de Mead (2010, p. 151), na atitude contemporânea elencada por Agamben (2009, p. 59) e no projeto artístico supracitado.

1. A NÃO-PERTENÇA

A não-pertença consiste no sentimento experienciado pelo indivíduo que não se sente parte do meio em que está inserido. A produção literária de Dulce Maria Cardoso apresenta diferentes abordagens dessa temática. No caso do nosso *corpus*, a narradora-personagem de *Os meus sentimentos* apresenta a perspectiva da não-pertença: Violeta é uma mulher obesa, vendedora de ceras em época de depilação a laser, considerada promíscua e mãe solo. Assim, a não-pertença é experienciada pela personagem em diferentes contextos. Além disso, sua história e perspectiva (sobre aqueles que vivem em função de pertencer) constroem a denúncia de experiências de vida pautadas nos extremos. Ademais, Cardoso (2014) menciona a não-pertença em entrevista, quando aborda sua infância e adolescência:

[...] foi uma aprendizagem de coisas que talvez devesse ter aprendido mais tarde: a não pertença, a injustiça... [...] apesar do nosso instinto da pertença, não há mal nenhum em não pertencer. E é uma triagem, passa-se a pertencer aos certos.

O instinto da pertença mencionado pela escritora – e tematizado em sua produção literária – se aproxima da necessidade de reconhecimento intersubjetivo da própria identidade, estudada por Hegel. Buscando atualizar a teoria hegeliana, Axel Honneth (2003, p. 125) propõe:

Em nenhuma outra teoria, a ideia de que os sujeitos humanos devem sua identidade à experiência de um reconhecimento intersubjetivo foi desenvolvida de maneira tão conseqüente sob os pressupostos conceituais naturalistas como na psicologia social de George Hebert Mead; seus escritos contêm até hoje os meios mais apropriados para reconstruir as intuições da teoria da intersubjetividade do jovem Hegel num quadro teórico pós-metafísico.

A aspiração ao reconhecimento intersubjetivo do indivíduo é inerente à vida social para Hegel, na apresentação de Honneth (2003, p. 29). O pertencimento é, justamente, o sentimento resultante do reconhecimento intersubjetivo. Da ausência desse reconhecimento surge a não-pertença: ela advém, pois, de um embate entre o sujeito e a sociedade. Esse é o conflito moral, resultado do atrito interno – discrepância entre o “eu” e o “mim” –, segundo Mead (2010, p. 151-245). A sua psicologia social se faz de nosso

interesse para investigar a origem da não-pertença experienciada pelo indivíduo, cuja alusão na produção literária de Dulce Maria Cardoso, mais especificamente em *Os meus sentimentos*, juntamente à atitude contemporânea, nos propomos a averiguar.

O processo social em que a personalidade do sujeito se desenvolve é nomeado *self* por Mead (2010, p. 151-245). Não é o organismo fisiológico em si, não está presente desde o nascimento. É a mente autoconsciente que se desenvolve no sujeito a partir das suas experiências e atividades sociais, ou seja, de sua relação com o processo social e os demais membros da sociedade nele envolvidos. O *self* é o processo de interação entre o indivíduo e os outros, realizando-se na conduta do sujeito, no diálogo entre o “eu” e o “mim”. Em síntese, o “eu” é a fase do *self* que constitui o que há de peculiar no indivíduo: impulsos, desejos, características únicas, sua essência. Ele é moldado para as interações sociais pelo “mim”, que é a internalização dos valores, expectativas e atitudes da sociedade em que o sujeito está inserido. Por sua vez, o “mim” é a fase do *self* constituída pela internalização das atitudes do outro generalizado, ou seja, as atitudes da comunidade inteira. O outro generalizado constitui a resposta comum e a atitude organizada quanto às instituições de uma sociedade. As instituições são assimiladas pelo sujeito em sua conduta, e é isso, e o pertencimento à comunidade, que o possibilitam ser uma personalidade. É através desse outro generalizado que a comunidade influencia largamente o comportamento dos indivíduos. Nesse sentido, o *self* desenvolve-se por completo na medida em que se torna um reflexo individual dos padrões comportamentais de uma sociedade ou grupo.

Podemos relacionar esses indivíduos pautados nos extremos à era dos extremos, proposta por Eric Hobsbawm (1995) para definir o século XX e discutida por Bosi (2002, p. 248) na literatura. Desse modo, embasando-nos na era dos extremos e nas fases do *self* de Mead (2010, p. 212), acreditamos que há duas condutas extremas do “eu” e do “mim” que geram a não-pertença na interação social. Apoiamo-nos na afirmação de Mead (2010, p. 212) para propor as condutas extremadas no “eu” e “mim”:

[...] é uma questão de adotar as atitudes dos outros e de se ajustar a isso ou combater a situação. É esse reconhecimento do indivíduo como *self* no processo de usar sua autoconsciência que lhe confere ou a atitude de autoafirmação ou de devoção à comunidade.

Consoante à entrevista de Cardoso, concluímos que por trás dos extremos, temos a necessidade de pertencimento inerente ao ser humano. A prevalência do “mim” na experiência do indivíduo resulta, muitas vezes, do instinto da pertença. Como exemplo, a religião é uma instituição que supre esse instinto, pois, por meio dela, o sujeito experimenta a sensação de pertencimento a uma comunidade, como salienta Mead (2010, p. 237), que explica “essa é a experiência por trás dos extremos às vezes histéricos que pertencem às convenções.” Há predominância do “mim” nessa conduta pela devoção a tal comunidade e por ajustar-se a ela. Acreditamos que quando o ajuste à comunidade mutila a individualidade do sujeito, ele tem uma conduta extremada no “mim”, gerando um pertencimento não genuíno e infelicidade.

A conduta extremada no “eu”, por sua vez, resulta na sensação da não-pertença. Levada ao extremo, a predominância do “eu” não resulta no combate dos valores e na autoafirmação, elencados por Mead (2010, p. 212). É uma existência que não se ajusta excessivamente à sociedade, diferente do “mim”, mas que pratica consigo a exclusão que sente da sociedade. O indivíduo, nesse caso, internaliza as expectativas sociais também, mas essas são excludentes com relação a ele, seja por pertencer a um grupo de minorias ou por simplesmente pensar diferente. Em resposta a isso, o indivíduo concorda em não pertencer e se exclui. Contudo, ele não deixa de assumir a atitude do outro. Quando se exclui por sentir-se excluído, a não-pertença não gera mudança, mas faz com que o indivíduo aja consigo como a sociedade age com ele. Embasamo-nos nossa proposição do extremo “eu” na seguinte afirmação de Mead (2010, p. 211):

Talvez a pessoa diga que não faz questão de se vestir de certo modo, que prefere ser diferente. Então, está adotando em sua conduta a mesma atitude que os outros demonstram em relação a si. Quando uma formiga alheia é introduzida numa comunidade com outras formas, estas se voltam contra a intrusa e a destroçam. Na comunidade humana, a atitude pode ser tomada pela própria pessoa que se recusa a se submeter porque ela mesma adota a atitude comum.

Acreditamos que o equilíbrio entre o “eu” e o “mim” – valorizando o “eu” o suficiente para manter seus ideais e sua perspectiva individual do processo social, mas mantendo o “mim” em ação o suficiente para preservar relações interpessoais dependentes do pensamento conjunto – resulta no combate aos valores sociais e na autoafirmação mencionados por Mead (2010, p. 212), os quais, por sua vez, geram

modificações na sociedade na relação mútua de mudança apresentada por Mead (2010, p. 186). Desenvolver pensamento crítico não diz respeito a simplesmente aplicar a atitude comum para consigo, excluindo-se, por exemplo, de uma moda, um gosto musical, um pensamento comum. O equilíbrio está na preservação da própria individualidade, cuja definição proposta por Mead (2010, p. 240) complementa a ideia do sujeito peculiar e único, visível na mudança que ele causa na comunidade:

[...] a individualidade é [...] constituída por uma atitude distanciada ou por uma realização modificada, de qualquer tipo social dado e não por uma adesão conformista ao mesmo, e tende a ser algo [...] distintivo, singular e peculiar [...].

A expressão do indivíduo é essencial para a mudança, como afirma Mead (2010, p. 239): “o valor de uma sociedade organizada é essencial à nossa existência, mas também é preciso que haja espaço para a manifestação do indivíduo, a fim de que haja uma sociedade satisfatoriamente desenvolvida.” O pensamento crítico que gera mudanças não se exclui na não-pertença, mas a torna ferramenta de modificação social.

Uma vez que a linguagem é o meio de desenvolvimento da personalidade do indivíduo, de acordo com Mead (2010, p. 178), acreditamos que ela constitui o meio para alcançar o almejado equilíbrio entre as fases do *self*. O indivíduo se experiencia como “mim”, reage ineditamente como “eu”, se ajusta às expectativas o suficiente para manter relações interpessoais saudáveis e expressa a própria individualidade o suficiente para manter sua originalidade e propor mudanças à comunidade. As duas atitudes ocorrem na interação social, cujo mecanismo é a linguagem.

Sendo a literatura linguagem, propomos que a produção literária de Dulce Maria Cardoso instiga o indivíduo a preservar sua individualidade, adquirir pensamento crítico e modificar a realidade a sua volta. Inferimos que a escritora propõe que seu leitor adote a conduta que equilibra o “eu” e o “mim”. A proposição é feita em *Os meus sentimentos* através da perspectiva de uma personagem que é o extremo do “eu”: a narradora-personagem Violeta, cujas relações interpessoais que estabelece com personagens que representam o extremo “mim” e com as instituições sociais desnudam a sociedade portuguesa hodierna. Através do extremo “eu” representado na personagem niilista, bem como da sua perspectiva da sociedade e daqueles que são extremos do “mim”, Dulce Maria Cardoso não só propõe que o leitor adote uma conduta de combate aos valores

sociais e de mudança, mas também demonstra que ela está modificando a sociedade a sua volta através da literatura.

2. A PROPOSIÇÃO DE UM PROJETO ARTÍSTICO

O projeto artístico de Dulce Maria Cardoso foi proposto por Nefatalin Gonçalves Neto e Angela Gama (2012, p. 1-7) tendo *O chão dos pardais* (2014) – outro romance da escritora – como *corpus*. Os autores propõem que a escritora, através de um discurso irônico focado na vida cotidiana de pessoas comuns, desmascara a falsidade enquanto constrói as personagens e o discurso. O projeto artístico busca “desmistificar o sujeito português e aproximá-lo de sua realidade, desmistificando-a” (GONÇALVES NETO; GAMA, 2012, p. 1).

A falsidade desmascarada refere-se ao acontecimento que marcou a história portuguesa recente: a Revolução dos Cravos. Apesar de datas não serem aludidas diretamente em *Os meus sentimentos*, no início de *O chão dos pardais*, a morte da princesa Diana, que ocorreu em 31 de agosto de 1997, é noticiada na TV. Nesse romance, Violeta, narradora-protagonista, é vista por dois personagens no metrô depois de seu acidente. Logo, as narrativas se passam na segunda metade de 1997:

Faltavam duas estações para o destino deles, quando uma mulher se sentou ao lado de Sofia, uma mulher muito gorda, com o cabelo molhado, apesar do dia bonito de fim de Verão. Cheirava a tabaco e a cerveja e carregava dois sacos. Sofia espreitou para os sacos, com a mania de olhar para dentro de tudo, e viu várias amostras de ceras depilatórias. Sofia calou-se. Não queria que a mulher os ouvisse. Apesar do calor a mulher vestia collants e Sofia reparou que tinham uma malha caída. A mulher atenta ao olhar de Sofia disse, Foi por causa do acidente. (CARDOSO, 2014, p. 92)

A configuração social portuguesa em *O chão dos pardais*, afirmam os autores, continua a mesma vinte e três anos depois. O que foi combatido pela revolução ainda está vigente. A personagem Sofia, amante do empresário casado Afonso, para Gonçalves Neto e Gama (2012, p. 2), é a metáfora desse “[...] Portugal decadente que o estado se tornou depois do 25 de Abril: um país falso, prostituído e mentiroso”.

O matrimônio de Afonso e Alice é interpretado por Gonçalves Neto e Gama (2012, p. 3) como uma metáfora da família tradicional portuguesa decadente, que é regida

por aparências, traições e mentiras. A crítica circunscrita no romance, para os autores, também é antirreligiosa, o que atinge outro pilar da configuração social portuguesa.

Já o indivíduo português hodierno é metaforizado em Manuel, filho do casal, a única personagem que demonstra o direito à utopia no horizonte do sujeito. A utopia, contudo, não se concretiza: quando Manuel encontra sua namorada virtual, resta, entre ambos, a solidão. O encontro “[...] demonstra, alegoricamente, o grande problema do sujeito português (e, por que não dizer, humano) da contemporaneidade: o desconhecimento medroso do outro e a importância do mesmo para a formação do eu” (GONÇALVES NETO; GAMA, 2012, p. 4).

Logo, mesmo após a Revolução, “[...] a família continua a ser tradicional, o machismo ainda impera e a igreja continua a ditar os princípios morais da sociedade, que esconde suas impudicícias atrás de uma realidade morta” (GONÇALVES NETO; GAMA, 2012, p. 5). O intuito almejado no 25 de abril ainda não foi alcançado, o que é desmascarado por Cardoso, pois “[...] toda a sociedade passa pelo pente fino da análise irônica da escritora [...]” (GONÇALVES NETO; GAMA, 2012, p. 5).

Um trecho da epígrafe de *O chão dos pardais* – “*Y yo que me sabía pobre, de una pobreza sin nombre. Y triste, de una tristeza sin derechos, sin quejas y sin fin, rasgué mi ropa y les mostré mi herida*” (LOYNAZ apud CARDOSO, 2014, p. 7), segundo Gonçalves Neto e Gama (2012, p. 5), é uma indicação indireta de seu intuito: desmascarar a sociedade portuguesa e deixar sua podridão exposta.

Acreditamos que essa epígrafe também se relaciona com a dificuldade do indivíduo de comunicar-se, apresentada na negação da utopia a Manuel. O medo e o desconhecimento do outro, bem como a importância desse outro para a formação do eu, como afirmaram Gonçalves Neto e Gama (2012, p. 4), são os grandes desafios do sujeito hodierno, não só português. A epígrafe parece contrastar com o medo do contato com o outro, a solidão e o excesso de individualidade que são criticados no discurso irônico de *O chão dos pardais*. Esse romance direciona o leitor a se posicionar criticamente frente aos acontecimentos de seu tempo dado que: “[...] o embate presenciado em 74 precisa continuar a acontecer para que suas sementes sejam plantadas, e não esquecidas.” (GONÇALVES NETO; GAMA, 2012, p. 5).

A escritora, como afirmam Gonçalves Neto e Gama (2012, p. 7), traz o olhar descentralizante a fim de formar o leitor consciente e crítico, que é o seu outro: “É a

autora a exigir que o outro, seu elemento de alteridade, se torne presente e aja.” A ironia de Cardoso desmascara a realidade social portuguesa e, após a leitura, “o leitor cardosiano nota que há uma grande diferença entre aquilo que dizem ser a verdade, mas é só aparência e a essência da sociedade.” (GONÇALVES NETO; GAMA, 2012, p. 7).

2.1 As fases do *self* e o projeto artístico de Dulce Maria Cardoso

A escritora desenvolve seu projeto artístico em *Os meus sentimentos* através da exposição de experiências centradas em uma das fases do *self* levada ao extremo, a fim de propor o equilíbrio entre elas. A narradora-protagonista é o extremo “eu”: toma consigo a atitude da sociedade, que a condena por sua obesidade, comportamento considerado promíscuo e imoralidade, ou seja, se exclui. É conveniente que Violeta, cuja perspectiva é apresentada ao leitor, seja o extremo “eu”: a partir da sua perspectiva de quem não pertence por ser isolada e por se isolar, o leitor é capaz de observar aqueles que se ajustam devotamente à comunidade, que conduzem sua experiência pela predominância extrema do “mim”. Os funcionários do banco sobre quem Violeta divaga constituem a figura que a personagem tem do cidadão médio: focado no “mim”, a consequência é o efeito manada, que não traz felicidade por mutilar partes de si – como o sonho de profissão dos funcionários – a fim de pertencer.

A partir da exposição dos extremos “eu” e “mim”, Dulce Maria Cardoso parece propor, segundo o projeto artístico supracitado, a formação de um leitor consciente e crítico, que para nós seria aquele que adota a conduta equilibrada entre “eu” e “mim”, sendo capaz de responder aos estímulos sociais do “mim” com uma perspectiva individual que traga mudanças para a evolução da sociedade a que pertence. A epígrafe de *Os meus sentimentos*ⁱⁱ pode ser interpretada nesse sentido: deixar de nutrir o que nos enfraquece, ou seja, o conformismo do extremo “mim” ou o isolamento do extremo “eu”, e passar a nutrir o que nos fortalece, que preserva a perspectiva individual ao ponto abrir espaço para a expressão do “eu” e propor modificações ao meio sem sacrificar as relações interpessoais. A ficção cardosiana parece propor que não precisamos ser extremos quanto às expectativas sociais, ou seja, não precisamos ser apenas “mim”. Contudo, também não precisamos nos exilar e sofrer ao tomar a atitude do coletivo conosco. A ideia é manter o equilíbrio: quando não nos isolamos, mas preservamos nossa individualidade ao ponto de

modificar a comunidade a que pertencemos, não nos sacrificamos para pertencer, mas não nos exilamos também – passamos a pertencer aos certos, ou seja, àqueles com quem nos identificamos, como afirma Cardoso em entrevista:

[...] apesar do nosso instinto da pertença, não há mal nenhum em não pertencer. E é uma triagem, passa-se a pertencer aos certos. Não é pertencer à mesma profissão, é gostar das mesmas coisas e partilhar um ponto de vista moral. Acho que as amizades, os livros, têm a ver com o que nos divertimos com aquela pessoa ou livro e o que partilhamos em termos éticos. (CARDOSO, 2014)

3. A NÃO-PERTENÇA E A ATITUDE CONTEMPORÂNEA

3.1 Atitude contemporânea

A contemporaneidade é discutida por Giorgio Agamben (2009, p. 59), que propõe o que é ser contemporâneo:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo a que este adere através de uma dissociação e um anacronismo.

A capacidade de apreender o próprio tempo está na habilidade que o contemporâneo possui de descolar-se de sua realidade para enxergá-la, exercendo uma espécie de distanciamento crítico. A atitude desconexa do contemporâneo frente ao seu tempo está relacionada ao fato de ele não pertencer a ele, apesar de nele viver.

O poeta, segundo Agamben (2009, p. 61-63), é o responsável pela sutura das vértebras quebradas do século que compõem a imagem da contemporaneidade. Ele é a própria fratura enquanto indivíduo contemporâneo, o que impede a composição do tempo, mas, paradoxalmente, também é responsável pela sutura da quebra. Tanto o poeta quanto o contemporâneo devem fixar seu olhar no tempo a fim de apreendê-lo. A relação entre o poeta e seu tempo é definida por Agamben (2009, p. 60) como contemporaneidade.

Contemporâneo é, também, segundo Agamben (2009, p. 62), aquele que fixa o olhar no tempo e percebe nele o escuro (rupturas e falhas do mundo caótico) ao invés da luz (suposta ordem pautada em morais e valores conservadores e questionáveis). A relação entre o contemporâneo e a escrita está na capacidade daquele de exercê-la

“mergulhando a pena nas trevas do presente” (AGAMBEN, 2009, p. 63). A apreensão do escuro não é uma postura inerte ou passiva. Ao contrário, requer a habilidade de neutralizar as luzes do próprio tempo a fim de enxergar nele a escuridão que é, por sua vez, inseparável das luzes. A contemporaneidade, como estar na moda, segundo a analogia proposta por Agamben (2009, p. 67-68), apresenta uma atualidade inapreensível. Ser contemporâneo é perceber o inapreensível. Os contemporâneos, para Agamben (2009, p. 65), são raros e a atitude contemporânea exige coragem para enxergar a luz na escuridão, diferindo dos que aderem perfeitamente a sua época, porque esses, por coincidirem com ela, não conseguem enxergá-la, como afirma Agamben (2009, p. 59).

O compromisso da contemporaneidade urge no tempo cronológico e o transforma, segundo Agamben (2009, p. 65-66). A urgência da contemporaneidade é o anacronismo que possibilita a apreensão do tempo presente em sua forma inapreensível, que é sempre ao mesmo tempo um cedo e um tarde demais. Ser contemporâneo significa, nas palavras de Agamben (2009, p. 66), “reconhecer nas trevas do presente a luz que, sem nunca poder nos alcançar, está perenemente em viagem até nós.” A expressão da própria individualidade acompanhada pelo ajuste necessário ao mesmo a fim de preservar as relações interpessoais – constituindo o equilíbrio que propomos entre as fases do *self* e a relação mútua entre sujeito e sociedade proposta por Mead (2010, p. 186) – pode ser interpretada como enxergar essa luz. A escuridão do tempo não é vista pela maioria de nós, pois a atitude contemporânea é rara. Os que não a apreendem são aqueles que coincidem com o tempo presente, como afirma Agamben (2009, p. 59), que podem ser relacionados aos extremos “mim” e “eu” – as fases do *self* proposto por Mead (2010, p. 218) – ou seja, às condutas que são excessivamente constituídas por ajuste à sociedade e autoexílio identitário, respectivamente. Ser contemporâneo, embasando-se nos parâmetros da psicologia social de Mead (2010, p. 151), é ser o equilíbrio que propomos entre as fases do *self*. É ser capaz de adquirir distanciamento crítico, enxergando o escuro de seu tempo e nele propondo mudanças.

A relação entre os tempos é percebida apenas pelos contemporâneos, capazes de enxergar no moderno os traços do arcaico que o constitui, como afirma Agamben (2009, p. 69). A distância e a proximidade definem a contemporaneidade, e a capacidade de distanciar-se do presente – a atitude desconexa com o próprio tempo – surge da proximidade com a origem, cuja presença maior se dá no tempo presente: “entre o arcaico

e o moderno há um compromisso secreto [...] a chave do moderno está escondida no pré-histórico” (AGAMBEN, 2009, p. 70). Certa relação peculiar entre os tempos é posta em ação pelo contemporâneo, segundo Agamben (2009, p. 71):

[...] é o contemporâneo que fraturou as vértebras de seu tempo (ou, ainda, quem percebeu a falha ou o ponto de quebra), ele faz dessa fratura o lugar de um compromisso e de um encontro entre os tempos e as gerações.

3.2 O mistério da luz: a não-pertença e a atitude contemporânea

A desconexão e o anacronismo experienciados pelo contemporâneo podem ser assemelhados ao sentimento de não-pertença por nós estudado. Todavia, não nos referimos à não-pertença pautada nos extremos que propomos em uma das fases do *self*, mas a uma não-pertença transformada, na conduta equilibrada entre o “eu” e o “mim”, em ferramenta de mudança social. A conduta equilibrada que propomos é a de quem preserva a própria individualidade, mas encontra maneiras de estabelecer relações mútuas com o mundo, nas quais tanto sujeito quanto sociedade sofrem modificações. Referimo-nos à não-pertença utilizada como ferramenta de mudança.

Como propomos, a narradora-protagonista de *Os meus sentimentos* é o extremo “eu”: tem essa fase do *self* como foco da sua experiência. Devido a sua conduta de isolamento, a personagem vivencia a não-pertença e apresenta ao leitor sua perspectiva daqueles que mutilam a própria personalidade para pertencer, ou seja, são o extremo “mim”. Contudo, no final da narração, ela alcança o equilíbrio entre o “eu” e o “mim”, bem como assume a atitude contemporânea discutida por Agamben (2009, p. 57-73).

O tempo parece ter parado para a personagem. Após narrar o acidente, Violeta afirma “e os olhos pousados, inertes, na gota de água cheia de luz, uma gota inundada de luz, quase a apanhar-me, a vencer-me, resisto” (CARDOSO, 2012, p. 10). Na narrativa primeira – a narração do dia do acidente e do evento em si – a luz já está em direção à personagem, que resiste a ela, mas narra o passado para entender o presente, assumindo a atitude contemporânea mencionada por Agamben (2009, p. 73). Antes de compreender o presente distanciando-se dele ao projetá-lo no passado, aproximando-se da origem, atitude contemporânea apresentada por Agamben (2009, p. 69), a personagem ainda não vê luz na escuridão: “a noite, uma manta preta que me abafa [...] em vez de me contar os segredos que guarda, de me salvar, uma manta que me sufoca” (CARDOSO, 2012, p. 20).

No passado, Violeta sempre assumiu o posicionamento do extremo “eu” e de desconexão total com seu tempo. Não vivia no presente, mas com as dores do passado à espera de um futuro melhor: “estou satisfeita, vendi a casa, nunca mais lhe pertenço, finalmente livre, a partir de hoje vai ser tudo diferente” (CARDOSO, 2012, p. 27). A gota de luz que não desliza do para-brisas é mencionada diversas vezes ao longo da narrativa, dando a dimensão do tempo presente absoluto e congelado em que a narradora-protagonista se encontra durante toda a narração.

Acreditamos que a não-pertença contemporânea no romance de Cardoso propõe um equilíbrio entre o pertencimento a todo custo do extremo “mim” daqueles criticados por Violeta, e o não-pertencimento autoexilante do extremo “eu”, representado pela própria personagem. Desse modo, acreditamos na expansão do projeto artístico proposto por Gonçalves Neto e Gama (2012, p. 1) tendo *O chão dos pardais* como *corpus*. A proposição inicial centrava-se em dois eixos, sendo o primeiro desmascarar a realidade social portuguesa e o segundo propor uma consciência crítica ao leitor. Propomos a expansão do projeto em seus dois eixos. Em *Os meus sentimentos*, o primeiro eixo do projeto se desenvolve a partir de alguns aspectos do romance: exposição dos extremos “eu” e “mim” nas condutas de Violeta e daqueles criticados por ela, respectivamente; epígrafe de Dulce María Loynaz; narração da jornada de Violeta, do extremo “eu” ao equilíbrio entre “eu” e “mim”, do autoexílio ao contemporâneo; apresentação da sociedade portuguesa desnudada. Já o segundo eixo desenvolve-se incitando o leitor cardosiano para o equilíbrio das fases do *self*; a atitude contemporânea de Agamben (2009, p. 57); o engajamento, estando disposto a propor mudanças com suas atitudes, preservando a própria individualidade e a relação mútua de mudança entre sociedade e indivíduo, propostas por Mead (2010, p. 151-245).

A escritora, nesse sentido, é contemporânea (não só no sentido temporal), e podemos observar sua atitude como tal em seu projeto artístico. Nele, ela utiliza a literatura como ferramenta para descolar-se de seu tempo e modificá-lo, como propõe Agamben (2009, p. 63), incitando reflexões e mudanças em seu leitor. Além disso, para a realização do projeto, ela projeta o passado – sociedade portuguesa pré-Revolução – no presente, contexto pós-Revolução para compreender seu tempo, outra atitude contemporânea, como propõe Agamben (2009, p. 73).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A não-pertença como ferramenta de mudança social por nós proposta, embasando-nos na psicologia social de Mead (2010, p. 151), pode ser relacionada à atitude contemporânea de Agamben (2009, p. 59). Em *Os meus sentimentos*, o projeto artístico da escritora propõe, segundo nossas considerações, o equilíbrio entre as fases do *self* e a atitude contemporânea.

A perspectiva do extremo “eu” de Violeta é conveniente no objetivo de demonstrar a infelicidade da protagonista e daqueles por ela observados, que constituem o extremo “mim”. Desse modo, a narrativa propõe ao leitor de uma não-pertença contemporânea que visa a mudança mútua entre sujeito e sociedade, mencionada por Mead (2010, p. 186). A protagonista do romance, após narrar sua experiência de extremo “eu” e a sua perspectiva daqueles que são o extremo “mim”, alcança o equilíbrio entre as fases do *self* e a atitude contemporânea, distanciando-se da própria realidade ao narrá-la.

Referências

AGAMBEN, G. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

BOSI, A. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CARDOSO, D. M. *Os meus sentimentos*. Rio de Janeiro: Tinta da China Brasil, 2012.

CARDOSO, D. M. *O chão dos pardais*. Lisboa: Tinta da China Portugal, 2014.

CARDOSO, D. M. Entrevista a Vanda Marques. O amor é o mais benigno de todos os poderes. Entrevista. *Jornal i*. 17 mar. 2014. Disponível em: <http://ionline.sapo.pt/383051>. Acesso em 7 ago. 2016.

GONÇALVES NETO, N.; GAMA, A. P. F. Liquidez, reconfigurações e pluralidades: a representação identitária da sociedade portuguesa em *Chão dos pardais*, de Dulce Maria Cardoso. In: *Anais da ABRALIC*. Campina Grande, p. 1-7, 2012.

HOBBSAWM, E. *Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HONNETH, A. *Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais*. Trad. Luiz Repa. São Paulo: Editora 34, 2003.

LOYNAZ, D. M. *Jardín*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2002.

MORRIS, C. W. (Org.). *Mente, Self e Sociedade*. Trad. Maria Silvia Mourão. Aparecida: Ideias & Letras, 2010.

Recebido em: 11/12/2021

Aceito em: 28/06/2022

ⁱ No volume *Mente, self e sociedade*, organizado por Charles W. Morris.

ⁱⁱ “*Es el jardín de La Muerte que te busca y que te encuentra siempre... Es el jardín que, sin saberlo, riegas con tu sangre*”, por Dulce María Loynaz (romance lírico *Jardín*, 2002).

Pelos tempos, esquinas e ruas de *Diário do Hospício*ⁱ

Thais da Silva Césarⁱⁱ

RESUMO

Considerando que se pode estabelecer uma analogia entre a enunciação e o caminhar (CERTEAU, 1998), ao cercear o livre deslocamento de pobres, negros, imigrantes e alcoólatras ao hospício, a capital da Primeira República também os amordaçou. Levado a ele pelas mãos da polícia, Lima Barreto esteve internado por delírios alcoólicos de 25 de dezembro de 1919 a 02 de fevereiro de 1920, e suas anotações deram origem à *Diário do Hospício*. Seu apreço pela caminhada e pela literatura, que fora do hospício criava textos com os pés e percursos com as mãos, tornaram a obra cidade enunciativa inclusiva, através da qual o narrador caminha pelo relato, pelo tempo, pela memória, pela cidade, pela imaginação, pela paisagem e pela literatura. Pelos tempos, esquinas e ruas de *Diário do Hospício*, também nós nos tornamos caminhantes. *Solvitur ambulando...*

Palavras-chave: *Belle Époque*; Lima Barreto; caminhar.

ABSTRACT

Once an analogy can be established between enunciation and walking (CERTEAU, 1998), by restricting the free movement of the poor, blacks, immigrants and alcoholics to the hospice, the capital of the First Republic also muzzled them. Taken to it by the police, Lima Barreto was hospitalized for alcoholic delusions from December 25, 1919 to February 2, 1920, and his notes gave rise to *Diário do Hospício*. His appreciation for walking and literature, which outside the hospice created texts with his feet and routes with his hands, made the book an inclusive enunciative city, through which the narrator walks through the story, through time, through memory, through city, through imagination, through landscape and through literature. Through the times, corners and streets of *Diário do Hospício*, we too have become walkers. *Solvitur ambulando...*

Keywords: *Belle Époque*; Lima Barreto; to walk.

ⁱ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

ⁱⁱ Thais César é mestrandia em Teoria da Literatura e Literatura Comparada na UERJ. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8342-253X> | tha.cesar@bol.com.br

Tanto caminhar quanto escrever são atividades simples, comuns. Põe-se um pé diante do outro; põe-se uma palavra diante da outra. [...] A jornada de mil quilômetros começa com um único passo; o manuscrito de um milhão de palavras começa com uma única sílaba. (NICHOLSON apud COVERLY, 2014, p. 11)

INTRODUÇÃO

Levado ao hospício, como tantos outros internos, pelas mãos da polícia, Lima Barreto esteve internado por delírios alcoólicos pela segunda vez no Hospital Nacional dos Alienados de 25 de dezembro de 1919 a 02 de fevereiro de 1920. A partir de suas várias anotações feitas durante esse período, *Diário do Hospício* foi publicado postumamente no volume *Cemitério dos vivos*, em 1953 pela editora Mérito e, posteriormente, pela Editora Brasiliense. Alcoólatra, negro e pobre, numa época em que essas características eram tidas como sinal de degenerescência e causas da loucura, Lima Barreto era também escritor. Fora do hospício, não se restringia a criar textos e percursos com as mãos, mas gostava de escrevê-los com os pés, caminhando pelas ruas do Rio de Janeiro. Por esse motivo, e a partir da analogia entre a enunciação e o caminhar proposta por Certeau (1998), o presente artigo propõe o estudo de *Diário do Hospício* como cidade enunciativa inclusiva construída pelo autor e percurso do narrador pelo relato, pelo calendário, pela memória, pela cidade, pela imaginação, pela paisagem e pela literatura.

1. A CIDADE QUE EXCLUI

Enquanto as ruas da *Belle Époque* carioca do início do século XX respiravam progresso, encobriam-se pobres, negros, imigrantes, alcoólatras – ou qualquer outro que perturbasse a aparente ordem social – no hospício. Com o respaldo da ciência e levados até lá pelas mãos da polícia, atrás dos seus muros jaziam os excluídos do projeto de nação, o qual a capital da Primeira República sintetizou no modo como, amparada pela ciência e pelo progresso, ia modernizando as ruas e delas excluía a sua pungência. Despojando a urbe da sua heterogeneidade, tentava-se criar uma espécie de versão cenográ-

fica da cidade, privando quem fosse diferente do direito de ocupar as ruas e varrendo-o para o hospício.

Inspirado no planejamento dos bulevares parisienses e no projeto do barão de Haussmann, o eixo fundamental do projeto de reurbanização carioca foi a Avenida Central que, com seu caráter suntuoso, introduziu na capital a atmosfera cosmopolita ansiada pela nova sociedade republicana e ofereceu um cenário para o seu desfile ostensivo. O progresso vinha com suas vitrines e fachadas majestosas, sua eletricidade e iluminação pública, seus bondes elétricos e carros; mudanças profundas na estrutura da sociedade que alteravam o modo como as pessoas se relacionavam com o mundo. As novidades eram impregnadas também de apreensão e insegurança, as quais se refletiam no contato com o outro nas ruas. Mudava a cidade, mudavam as ruas, mudavam os próprios sentidos dos seus habitantes, alterados por um novo modo de percepção desse mundo que se modernizava. Para acompanhar a velocidade de tantas mudanças, a nova sociedade republicana desejava esquecer o passado, o que era dificultado pelas muitas marcas ainda existentes da escravidão. No Rio de Janeiro, capital da Primeira República, muitos negros alforriados vagavam pelas ruas em condição de pobreza. Isso, somado ao eugenismo e ao higienismo do início do século XX, serviu para encontrar no recolhimento ao hospício um modo de esquecimento providencial: varriam-se determinadas pessoas das ruas buscando uma versão cenográfica da cidade, amparando-se na justificativa de degeneração racial, em que algumas raças e nacionalidades eram piores que as outras e, por isso, associadas à loucura.

Símbolo de exibição de poder e gesto próprio da modernidade, as ruas se transformavam aonde se ia para ver e ser visto. Nascida sob o signo da ordem pública, a República selecionava quem poderia ou não as ocupar; aos banidos, proibiu-se o acesso à *res pública*. O sonho com o progresso em muito se confundia com o sonho com uma cidade perfeita; sonho ingênuo, cruel e impossível, humanos e imperfeitos que somos. Segundo Sarlo (2014, p. 138), tal cidade perfeita só pode ser inumana e implica na exclusão radical do outro, sendo intolerável por materializar uma abstração inalcançável devido a sua perfeição e simetria, impossível à paisagem humana. Todavia, sem atentar para o seu caráter utópico, foi com o respaldo do humano que se tentou construí-la ao descartar para o hospício qualquer um que a tornasse heterogênea.

Ao propor uma analogia entre o ato de caminhar e de enunciação, Certeau (1998, p. 177) observa que o ato de caminhar é processo de apropriação do sistema topográfico pelo pedestre, tal qual a enunciação é processo de apropriação e assunção da língua pelo locutor; é uma realização espacial do lugar, tal qual a palavra é uma realização sonora da língua, e implica relações entre posições diferenciadas sob a forma de movimentos, assim como a enunciação verbal tem essas posições no contrato entre o locutor e seus colocutores. Assim como na caminhada e no movimento de um lugar para outro que ela implica, segundo Ingold (apud COVERLEY, 2014, p. 14), é na narração de uma história e no movimento de um tópico a outro que o conhecimento se integra. Se através da enunciação pedestre, o caminhante enuncia por meio dos seus passos, percorrendo e construindo um discurso através do caminhar, a linguagem percorre e constrói um percurso pelo relato (CERTEAU, 1998, p. 177). Desse modo, proibir alguém de caminhar pelas ruas da cidade é impedi-lo de falar; prender alguém no hospício é privá-lo da sua enunciação pedestre. Agravada pelo respaldo da ciência, que se apoiava nas teorias raciais para justificar o racismo, e da polícia, grande executora dessa faxina urbana que varria os indesejáveis para o hospício, a privação da liberdade de andar nas ruas significa privação do próprio ato de enunciação, motivo pelo qual transcende ser forma de aprisionamento para se tornar meio de silenciamento, ou pior, amordaçamento. Apesar disso, a analogia entre a enunciação e o caminhar – que torna frases, ruas; textos, cidades, que podem ser percorridas pela mente ou pelos pés – e o apreço do escritor Lima Barreto pelas caminhadas e pela literatura tornaram *Diário do Hospício* cidade enunciativa inclusiva construída pelo autor e percurso do narrador pelo relato, pelo calendário, pela memória, pela cidade, pela imaginação, pela paisagem e pela literatura.

Solvitur ambulando...

2. SOBRE RELATOS E TEMPOS

2.1 Um tempo chamado calendário

Se “a história do caminhar é tão vasta quanto a história humana” (SOLNIT, 2016, p. 471) e tão antiga quanto a história da própria enunciação, igualmente remota é

a tentativa de apreender o tempo. Seguindo impossível até hoje, nem por isso se desistiu de tentar fazê-lo. Enquanto nossa máquina do tempo não é inventada e não conseguimos retornar à certa época, enquanto não existe um pote hermético onde se possa conservá-lo, vamos nos contentando com essa vaga tentativa de nos situarmos, seja pela mudança das estações, pela posição do sol, pelo calendário ou pelo relógio. Como se isso nos desse uma sensação de segurança e controle, somos dependentes de menires temporais. Mas tempo e espaço são inextrincáveis, só entendemos o tempo de modo espacializado (BACHELARD apud SARLO, 2014, p. 142), ou seja, lembramos o espaço em lugar do tempo. Por esse motivo, a sensação de que o tempo não existe pode tornar a relação com o espaço tensa, e contra um espaço sem tempo, ou se criam menires particulares ou aferra-se a alguns já inventados, como a data. Tempo que parecia não passar, o tempo do hospício é exemplificado em algumas passagens, como em “Hoje é segunda-feira. Passei-a mais entediado do que nunca. Li o Plutarco, mas não tive ânimo de acabar com a leitura da vida de Pelópidas” (BARRETO, 2017, p. 70), ou ainda “O dia é de tédio e eu procuro meios e modos de fugir dele, de voltar-me para mim mesmo e examinar-me. Não posso e soffro” (BARRETO, 2017, p. 77). Era esse um tempo em que se vivia a aguardar a hora das refeições, que acabavam por fazer as vezes também de marcações temporais.

Vive-se aqui pensando na hora das refeições. Acaba-se o café, logo se anseia pelo almoço; mal se sai deste, cogita-se imediatamente no café com pão; à uma hora, volta-se e, no mesmo instante, se nos apresenta a imagem do jantar às quatro horas. Daí até dormir, são as horas piores de passar. (BARRETO, 2017, p. 102)

No hospício onde o tempo não passa, como construtor dessa cidade enunciativa, o autor cria estratégias para fazê-lo passar. Uma delas é fazer o narrador se aferrar ao tempo do diário, cujo marcador é a data. Para Blanchot (2005, p. 270), o diário “deve respeitar o calendário. Esse é o pacto que ele assina” e, segundo Lejeune (2008, p. 296) ele “começa quando os vestígios em série querem apreender o tempo em pleno movimento, mais do que fixá-lo em um acontecimento fonte”.

Apreender o tempo em pleno movimento parece útil num lugar em que o tempo sequer parece existir. Local em que a disciplina era essencial para tornar os “corpos dóceis”, desde a entrega arbitrária do interno pela polícia, passando pelo ritual de entrada, pela autoridade dos médicos, enfermeiros e guardas, e pelos horários marcados

das refeições, em que o sujeito tinha sua subjetividade sequestrada, o hospício, além de docilizar os corpos, tornava dócil também o tempo. Assim, como um prisioneiro riscando do calendário cada dia que passa na prisão para aguardar a liberdade, e como forma de referenciar-se no tempo, o narrador se aferra à data. No hospício que dociliza os corpos e o tempo, é o tempo do diário que faz o tempo passar, referência explicitada nas passagens “Estou no Hospício ou, melhor, em várias dependências dele, desde o dia 25 do mês passado” (BARRETO, 2017, p. 34); “Passei a noite de 25 no Pavilhão, dormindo muito bem, pois a de 24 tinha passado em claro, errando pelos subúrbios, em pleno delírio” (BARRETO, 2017, p. 35); “Hoje, 26-1-20, desapareceu-me um livro que me fora oferecido, dentre os três que ali tinha” (BARRETO, 2017, p. 105).

Se o ato de caminhar é análogo ao ato de enunciação (CERTEAU, 1998, p. 177) e caminhar é converter tempo em espaço (SONTAG apud COVERLEY, 2014, p. 146), narrar também é converter tempo em espaço, ou seja, caminhar e narrar são formas de lidarmos com o tempo. Contudo, o próprio percurso pelo tempo é também um caminhar. Ora, já que “todo relato é um relato de viagem – uma prática do espaço” (CERTEAU, 1998, p. 200), em *Diário do Hospício*, o narrador é caminhante duas vezes (por enquanto): pelo relato e pelo tempo do diário, o qual explicita o caminhar do narrador pelo tempo e o torna um caminhante do calendário.

Tal como os menires do período neolítico que, segundo Careri (2014, p. 55), comunicavam ao viandante a presença de fatos singulares, dando-lhe informações para a continuação da sua viagem, como mudanças de direção ou perigos; em *Diário do Hospício*, a data funciona para o narrador como uma esperança de situá-lo temporal e espacialmente na sua caminhada.

Enquanto houver relato e calendário, *solvitur ambulando...*

2.2 Um tempo chamado memória

No hospício que dociliza os corpos e o tempo, entre o tempo docilizado do hospício e o tempo cronológico do diário, há um inexpugnável por ambos; é o tempo da memória. Diferente do tempo que é “um ponto-de-vista dos relógios” (QUINTANA, 2005, p. 357), através dele o narrador recorda dos espaços que lhe foram marcantes. Os espaços são a forma de lidarmos com o tempo transcorrido; prova disso é que retornar a

certos lugares é insuportável (SARLO, 2014, p. 142). Ora, se a própria etimologia do verbo “recordar”, que provém de *re-cordis* e significa “passar novamente pelo coração”, já traz uma ideia de movimento que transforma o narrador em caminhante; ao recordar, ele caminha pelas suas memórias.

A memória se torna a deusa de um tempo/templo próprio. Ao mesmo tempo em que o narrador tenta estabelecer marcos temporais que o fixam ao presente (a data), ele é traído pela memória; derrisória, ela se faz presente apenas para o lembrar, sempre mais uma vez, incansável e inflexivelmente, de que não há volta. Tarde demais, não há retorno, a rua é de mão única. Mas, incansável e inflexivelmente, ele não deixa de tentar.

O anjo da história de Benjamin (1987, p. 226) bem poderia ser o anjo do tempo; um anjo que tem o rosto dirigido para o passado e vê acumular ruína sobre ruína dispersada a seus pés, mas não pode se deter para juntar os fragmentos devido à tempestade. Seja a tempestade o progresso ou a passagem do tempo, tal como esse anjo, o narrador é impelido para o futuro, mas está de modo irreversível preso ao passado. Se ele segue em frente, é somente porque não há alternativa, sendo arrastado por um tempo indiferente a sua vontade de estancá-lo ou alterar a sua velocidade, preso entre o tempo do calendário e o tempo da memória.

Para Certeau (1998, p. 189), “a memória é o antimuseu: ela não é localizável” e os lugares vividos funcionam mais como presenças de ausências, onde o que havia antes só resta na memória de quem lembra. Se as datas são menires temporais, a memória é um labirinto muito particular, com o diferencial de que dele não há saída. Quando esquecer seria uma dádiva, não existe ainda um comando para o esquecimento seletivo do lembrar que é tortura.

Paradoxalmente, o próprio lembrar implica em alterar, pelo presente, a lembrança. Cidade perdida para sempre, o passado está submerso pela irreversibilidade do tempo. Tudo o que se pode fazer é, com a argamassa da memória, construir uma outra e nova cidade – labiríntica, sem saída, e impossível de compartilhar – da qual cada um que lembra é o único habitante. Narrar as memórias é tentar dar a essa cidade uma construção menos etérea; é tornar o ouvinte, ou o leitor, turista estrangeiro dessa cidade de um só, da qual, mesmo cada um, quando lembra, também se torna estrangeiro. O

passado acessível é sempre adulterado pelo presente; se existe como passado genuíno, ele jaz num altar inacessível.

Se o tempo é uma rua de mão única cujo sentido é sempre em frente, e qualquer outro acesso é bloqueado para sempre, nem mesmo o diário – para Lejeune (2008, p. 286), repetitivo e redundante – é capaz de mudar isso. Não podendo o sujeito Lima caminhar pela cidade, sequer esquecer, o autor é construtor de uma cidade enunciativa pela qual o narrador se desloca também através da memória, ainda que, presentificando-a, conspurque a sua pureza. Se tenta se aferrar ao presente, não pode se desapegar do passado que é inextrincável a ele próprio. Em *Diário do Hospício*, ele escreve querer esquecer em “Não quero, entretanto, morrer; queria outra vida, queria esquecer a que vivi [...]” (BARRETO, 2017, p. 67), mas sabe que o desconhecimento não se recupera; tudo o que ele mais faz ali é lembrar. Ao chegar àquele hospício pela segunda vez, ele já se recorda da vez anterior em que lá esteve, escrevendo “Da outra vez, fui para a casa-forte e ele me fez baldear a varanda, lavar o banheiro, onde me deu um excelente banho de ducha de chicote” (BARRETO, 2017, p. 36); ou se recorda, por meio do espaço, do tempo em que morou na Ilha em “A não ser na ilha do Governador, plena roça, por aquelas épocas, cujas vantagens de moradia são fáceis de adivinhar, eu não me lembrava de ter morado em melhor casa e ter comido melhor; mas ele resmungava” (BARRETO, 2017, p. 49); ou resgata da memória a lembrança do espaço-tempo de onde ele conhecia o médico em “Nunca travamos relações, mas nós nos conhecíamos. Ele, porém, não se deu a conhecer e eu, no estado de humilhação em que estava, não devia ser o primeiro a me dar a conhecer” (BARRETO, 2017, p. 44); ou, ainda, recorda que não gostava de chegar cedo em casa devido à vizinhança em “De resto, tinha horror à vizinhança e, por isto e pelo que disse mais acima, procurei sempre entrar em casa ao anoitecer, quando todos estavam recolhidos” (BARRETO, 2017, p. 50). Ainda, a memória do narrador flerta com um futuro sombrio em “Estou seguro que não voltarei a ele pela terceira vez; senão, saio dele para o São João Batista que é próximo”. (BARRETO, 2017, p. 35) ou em “Suicidou-se no Pavilhão um doente. [...] Se voltar a terceira vez aqui, farei o mesmo” (BARRETO, 2017, p. 68), ou ainda na passagem abaixo.

Se me demorar mais tempo, ainda, ficarei completamente abandonado, sem cigarros, sem roupa minha, e ficarei como o Gato e o Ferraz, que aqui

envelheceram, vivendo aquele a fazer transações de forma tão cínica, para arranjar cigarros. (BARRETO, 2017, p. 68)

Tornando o leitor um turista dessa cidade enunciativa, o narrador também incorpora um novo tipo urbano, que conjuga uma figura isolada e, ao mesmo tempo, um homem da multidão e seu observador distanciado. Se, para Bauman (apud COVERLEY, 2014, p. 139), “O passeio sem destino é o destino [...] O *flâneur* perambula em busca do destino da sua perambulação”; o gosto pela digressão parece ser uma forma de resistência a qualquer meta ou resolução prioritária (COVERLEY, 2014, p. 148), tanto quanto uma caminhada sem destino. Digressões não faltam na cidade enunciativa de Lima Barreto. Incorporando a figura do *flâneur* do início do século passado, que, segundo Sennett (2018, p. 209), caminha pela cidade para se conhecer e busca a si mesmo nos outros, o narrador, como ávido observador do seu ambiente, torna essa observação do espaço, dos internos e dos médicos uma estratégia de autoconhecimento e reflexão, onde qualquer observação externa se oferece como oportunidade para digredir e refletir. Desse verbo, a etimologia, vinda do latim *re*, “outra vez, novamente” mais o verbo *flectere*, “dobrar”, já traz a ideia de movimento; a reflexão é o processo mental, através do qual dobramos nossos pensamentos sobre determinado assunto. Desse modo, através do seu flamar enunciativo, o narrador se dobra sobre si mesmo, como exemplificam as duas passagens a seguir: na primeira, observando o médico, ele reflete sobre o vício da bebida e na segunda, pensando nas suas passagens pelo hospício, ele reflete sobre a literatura como destino inevitável.

Era uma alma boa em quem o dandismo era mais uma aquisição que uma manifestação de superficialidade de alma e inteligência. Não me achou muito arruinado e, muito polidamente, deu-me conselhos para reagir contra o meu vício. Oh! Meu Deus! Como eu tenho feito o possível para extirpá-lo e, parecendo-me que todas as dificuldades de dinheiro que sofro são devidas a ele, e por sofrê-las, é que vou à bebida. (BARRETO, 2017, p. 46)

Esta passagem várias vezes no Hospício e outros hospitais deu-me não sei que dolorosa angústia de viver que me parece ser sem remédio a minha dor. Vejo a vida torva e sem saída. A minha aposentadoria dá-me uma migalha com que mal me daria para viver. A minha pena só me pode dar dinheiro escrevendo banalidades para revistas de segunda ordem. Eu me envergonho e me aborreço de empregar, na minha idade, a minha inteligência em tais futilidades. Ainda tenho alguma *verve* para a tarefa do dia a dia; mas tudo me leva para pensamentos mais profundos, mais doridos e uma vontade de penetrar no mistério da minha alma e do Universo. (BARRETO, 2017, p. 67, grifo do autor)

Excluído da cidade de fora dos muros do hospício, o narrador foi levado a ele pelas mãos da polícia e da sua família, conforme escrito em “Quando me vem semelhante reflexão, eu não posso deixar de censurar a simplicidade dos meus parentes, que me atiraram aqui, e a ilegalidade da polícia que os ajudou” (BARRETO, 2017, p. 71); excluído do próprio hospício, ele sequer consegue “travar uma palestra” com outros internos em “Raro é o seu hóspede com quem se pode travar uma palestra sem jogar o disparate. Ressinto-me muito disto, pois gosto de conversar e pilheriar [...]” (BARRETO, 2017, p. 47); e até mesmo o alienista o assusta em “Outra coisa que me fez arrepiar de medo na Seção Pinel foi o alienista” (BARRETO, 2017, p. 44). Para Certeau (1998, p. 183), “Caminhar é ter falta de lugar. É o processo indefinido de estar ausente à procura de um próprio”. Excluído de fora e de dentro do hospício, sozinho, o narrador caminha pela cidade enunciativa *Diário do Hospício*, num desassossego enunciativo em que flana, através da memória, pela cidade do Rio de Janeiro e seus *capitonnés*. Para Barthes (apud SARLO, 2014, p. 140), eles são representados, por exemplo, por nomes de bairros, como um ancoradouro em que a linguagem parece se conectar à realidade por alguns segundos antes de separar-se imediatamente. A fugaz conexão com a realidade desses *capitonnés* é suficiente para torná-los menires que orientam o narrador. De Todos os Santos à Botafogo ou à Ilha do Governador; da rua Sete de Setembro aos subúrbios ou à Urca; de Copacabana à rua da Quitanda ou à rua do Ouvidorⁱ, a enunciação avizinha lugares que, na topografia, são distantes.

Ainda que a cidade real e a cidade escrita não possam se sobrepor devido ao fato de a ordem semiótica dos seus elementos ser diferente (SARLO, 2014, p. 141), a segunda, para ordenar seus inventários, pode incluir unidades espaciais prévias, como ruas, praças, mercados e igrejas (SARLO, 2014, p. 142), conforme exemplificado na passagem a seguir “Um dia, furtaram-me cerca de quinhentos mil-réis e eu amanheci sentado a uma soleira, na *praça da Bandeira*, com mil-réis no bolso, que, creio, me deixaram por comiseração os que me roubaram” (BARRETO, 2017, p. 52, grifo nosso).

Segundo Sennett (2018, p. 92), a *ville* se refere ao que é construído e a *citté* ao modo como se vai habitar essa construção. Na cidade enunciativa *Diário do Hospício*, a *citté* líquida aproxima lugares que a *ville* fixa separou. É por meio dela que o narrador caminha.

Enquanto houver memória e cidade, *solvitur ambulando...*

2.3 Um tempo chamado imaginação

Para Ingold (apud COVERLEY, 2014, p. 13), ler é viajar na página e na mente, pois o material e o mental dialogam pela porta dos sentidos. Na sua enunciação, o narrador também caminha mentalmente pelas leituras e, através delas, sua imaginação lhe permite transcender os limites do tempo e do espaço. Entre o tempo docilizado do hospício, o tempo cronológico do diário e o tempo da memória, há o tempo da imaginação.

Num lugar em que não se pode confiar nos médicos ou nos internos, no tempo do calendário ou no da memória, a leitura se torna portal para um tempo-espaço próprio, como em “[...] o melhor é calar-se, pouco dizer, mergulhar na leitura [...]” (BARRETO, 2017, p. 47) e o narrador flana pelo cânone, traçando uma linhagem literária, enquanto seleciona seus precursores como, por exemplo, Dostoiévski e Cervantes em “Quando baldeei, chorei; mas lembrei de Cervantes, do próprio Dostoiévski, que pior deviam ter sofrido em Argel e na Sibéria” (BARRETO, 2017, p. 36).

Na biblioteca, ele acessa o acervo do passado através de um presente em que tudo o que há é ausência. Na primeira passagem abaixo, compara a biblioteca da primeira e da segunda internação, passeia pela estante e sua atenção se volta exatamente para os livros que faltam. Tal como os lugares vividos, esses livros funcionam como presenças de ausências (CERTEAU, 1998, p. 189). Na segunda passagem, ao reler o Plutarco, ele caminha pela diferença entre a primeira e a segunda leitura.

Logo ao entrar na seção, no meado do dia da segunda-feira, notei que a biblioteca tinha mudado de lugar. Mudei a roupa, pois meu irmão me apareceu com outra de casa. Esperei o Dias, que me marcasse o dormitório, e sentei-me na biblioteca. Estava completamente desfalcada! Não havia mais o Vapereau, *Dicionário das literaturas*; dois romances de Dostoiévski, creio que *Les Possédés*, *Les Humiliés et Offensés*; um livro de Mello Moraes, *Festas e Tradições Populares do Brasil*. O estudo sobre Colbert estava desfalcado do primeiro volume; a *História de Portugal*, de Rebelo da Silva também, e assim por diante. Havia, porém, em duplicado, a famosa *Biblioteca internacional de obras célebres*. (BARRETO, 2017, p. 45, grifo do autor)

Li o Plutarco, mas não tive ânimo de acabar com a leitura da vida de Pelópidas. Mais ou menos, releio esta célebre obra, porque aos dezoito anos

fiz uma leitura dela apressada e salteada. Não tem o mesmo sabor, a que faço agora, como tinha de delícia a primeira. (BARRETO, 2017, p. 70)

Segundo Certeau (1998, p. 199), na Atenas contemporânea, os transportes coletivos têm o curioso nome de *metaphorai*. Tal como as metáforas gregas que transportam através do espaço, os relatos diariamente “atravessam e organizam lugares; eles o selecionam e os reúnem num só conjunto; deles fazem frases e itinerários”. Como percursos de espaços, as estruturas narrativas têm valor de sintaxe espaciais. Ora, se tal qual nas caminhadas, os relatos atravessam, organizam e selecionam lugares; quando tais relatos possuem muitas metáforas – que por natureza são deslocamentos semânticos – essa travessia, organização e seleção é amplificada. Na passagem anterior de *Diário do Hospício*, o narrador utiliza uma metáfora ao tornar o ato de ler análogo ao de comer, utilizando as palavras “sabor” e “delícia” para converter a leitura em algo que se saboreia. Numa obra em que vertem metáforas, a travessia, a organização e seleção de lugares se dá em catadupas, numa profusão de estruturas narrativas com valor de sintaxe espaciais. Outro exemplo é quando se usam imagens literárias para aproximar o hospício de um inferno, comparando-o a “geena social” em “No meio disto, muitos com educação, mas que a falta de recursos e proteção atira naquela geena social” (BARRETO, 2017, p. 38), ou a uma “bolgia do inferno” em “[...]; mas não posso deixar de consignar a singular mania que têm os doidos, principalmente os de baixa extração, de andarem nus. Na Pinel, dez por cento assim viviam, num pátio que era uma *bolgia* do Inferno (BARRETO, 2017, p. 41, grifo do autor). No lugar que homogeneiza os internos e sequestra a subjetividade, as metáforas também servem para aproximar o narrador de animais como, por exemplo, em “Voltei para o pátio. Que coisa, meu Deus! Estava ali que nem um peru, no meio de muitos outros, pastoreado por um bom português, que tinha um ar rude, mas doce e compassivo, de camponês transmontano” (BARRETO, 2017, p. 36), ou ainda na passagem a seguir.

Se foi o choque moral da loucura progressiva de meu pai, do sentimento de não poder ter a liberdade de realizar o ideal que tinha na vida, que me levou a ela, só um outro bem forte, mas agradável, que abrisse outras perspectivas na vida, talvez me tirasse dessa imunda bebida que, além de me fazer porco, me faz burro. (BARRETO, 2017, p. 46)

Internado por delírios alcoólicos, o narrador utiliza o verbo “sorver” para se referir à cachaça em “Entre um e outro arremesso, prorrompia em descomposturas à diretoria e *sorvia* goles de cachaça, que levava num vidro de medicamentos” (BARRETO, 2018, p. 80, grifo nosso) e para se referir aos livros em “Resolvi fazê-lo no dormitório e durante muito tempo *sorvi* sossegadamente o meu Plutarco” (BARRETO, 2018, p. 85, grifo nosso). Lugares semânticos que de outro modo pareceriam distantes; a cachaça e a literatura são aproximadas pela narrativa.

Se, fora do hospício, foi internado pela sua família e pela polícia conforme “Não só eu fora para lá remetido como sujeito sem eira nem beira, devido à tolice dos meus parentes, pois me podiam internar sem passar por lá, mesmo com auxílio da polícia [...]” (BARRETO, 2017, p. 66); dentro do hospício, não recebia segurança ou garantia alguma em “Há uma nomenclatura, uma terminologia, segundo este, segundo aquele; há descrições pacientes de tais casos, revelando pacientes observações, mas uma explicação da loucura não há” (BARRETO, 2017, p. 55). Sem poder confiar na família, na polícia ou na ciência, excluído da cidade de dentro e de fora do hospício, a literatura se mostra como lugar de liberdade em “Aborrece-me este Hospício; eu sou bem tratado; mas me falta ar, luz, *liberdade*. Não tenho meus *livros* à mão [...]” (BARRETO, 2017, p. 77, grifo nosso). Associados à liberdade, livros são como navios, ambos permitem caminhar.

Dava para a enseada, e se avistava doutra banda Niterói e os *navios livres* que se iam pelo mar em fora, *orgulhosos de sua liberdade*, mesmo quando tangidos pelos temporais. Às vezes, *lendo, eu me punha a vê-los*, com inveja e muita dor na alma. Eu estava preso, via-os por entre as grades e sempre sonhei ir por aí afora, ver terras, coisas e gentes... (BARRETO, 2017, p. 83, grifo nosso)

Atravessando e organizando lugares nessa caminhada, autor e narrador organizam e atravessam *Diário do Hospício*, cidade enunciativa fundada no tempo da criação.

Tendo a leitura e a escrita como cajados e enquanto houver imaginação, *solvitur ambulando...*

2.3.1 Sobre escotilhas e olhos

Certeau (1998, p. 194) observa a escotilha da obra *Vinte mil léguas submarinas* (VERNE, 2014) como uma junção entre a vidraça e o aço, que funciona como uma “cesura transparente entre os sentimentos flutuantes do observador e os movimentos de uma realidade oceânica”. Se a vidraça permite ver e o aço, de que são feitos os trilhos, permite atravessar; a primeira cria a distância do espectador, impedindo-o de tocar, em que, quanto mais se vê, menos se agarra; o segundo traça uma linha sem fim e obriga quem vê ao desapego de um domínio ocular do espaço.

Aço e vidro foram essenciais para os trilhos dos bondes elétricos, automóveis e as vitrines das lojas e galerias do início do século XX, em que um novo olhar, sob nova perspectiva de deslocamento e de apreciação, contribuía para uma mudança no próprio modo de perceber o mundo. Talvez não seja mera casualidade a mesma obra ser citada como a preferida do narrador de *Diário do Hospício*, que escreveu não ter sido capaz de fabricar seu *Náutilus* em “Delineava obras e não as realizava. Minha capacidade inventiva e criadora, a minha instrução técnica e a minha pretensão eram insuficientes para fabricar um *Náutilus*, e eu bebia cachaça” (BARRETO, 2017, p. 84, grifo do autor). Conforme passagem abaixo, ele também confessou seu desejo de ser um Capitão Nemo.

[...], mas, de todos os livros, o que mais amei e durante muito tempo fez o ideal da minha vida foram as *Vinte Mil Léguas Submarinas*. Sonhei-me um Capitão Nemo, fora da humanidade, só ligado a ela pelos livros preciosos, notáveis ou não, que me houvessem impressionado, sem ligação sentimental alguma no planeta, vivendo no meu sonho, no mundo estranho que não me compreendia a mágoa, nem ma [sic] debicava, sem luta, sem abdicação, sem atritos, no meio de maravilhas. (BARRETO, 2017, p. 84, grifo do autor)

Não tendo sido capaz de fabricar seu *Náutilus*, em *Diário do Hospício*, funcionam como escotilha as grades e as janelas, onde se juntam aço e vidro para separar o lado de dentro e o lado de fora do hospício. Se, como vidraças, elas impedem o narrador de tocar na liberdade, transformando-o numa espécie de espectador da liberdade alheia; como aço invertem a analogia dos trilhos, tornando-o de alguém que atravessa para alguém que vê a travessia alheia e que, com isso, atravessa por meio da travessia alheia. No hospício que dociliza o corpo e o tempo, o narrador observa um deslocamento espacial como forma de se movimentar e de sentir a passagem do tempo.

Se Thoreau (2003, p. 10) já acreditava na influência da natureza sobre o espírito do homem, observar o movimento dos navios, paquetes, transatlânticos e faluas acalma o narrador. Contudo, no hospício em que o tempo parecia não passar, essa observação também espacializa o tempo. Através do deslocar alheio, o narrador se assegura da sua passagem através do espaço, seja quando seu corpo navega pelo navegar do navio à vela em “22-1-20. Vi hoje entrar um navio à vela, sem auxílio de rebocador, com um terço do velame. Outra impressão do vapor. Não denunciava esforço, e parecia docemente ir a navegar sereno” (BARRETO, 2017, p. 100); seja quando, através das grades, ele navega pelo navegar da falua na passagem adiante.

As salas são claras, os quartos amplos, de acordo com a sua capacidade e destino, tudo bem arejado, com o ar azul dessa linda enseada de Botafogo que nos consola na sua imarcescível beleza, quando a olhamos levemente enrugada pelo terral, através das *grades* do manicômio, quando amanhecemos lembrando que não sabemos sonhar mais... Lá entra por ela adentro uma *falua*, com velas enfunadas e sem violentar [...]. (BARRETO, 2017, p. 40, grifo nosso)

Se as grades estão presentes, não são poucas as vezes em que a atenção do narrador se volta para as janelas, como, por exemplo, em “Habitó, com mais dezenove companheiros, um salão amplo, com três janelas para a frente da rua, olhando para o mar” (BARRETO, 2017, p. 86) e “Tem três janelas de sacada para a frente, que olha para o mar; e três outras do lado esquerdo” (BARRETO, 2017, p. 106). Grades e janelas se interpõem entre o narrador e a liberdade.

O hospício sendo um lugar onde era escassa a autonomia dos internos talvez explique as referências ao mar e à enseada como materialização de uma liberdade, que ali dentro faltava, na passagem seguinte “Lembrava-me disso, vendo a biblioteca, o mar, os paquetes, os perus e faluas, que entravam na enseada de Botafogo, [...], e sonhava o mar livre que se adivinhava, lá fora da barra, ali bem perto...” (BARRETO, 2017, p. 85). Como prática meditativa, para Ingold (apud COVERLEY, 2014, p. 13), caminhar é viajar na mente e na paisagem, em que o mental e o material se comunicam pela porta dos sentidos. Desse modo, vendo-se preso pelas janelas ou grades, o narrador caminha pela paisagem.

Mesmo no hospício, ele é um observador das ruas, conforme “[...] e na *rua* embaixo passam moças em traje de banho, com as suas bacias a desenharem-se nítidas

no calção, até agora inúteis” (BARRETO, 2017, p. 40, grifo nosso) ou em “A rua encheu-se; há um movimento de carros, automóveis com personagens, e força de polícia e bombeiros [...]” (BARRETO, 2017, p. 109, grifo nosso). Entretanto, o narrador não se restringe a um movimento externo do mar ou da paisagem, já que um movimento exterior sempre culmina num movimento interior, e tudo o leva para digressões. Não há grades ou janelas que possam impedi-las.

Nesse contemplar da paisagem e do deslocamento alheio, a imaginação e os devaneios do narrador o conduzem. Prova disso é que, na passagem abaixo, o narrador começa descrevendo um dia feio e nevoento, mas, ao lembrar dias bonitos, consegue transformá-lo em bonito. Navegando pelo navegar alheio, esse deslocar externo motiva reflexões e deslocamentos internos. O transatlântico, que num primeiro momento parece fazer parte das recordações, é algo, depois fica claro, que se vê através das grades; visões e lembranças se confundem, numa espécie de comunhão sublime da memória do narrador com a paisagem que ele observa.

Dia de São Sebastião. Um dia feio, nevoento. Olho a baía de Botafogo, cheio de tristeza. Não acho tão bela como sempre achei. Os longes dos Órgãos não se veem; estão mergulhados em névoa. As montanhas de Niterói estão sem o cobalto de sempre; e as manchas de cortes e chanfraduras nelas aparecem como chagas. O casario está mergulhado, confuso, não se desenha bem no horizonte. Tudo é triste. O céu muito baixo, cheio de fuligem, fumaça. O Pão de Açúcar está emoldurado de nuvens brancas, parecem abaixar do cume. Vê-se o chalet do caminho aéreo. A Urca, também chanfrada, é de uma estupidez diante daquele cenário! A Urca não muda. *Lembro-me que já estive lá no alto. Como é diferente! O bosque é convidativo, fresco, há um lago natural no centro. As árvores ainda tinham os cipós da floresta, os pássaros chilreavam; parecia não se estar no Rio. Não me lembro de tudo visto; mas vi a Rasa e o oceano infinito, um pouco de Copacabana, da velha Copacabana. Um grande transatlântico sai, vai vagaroso, vai para o mar largo que se estende pelas cinco partes do mundo; beija-lhes e morde-lhes a praia. Corre perigo, mas está solto, entre dois infinitos; como diz o poeta: o mar e o céu. Vejo passar por Villegagnon, através das grades do salão. Villegagnon ainda tem muros, mas não lhe vejo as palmeiras.* (BARRETO, 2017, p. 76, grifo nosso)

É evidente que não era esse tipo de Capitão Nemo, que vê o mundo por meio da sua “*Náutilus-hospício*”, que o narrador sonhava em ser. Para sua boa, ou má, sorte, a memória e a imaginação não obedecem nem ao aço nem ao vidro. Seus olhos são escotilha da própria mente e, como *flâneur*, ele se detém na observação e na reflexão de tudo que o cerca. Para tanto, o olhar assume importância central; seja quando é o narrador quem vê em: “Os revoltosos são vizinhos de quase metade da Seção Pinel.

Armaram-se de trancas. *Vejo-os cá de cima*” (BARRETO, 2017, p. 109, grifo nosso); “Aqui no Hospício, com as suas divisões de classes, de vestuário etc., eu só *vejo* um cemitério [...]” (BARRETO, 2017, p. 74, grifo nosso); “*Ver* o F. P. falar na sua inteligência formidável [...]” (BARRETO, 2017, p. 74, grifo nosso); “*Vejo* a vida torva e sem saída” (BARRETO, 2017, p. 67, grifo nosso); seja quando ele se preocupa com os olhos de outra pessoa em “O enfermeiro-mor ou inspetor era o Sant’Ana. Um mulato forte, simpático, *olhos* firmes, um pouco desconfiados [...]” (BARRETO, 2017, p. 39, grifo nosso); “Encostado à parede, hirto, *olhos* parados, sem brilho nem expressão qualquer [...]” (BARRETO, 2017, p. 64, grifo nosso); “Um rapaz espanhol, muito moço, simpático, com uns bonitos *olhos* ternos [...]” (BARRETO, 2017, p. 65, grifo nosso); “Tinha as feições regulares, a não ser a boca, os *olhos* negros cravados nas órbitas [...]” (BARRETO, 2017, p. 90, grifo nosso). Tal como as esquinas das cidades e as encruzilhadas dos caminhos, a interlocução, segundo Certeau (1998, p.212), é fronteira na enunciação. Tal como janelas e grades funcionam como escotilhas, o olhar é escotilha da mente; e, como fronteira, é nele que se dá uma parte importante da interlocução com o mundo.

Também não parece casual a frequência com que aparecem termos que remetem a lugares fronteirços como, por exemplo, névoa, fuligem, fumaça, turva, sonhos, esvaindo, como atestam as passagens “Os longes dos Órgãos não se veem; estão mergulhados em *névoa*” (BARRETO, 2017, p. 76, grifo nosso); “Tudo é triste. O céu muito baixo, cheio de *fuligem, fumaça*” (BARRETO, 2017, p. 76, grifo nosso); “Eu quisera a resplandescência da glória e vivia ameaçado de acabar numa *turva*, polar loucura” (BARRETO, 2017, p. 79, grifo nosso); “Pensava e triava todos os meus *sonhos* que se iam *esvaindo*” (BARRETO, 2017, p. 79, grifo nosso).

Lugares fronteirços ou não; enquanto houver paisagem, *solvitur ambulando...*

3. A CIDADE QUE INCLUI

Se o contraditório é próprio da modernidade e do diário, essa cidade é moderna ao incluir os “eus” contraditórios do narrador: ele está internado com “semelhante gente” (BARRETO, 2017, p. 71) em “É uma triste contingência, esta, de estar um

homem obrigado a viver com semelhante gente” (BARRETO, 2017, p. 71) e sente-se humilhado, conforme “Nunca travamos relações, mas nós nos conhecíamos. Ele, porém, não se deu a conhecer e eu, no estado de humilhação em que estava, não devia ser o primeiro a me dar a conhecer” (BARRETO, 2017, p. 44). Contudo, ainda que “com semelhante gente” e nesse “estado de humilhação”, ele se ombreia aos grandes escritores do cânone como, por exemplo, Dante, conforme passagem abaixo:

Eu passo e perpasso por eles como um ser vivente entre sombras - mas que sombras, que espíritos?! As que cercavam Dante tinham em comum o *stock* de ideias indispensável para compreendê-lo; estas não têm mais um para me compreender, parecendo que têm um outro diferente, se tiverem algum. (BARRETO, 2017, p. 84, grifo do autor)

Além disso, o narrador escreve que “não é louco, mas delira” em “De mim para mim, tenho certeza que não sou louco; mas devido ao álcool, [...], de quando em quando dou sinais de loucura: deliro” (BARRETO, 2017, p. 34); prefere morrer e viver, respectivamente em “Estou seguro que não voltarei a ele pela terceira vez; senão, saio dele para o São João Batista que é próximo”. (BARRETO, 2017, p. 35) ou “Não quero morrer, não; quero outra vida” (BARRETO, 2017, p. 46).

Análogos o ato de enunciação e o caminhar, percorridos pelo relato ou pelos pés; frases são ruas; e textos, cidades. O autor constrói uma cidade enunciativa aberta, onde as contradições funcionam como fronteiras. Tal como numa cidade fechada a divisa prevalece; numa cidade aberta são as fronteiras que a marcam (SENNETT, 2018, p. 257).

Além disso, sendo o que merece testemunho caracterizado, em princípio, por uma excepcionalidade que exige ser relatada (SELIGMANN-SILVA apud GINZBURG, 2008, p. 64), e o interesse do diário centrado no que é insignificante (BLANCHOT, 2005, p. 273), em *Diário do Hospício*, ao escolher o diário para o relato de um testemunho – o extraordinário da internação num hospício – o autor torna essa cidade esquina entre o diário e o testemunho.

Ainda, a obra é um diário, uma “escrita de si” – escrita em que se escancara a autorreferência em primeira pessoa, tematização do “eu” e da qual se espera referencialidade externa – com uma forte presença dos outros, pois é vasta a sua galeria de personagens, em que são citados enfermeiros, médicos e mais de cem internos. Por esse motivo, a “escrita de si” faz esquina com a “escrita dos outros”.

Como cidade heterogênea, *Diário do Hospício* não pode caber numa única definição. Se existe a referencialidade externa, o que ocorre em “Estou no Hospício ou, melhor, em várias dependências dele, desde o dia 25 do mês passado” (BARRETO, 2017, p. 34), o narrador por vezes dela se desprende, quando, na obra, refere-se a um filho e a uma mulher que nunca existiram – respectivamente em “Meu filho ainda não delira; mas a toda a hora espero que tenha o primeiro ataque...” (BARRETO, 2017, p. 78) e “Minha mulher faz-me falta, e nestas horas eu tenho remorsos como se a tivesse feito morrer” (BARRETO, 2017, p. 78), ou ainda, quando se refere a si mesmo como Tito Flamínio em “Estava deitado no dormitório que me tinham marcado e ele chegou à porta e perguntou: – Quem é aí Tito Flamínio? – Sou eu – apressei-me” (BARRETO, 2017, p. 66). Dessa vez, a esquina ocorre entre a referencialidade externa e a falta dela.

Banidos da cidade real, pobres, negros, imigrantes e alcoólatras foram incluídos na enunciativa, que é heterogênea, contraditória, e resiste à totalização. Se as ruas de concreto segregam, as enunciativas acolhem por meio das contradições havidas nas fronteiras e daquilo que habita as esquinas: entre o diário e o testemunho; a “escrita de si” e a “escrita dos outros”; a “não-ficção” e a “ficção”. Na cidade excludente, que amordaçava internando no hospício os despojos da faxina urbana da Primeira República, o autor construiu uma cidade enunciativa inclusiva no conteúdo e na forma, pela qual o narrador caminha incansavelmente.

CONCLUSÃO

Se a linguagem se desdobra no tempo, tal como uma estrada impossível de ser percebida de uma só vez por aquele que caminha (SOLNIT, 2016, p. 440), e “o caminho só existe quando você passa” (AMARAL; ROSA, 2001); percorrer o caminho é também construí-lo, construir a cidade é também percorrê-la. Desse modo, narrador e autor constroem essa cidade enunciativa inclusiva e por ela caminham através da literatura; a mesma literatura que, ao se desfazer a pegada da cidade real, pode ainda conservar um vestígio do que se perdeu (SARLO, 2014, p. 143). Por meio dela, autor e narrador nos legaram *Diário do Hospício*, trilha narrativa pela qual, vagando por seus tempos, esquinas e ruas, como leitores nos tornamos caminhantes, ao mesmo tempo em que

tornamos o autor e o narrador novamente caminhantes, nessa improvável coincidência de pegadas que a literatura tem o poder de tornar possível.

Enquanto houver literatura, *solvitur ambulando...*

Referências

AMARAL, Chico; ROSA, Samuel. Acima do sol. Intérprete: Skank. In: Skank. *MTV ao vivo*. Minas Gerais: Sony Music, 2001. 1 CD. Faixa 4 (4 min 04 s).

BARRETO, Lima. *Diário do Hospício; Cemitério dos vivos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e Técnica, arte e política*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987, p. 197-198; 222-234.

BLANCHOT, Maurice. O diário íntimo e a narrativa. In: BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 270-278.

CARERI, Francesco. *Walkscapes – o caminhar como prática estética*. Tradução: Frederico Bonaldo. São Paulo: Editora GG, 2014.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1998.

CORAÇÃO. In: Dicionário Etimológico: etimologia e origem das palavras. 7Graus, 2021. Disponível em: <https://www.dicionarioetimologico.com.br/coracao/> Acesso em: 17 de outubro de 2021.

COVERLEY, Merlin. *A arte de caminhar. O escritor como caminhante*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

GINZBURG, Jaime. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. *Conexão Letras*, Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 61-66, 2008.

LEJEUNE, Philippe. Diários e blogs. In: LEJEUNE, Philippe *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 255-369.

QUINTANA, Mário. *Poesia completa*. Rio de Janeiro. Editora Nova Fronteira, 2005.

REFLETIR. In: ORIGEM DA PALAVRA. 2005. Disponível em: <https://origemdapalavra.com.br/palavras/refletir/> Acesso em: 17 de outubro de 2021.

SARLO, Beatriz. *A cidade vista: mercadorias e cultura urbana*. Tradução: Monica Sthael. Rio de Janeiro: Martins Fontes/WMF, 2014.

SENNETT, Richard. *Construir e habitar*. Ética para uma cidade aberta. Tradução: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2018.

SOLNIT, Rebecca. *A história do caminhar*. Tradução: Maria do Carmo Zanini. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

THOREAU, Henry David. *Andar a pé*. Tradução: Sarmento de Beires e José Duarte. [s.l.]: eBooksBrasil.com/Exilado, 2003. (Edição Kindle).

VERNE, Jules. *Vinte mil léguas submarinas*. Tradução: Julia Rosa Simões. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

Recebido em: 10/02/2022

Aceito em: 03/05/2022

ⁱ Os lugares mencionados encontram-se respectivamente nas páginas 35, 40, 49, 51, 53, 76, 76, 84 e 97 da edição consultada de *Diário do Hospício* (vide referências).

“E a tal da melhor idade”: discursos e caminhar sobre a velhice em *Quarenta dias*, de Maria Valéria Rezende

Ana Carolina Machado Ferreiraⁱ

RESUMO

O presente artigo possui como foco de estudo a representação da velhice no romance *Quarenta dias*, de Maria Valéria Rezende. Para esse objetivo, analisamos os diferentes discursos apresentados durante a narrativa e que se apropriam de visões estereotipadas sobre o processo de envelhecimento da mulher. Alice, professora aposentada, é obrigada a deixar sua cidade natal ao ser confrontada pela filha, Norinha, que deseja engravidar e menciona que não conseguirá criar o filho sem a ajuda da mãe. Contrariada, Alice se muda para Porto Alegre e começa a vivenciar as consequências da mudança repentina - como a solidão e a nostalgia da vida deixada em João Pessoa. O caminhar sem rumo pelas ruas periféricas da cidade também será objeto deste estudo, pois é por meio desse ir e vir que a personagem lidará com a ressignificação da própria vida.

Palavras-chave: Velhice; Representação; Caminhar; Literatura Brasileira Contemporânea.

RESUMEN

Este artículo se centra en la representación de la vejez en la novela *Cuarenta días*, de Maria Valéria Rezende. Para ello, analizamos los diferentes discursos presentados durante la narrativa y qué visiones estereotipadas se apropian sobre el proceso de envejecimiento de la mujer. Alice, una maestra jubilada, se ve obligada a abandonar su ciudad natal cuando se enfrenta a su hija, Norinha, que quiere quedar embarazada y menciona que no podrá criar a su hijo sin la ayuda de su madre. Molesta, Alice se traslada a Porto Alegre y comienza a experimentar las consecuencias del cambio repentino, como la soledad y la nostalgia por la vida que le queda a João Pessoa. El caminar sin rumbo por las afueras de la ciudad será también objeto de este estudio, ya que es a través de este ir y venir que el personaje afrontará la resignificación de su propia vida.

Palabras-clave: Vejez; Representación; Caminar; Literatura Brasileña Contemporánea.

ⁱ Mestranda em Literatura Brasileira pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Especialista em Literatura Brasileira pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Licenciada em Letras - Português/Literaturas pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9761-9704> | machadoanacarolina@rocketmail.com

INTRODUÇÃO

A velhice é um tema representado em diversas obras da literatura brasileira. E, quando fazemos um recorte sobre a representação da velhice feminina, percebemos como a literatura brasileira de autoria feminina se interessa por esse assunto. Autoras como Adélia Prado, Clarice Lispector e Hilda Hilst abordaram essa questão em diversos textos. Um olhar em comum que se percebe nessas narrativas é a resignificação dessa fase na vida de uma mulher. Dessa maneira, Maria Valéria Rezende, autora premiada da Literatura Brasileira Contemporânea, integra esse grupo a partir do romance *Quarenta dias* (2014) e da caracterização da protagonista Alice.

Segundo Simone de Beauvoir, “para a sociedade, a velhice aparece como uma espécie de segredo vergonhoso, do qual é indecente falar” (BEAUVOIR, 2018, p. 7). Assim, em *Quarenta dias*, notamos como os discursos dos personagens refletem esse estigma acerca da velhice feminina. Tal estigma foi concebido também a partir de padrões exaltados pela sociedade machista e patriarcal, que não tolera o envelhecer de uma mulher. Portanto, a literatura, por meio do acolhimento literário, pode discutir tais questões que permeiam a cultura moderna.

Outro ponto importante a ser destacado no romance e que também faz parte de um dos focos deste estudo é o caminhar como alternativa de resignificação. Durante os quarenta dias passados nas ruas da periferia de Porto Alegre, Alice se depara com pessoas, lugares e situações que a fazem refletir sobre alguns aspectos da sua vida, como a aproximação da velhice, os relacionamentos familiares e os dilemas que uma mãe solo enfrenta. Desse modo, os deslocamentos e as paisagens narradas no romance possuem papel essencial para o desenrolar do enredo e para o processo de resignificação da protagonista.

Por último, a escolha teórica que servirá de auxílio para as discussões deste estudo engloba três eixos: estudos feministas e estudos sobre a velhice – com os pensamentos das autoras Betty Friedan, Simone de Beauvoir e Naomi Wolf; estudos sobre o caminhar – com as obras de Richard Sennett e Rebecca Solnit; e teorias sobre o discurso – com o estudo basilar de Mikhail Bakhtin.

1. “O QUE ME RESTAVA ERA REDUZIR-ME A AVÓ”: OS DISCURSOS SOBRE A VELHICE NO ROMANCE *QUARENTA DIAS*

O romance *Quarenta dias*, de Maria Valéria Rezende, representa, por meio da protagonista Alice, os dilemas e desafios que a mulher de meia-idade vivencia ao se aproximar da velhice. Acompanhamos, a partir da narrativa de Alice, os discursos de familiares, amigos e da própria personagem acerca dessa fase na vida de uma mulher.

Alice é uma professora aposentada que vive na cidade de João Pessoa, no estado da Paraíba. Sua filha, Norinha, casou-se e passou a viver no sul do país, mais especificamente na cidade de Porto Alegre, no estado do Rio Grande do Sul. Durante suas visitas à cidade natal, Norinha começa a insinuar sobre seu desejo de ter filhos. Tal desejo envolve a presença de Alice, pois, segundo Norinha, não conseguiria cuidar do filho sozinha: “Como é que eu hei de ter filho a esta altura da vida, mãe, com quase trinta e quatro anos, tempo integral na universidade, sem minha mãe junto pra me ajudar com a criança?” (REZENDE, 2014, p. 26). Ao receber essa notícia, Alice ficou insatisfeita, visto que não queria abandonar sua vida em João Pessoa e perder a própria liberdade:

Eu não havia de largar pra trás tudo o que eu custei tanto a conquistar, meus velhos amigos, os alunos que se tornavam novos amigos, a praia, o Atlântico todinho na minha frente, planos de viagens e atividades que tinha tido de adiar até então, mas ainda em tempo de realizar, uma vida que eu considerava feliz, apesar das cicatrizes. (REZENDE, 2014, p. 27)

Tais cicatrizes podem ser explicadas pelo passado de Alice: engravidou muito nova e seu marido, Aldenor, desapareceu. Em determinado momento, Alice descobre que Aldenor foi assassinado por causa de motivações políticas. Dessa forma, Alice cria Norinha sozinha e se equilibra entre a vida de mãe solo e a de professora – realidade de muitas mulheres, principalmente no Brasil. Norinha, então, aproveita essa mágoa do passado para culpabilizar a mãe e assim conseguir que ela se mude:

Foi pelas cicatrizes que ela me pegou e não largou mais, chantageando: por minha culpa ela tinha crescido praticamente sozinha, eu me ausentava, só pensando em trabalhar pra esquecer a tragédia da minha juventude, ela não tinha culpa de nada, fui eu que nem tive coragem de recomeçar a vida, de lhe dar um novo pai, que ela, a bem-dizer, nunca teve nenhum, não lhe dei irmãos, eu nem imaginava como doía ver Umberto, eufórico, assando churrasco com sua enorme família gaúcha, o bando de irmãos que ele tinha, os sobrinhos, os pais, um casal feliz e realizado, recebendo a todos de braços abertos, inclusive a ela, mas não era a mesma coisa, não eram do mesmo sangue, ela se sentia

sempre uma estranha no meio deles, e agora eu ainda queria que ela enfrentasse sozinha o desafio de ter filhos?, e os filhos dela iam crescer numa família alheia sem o traço da família da mãe, longe e ignorantes das raízes dela? (REZENDE, 2014, p. 27)

O papel da mulher como dona de casa, esposa exemplar e mãe foi e ainda continua a ser um ideal imposto pela sociedade machista e patriarcal. Betty Friedan, em sua obra *A mística feminina* (1971), abordou a forma com que as instituições sociais – como a mídia – exaltavam a figura da mulher a partir desses preceitos. Segundo a autora, esse modelo não era o sonho a ser seguido pela maioria das mulheres na década de 1960: “[...] há um desejo indefinido de ‘algo mais’ do que lavar pratos, passar a ferro, castigar e elogiar crianças.” (FRIEDAN, 1971, p. 55-56). Além disso, um dos aspectos da mística feminina é a valorização da feminilidade – a mulher deve ser passiva, respeitar o marido e resumir a sua vida na criação dos filhos:

A mística feminina afirma que o valor mais alto e o compromisso único da mulher é a realização de sua feminilidade. Afirma ainda que o grande erro da cultura ocidental, no decorrer dos séculos, foi a desvalorização dessa feminilidade. Diz ainda que esta é tão misteriosa, intuitiva e próxima à criação e à origem da vida, que a ciência humana talvez jamais a compreenda. Contudo, por mais essencial e diferente que seja, de modo algum é inferior à natureza do homem; em certos aspectos pode até ser superior. O erro, diz a mística, a raiz do problema feminino no passado, é que as mulheres invejavam os homens, tentavam ser como eles, em lugar de aceitar sua própria natureza, que só pode encontrar realização na passividade sexual, no domínio do macho, na criação dos filhos, e no amor materno. (FRIEDAN, 1971, p. 40)

Em *O segundo sexo* (2019), considerada uma das obras principais do pensamento feminista, Simone de Beauvoir traça detalhadamente a questão da condição feminina através dos âmbitos biológico, psicológico e histórico. As diferentes fases da vida da mulher – como a maternidade e a velhice – são discutidas com o objetivo de entender como a mulher é tratada culturalmente pela sociedade.

A famosa frase que inicia a obra de Beauvoir, “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (2019, p. 12), resume sua tese principal: ser mulher não se trata de um dado biológico, de um aspecto da natureza; mas sim de um dado da cultura, responsável, historicamente, em definir a mulher como um ser inferior ao homem. Dessa forma, a autora defende que uma das principais formas para a mulher conseguir sua independência é por meio do trabalho e que, somente com ele, poderá alcançar também a liberdade:

Produtora, ativa, ela reconquista sua transcendência; em seus projetos afirma-se concretamente como sujeito; pela sua relação com o fim a que visa, com o dinheiro e os direitos de que se apropria, põe à prova sua responsabilidade. (BEAUVOIR, 2019, p. 503)

Dessa maneira, pela análise narrativa da personagem Alice, percebemos que ela rompe parcialmente com a expectativa do modelo padrão imposto à mulher. Ao trabalhar como professora de francês, Alice conseguiu sua liberdade e realizou outras metas – como ir a Paris para estudar o idioma. No entanto, mesmo com essas conquistas, Alice se preocupava com Norinha e nunca a abandonou por muito tempo: “Podia ficar até um ano em Paris, mas não tive coragem de deixar Norinha com Tia Brites tanto tempo, sem mim.” (REZENDE, 2014, p. 178).

Assim, por considerar que a mãe está chegando à velhice, Norinha começa a persuadi-la para se mudar e ajudá-la com a criação do filho. Para isso, recorre a marcas textuais que retomam a ideia pejorativa da velhice: “O que é isso, mãe? Parece que virou uma velhota sentimental, com esse apego a coisas completamente ultrapassadas.” (REZENDE, 2014, p. 7). Ademais, influencia os parentes e amigos de Alice a persuadi-la também com o discurso de que está envelhecendo e que é responsabilidade da mãe estar próxima da filha nesse momento:

Aquela cansada foi me amolecendo, dia a dia, me dando uma desistência, e nem lembro direito se foi a própria Norinha ou sua aliada-mor, Elizete, quem me arrochou num canto da parede: Você vai pra Porto Alegre, sim, e não se discute mais isso, todo mundo vê que é o melhor, é sua obrigação acompanhar sua filha única, só você é que não aceita, parece um jumento empacado na lama, continuar com uma besteira dessas. (REZENDE, 2014, p. 34)

Segundo Ecléa Bosi, em sua obra *Memória e Sociedade* (1997), uma das atitudes mais fortes de repressão que a família pode fazer com um idoso é tirar sua autonomia: “Veja-se no interior das famílias a cumplicidade dos adultos em manejar os velhos, em imobilizá-los com cuidados para o seu ‘próprio bem’” (BOSI, 1997, p. 78). Simone de Beauvoir, em sua obra *A velhice* (2018), detalha como a sociedade não aceita que os idosos tenham desejos e sejam livres para fazer suas próprias escolhas:

Se os velhos manifestam os mesmos desejos, os mesmos sentimentos, as mesmas reivindicações que os jovens, eles escandalizam; neles, o amor, o ciúme parecem odiosos ou ridículos, a sexualidade repugnante, a violência irrisória. (BEAUVOIR, 2018, p. 9)

Desse modo, a personagem Alice vivencia essas violências praticadas pela família e pelos amigos e que são justificadas pela aproximação da sua velhice. Como a própria protagonista relata, sua casa, seus objetos pessoais e sua trajetória de vida foram apagados para conceder lugar a uma responsabilidade – a de se tornar avó e passar o resto da vida cuidando do neto: “Em resumo, o certo pra ela era que eu, afinal, já tinha chegado ao fim da minha vida própria, agora o que me restava era reduzir-me a avó” (REZENDE, 2014, p. 26).

O romance é um gênero textual propício para a expressão de diálogos e discursos que espelham os relacionamentos reais e modernos. Segundo Bakhtin, em seu livro *Teoria do romance* (2015), uma das formas estilísticas desse gênero é o dialogismo – o conjunto de enunciados sociais que podem ser notados durante a narrativa. Ainda, segundo o autor, é a partir da construção desses enunciados e da diversidade de diálogos que presenciamos a originalidade de determinado romance:

A originalidade estilística do gênero romanesco reside de fato na combinação dessas unidades subordinadas, mas relativamente independentes (às vezes até heterolinguísticas) na unidade superior do conjunto: o estilo do romance reside na combinação de estilos; a linguagem do romance é um sistema de “linguagens”. (BAKHTIN, 2015, p. 29)

O estilo narrativo utilizado por Maria Valéria Rezende em *Quarenta dias* é o uso de um gênero textual do cotidiano – o diário – que serve para nos contar a vida de Alice, com o recorte da aproximação de sua velhice, o relacionamento com a filha e os quarenta dias passados nas ruas de Porto Alegre. Um dos poucos objetos que Alice conseguiu trazer da mudança repentina foi um caderno com a personagem Barbie na capa. Assim, a protagonista faz desse caderno seu diário e da personagem Barbie sua interlocutora:

Diga-me, Barbie, você que nasceu pra ser vestida e despida, manipulada, sentada, levantada, embalada, deitada e abandonada à vontade pelos outros, você é feliz assim? você não tem vergonha? eu tenho vergonha de ter cedido, estou lhe dizendo, vergonha. (REZENDE, 2014, p. 29)

O leitor é guiado na narrativa, então, com a interlocução por meio da boneca *Barbie*. Tal escolha surtiu um efeito cômico e até inesperado no enredo: a *Barbie* é um símbolo da sociedade de consumo, baseada a partir de modelos estéticos e comerciais. Criada nos anos 50, essa boneca moldou o imaginário coletivo sobre como a mulher é

enxergada na sociedade - visão compartilhada puramente por padrões inalcançáveis de beleza e de juventude. Em determinados trechos do romance, Alice conversa com sua interlocutora e a julga como descartável, sem inteligência; já em outros momentos, Alice exalta a boneca por permanecer sempre jovem: “Melhor só se for pra você, Barbie, que já tem quase sessenta e fica sempre igual... Vai ver que é por isso que tem tanta velhota por aí vestida de Barbie. Eu, quase com a mesma idade que você, nem tento disfarçar.” (REZENDE, 2014, p. 55).

A obra *O mito da beleza* (2020), de Naomi Wolf, discute como a mulher sofre com diversas violências e padronizações ao longo dos anos. Tal padronização é nomeada como o mito da beleza – a cultura patriarcal impõe às mulheres a padronização do corpo e a busca exagerada pela juventude. Essa imposição serve como um desvio de foco – enquanto as mulheres se preocupam com padrões meramente estéticos, as instituições sociais possuem liberdade para decidir sobre aspectos políticos e sociais da vida da mulher, incluindo aspectos sobre o próprio corpo, como a questão do aborto.

Além disso, para a autora, a questão do envelhecimento é um dos focos que essa imposição procura esconder. Cada vez mais as mulheres buscam por procedimentos estéticos que possibilitem um provável rejuvenescimento. Para a cultura patriarcal, a mulher senil não possui mais importância, pois o ato de reprodução não é mais possível e a imagem estética também é suprimida.

Não existe nenhuma justificativa legítima de natureza biológica ou histórica para o mito da beleza. O que ele está fazendo às mulheres hoje em dia é consequência de algo não mais elevado do que a necessidade da cultura, da economia e da estrutura do poder contemporâneo de criar uma contraofensiva contra as mulheres. (WOLF, 2020, p. 30).

Portanto, é perceptível, pela estrutura da narrativa, que a interlocução por meio da personagem Barbie é um recurso irônico e até crítico da protagonista para relatar sua experiência e seus pensamentos acerca de temas como a pressão estética, o dilema familiar e o desejo de ser livre. Outrossim, a Barbie, como interlocutora, marca também a necessidade de Alice em ter alguém para ouvi-la – alguém que não a julgasse e pudesse ouvir em silêncio seus desabafos.

Por fim, Alice cede à pressão familiar e se muda com a filha para Porto Alegre. Antes da mudança, Alice percebe que não há mais diálogo com a filha, pois Norinha não a deixa responder suas perguntas: “Nem era preciso dizer nada, porque ela perguntava e

respondia em meu nome, gritando aqui da cozinha.” (REZENDE, 2014, p. 49). Essa falta de diálogo se estende após a mudança e Norinha passa também a fazer tarefas pela mãe, como mobiliar o novo apartamento e fazer compras: “Enquanto ali se desmontavam minha cabeça, minha casa, minha vida, cá no Sul Norinha montava, à maneira dela, ao gosto dela, o que eu havia de ter e ser no futuro próximo.” (REZENDE, 2014, p. 37). Logo, Alice percebe que não consegue mais dialogar com a própria filha e, assim, toma o diário como confidente:

Sei lá!,a isso, sim, eu resisti até o fim, agarrei-me com o caderno como a uma boia, vai ver que foi só mesmo pra dizer Não a alguém, fincar pé contra mais uma vontade alheia querendo tomar o controle daquela minha vida, já escapando feito água usada pelo ralo desde que me decidi, ou cedi? O caderno veio [...] pra me resgatar do meio dessa confusão que me engoliu. (REZENDE, 2014, p. 9).

Outra percepção assumida foi a de não ter mais sua autonomia – seu papel familiar foi alterado junto às mudanças: de mãe para avó e de avó para filha de sua própria filha: “Eu já estava pegando o jeito de me comportar como filha da minha filha.” (REZENDE, 2014, p. 74).

No entanto, essa condição muda quando Alice descobre que Norinha viajará com o marido para a Europa. A partir dessa notícia, Alice se isola no apartamento e decide ficar em silêncio para não confrontar a nova realidade. Quando recebe o pedido para procurar Cícero Araújo – rapaz, filho de uma colega moradora de João Pessoa, que se mudou para Porto Alegre a trabalho e desapareceu misteriosamente – Alice toma esse objetivo como uma fuga – ir às ruas à procura de uma pessoa desaparecida, mas também ir às ruas como uma forma de escape da solidão: “Eu, agora, sopinha, novelinha, caminha, uma senhora aposentada, conformada e solitária como outra qualquer.” (REZENDE, 2014, p. 141).

Nesse sentido, vimos como o romance *Quarenta dias* constrói a imagem da mulher de meia-idade e seus dilemas perante a aproximação da velhice. A falta de diálogo entre mãe e filha, a pressão familiar, a imposição estética, a solidão e as mudanças repentinas na vida da mulher idosa são marcas presentes da realidade e que o romance transpõe por meio do acolhimento literário. Tais elementos foram imprescindíveis para a construção do enredo e para o desenvolvimento da protagonista Alice que, a partir do segundo momento do romance, viverá a quarentena que dá título à história e terá o seu

momento de ressignificação a partir do ambiente descrito – as ruas da cidade de Porto Alegre.

2. “RACHADURAS NA SUPERFÍCIE DA CIDADE”: O CAMINHAR COMO RESSIGNIFICAÇÃO

A segunda parte do romance terá como foco os quarenta dias em que Alice vivencia sua experiência nas ruas de Porto Alegre. Ao atender o pedido de sua prima, Elizete, para encontrar o filho de uma amiga que estava desaparecido, Alice inicia sua quarentena pelas ruas da cidade – ruas, em sua maioria, pertencentes à área periférica. A personagem, então, ressignifica essa busca como uma justificativa para sair de casa, à toa, sem rumo, e assim se redescobrir como sujeito:

Um rumo vago. Que eu seguiria se quisesse. Talvez tenha sido o nome estranho do lugar que me despertou da letargia. Talvez tenha sido, sem que eu percebesse, a dor da outra mãe tomando o lugar da minha, um alívio esquisito, uma distração, e eu quis, sim, sair por aí, à toa, por ruas que não conheço atrás do rastro borrado de alguém que nunca vi. Afinal, Barbie, isso quase podia ser um resumo de qualquer vida quando começa, sair por aí, a ganhar o mundo, à toa. (REZENDE, 2014, p. 92)

Segundo Rebecca Solnit, em sua obra *A história do caminhar* (2016), a atividade de caminhar “tanto na cidade quanto no campo é uma história de liberdade e de definição do prazer” (SOLNIT, 2016, p. 287). Dessa forma, tal definição se relaciona com o caminhar da personagem Alice, pois, conforme o seu vagar sem rumo, conhece lugares, pessoas e situações que a marcam com a sensação de liberdade e de prazer. Uns dos lugares que servem como exemplo para essa associação são os sebos e livrarias em que a personagem passa horas e dias lendo livros e anotando trechos em diversos papéis – folhetos, anúncios, receitas – que são mostrados ao final de cada fragmento do diário: “Preciso escrever pra não sufocar, agora, assim mesmo, escrevendo à mão, sentada à mesa da cozinha, cercada de pedaços de papel amassado, até sujo, que ajuntei pelas ruas pra fazer anotações atrás” (REZENDE, 2014, p. 17).

Embora não seja considerada uma típica *flâneur*, as andanças de Alice pelas ruas periféricas de Porto Alegre lembram algumas características dessa figura do século XIX. A partir da industrialização e do início da urbanização nas cidades europeias, surgiu um novo tipo de experiência – a *flânerie* – que consistia na figura de um observador que

caminha tranquilamente pelas ruas e constrói uma nova percepção sobre a paisagem. O *flâneur* teve sua primeira aparição nas obras do escritor Charles Baudelaire e marcava a ambivalência entre o encantamento e o temor pela cidade. Segundo Richard Sennett, em sua obra *Construir e habitar* (2018), o *flâneur* também marca a busca do sujeito por si mesmo a partir das paisagens percorridas:

A figura do *flâneur* surgiu dessa perplexidade: de certa forma, caminhar pela cidade para se conhecer. Esta figura contrasta com a do etnógrafo, tal como exemplificada pelos pesquisadores da Escola de Chicago. Um etnógrafo estuda os outros; um *flâneur* busca a si mesmo nos outros. (SENNETT, 2018, p. 209)

Ao iniciar sua busca por Cícero Araújo, Alice percorre vilas, comércios, hospitais, parques e outras paisagens que a fazem refletir sobre sua vida e seu lugar naquele cenário estranho. Os pensamentos sobre a aproximação da velhice também reaparecem durante esse vagar, quando Alice percebe que em nenhuma viagem de ônibus foi obrigada a pagar o valor da passagem:

Não me perguntou nada sobre o pagamento da passagem, ninguém reparava em mim, talvez efeito dos meus cabelos que teimo em deixar grisalhos apesar da incansável insistência da Elizete, Credo, Alice, que desleixo!, nem parece que você é uma mulher inteligente e estudada, acha certo parecer uma velha bem antes mesmo de entrar nos sessenta?, tá igualzinha a sua avó, se for por economia me diga que eu conheço salões ótimos e com precinho bem maneiro. Pra ela, Barbie, todas seríamos como você, que já tem a minha idade, não é?, e não mudou de cara esse tempo todo... Por mim, tudo bem, fique na sua, há gosto pra tudo. (REZENDE, 2014, p. 99)

A relação com outras pessoas durante esse vagar também auxilia na percepção do autoconhecimento. Alice é uma mulher de meia-idade que está caminhando por ruas desconhecidas e caracterizadas como pertencentes à periferia da cidade. Esse aspecto torna-se explícito quando Milena, sua diarista, responde que “aqui favela se chama vila, não sabe?” (REZENDE, 2014, p. 68) – e o primeiro lugar que Alice visita é a Vila Maria Degolada, a pista inicial que Elizete concede sobre o paradeiro de Cícero Araújo: “Andei quadras e quadras, repetindo na cabeça ‘Cícero Araújo, Vila Maria Degolada; Cícero Araújo, Vila Maria Degolada’, como uma jaculatória...” (REZENDE, 2014, p. 96). Ao chegar à Vila, Alice encontra alguns moradores que somente a auxiliam quando descobrem o motivo de sua andança por ali, ou seja, a busca de uma mãe pelo filho perdido:

Já iam se virando pra me deixar sozinha e tentei retê-las, comovê-las com a explicação do caso da mãe desesperada em João Pessoa, o filho desaparecido, eu chegada da Paraíba, encarregada de achá-lo sem conhecer nada nesta cidade, as mínimas informações que eu tinha. Palavras mágicas!, voltaram todas, uma enxurrada de perguntas e comentários, Ai, coitada dessa mãe!, Onde é que ele trabalha? (REZENDE, 2014, p. 110)

Como a própria personagem relata, “história de mãe desesperada procurando por filho perdido era um abre-te Sésamo!” (REZENDE, 2014, p. 116). Não é comum, para a sociedade, aceitar o vagar sem rumo e, ainda, se esse vagar for realizado por uma mulher. Como vimos no capítulo anterior, a sociedade exalta a figura da mulher como mãe, dona de casa e esposa exemplar. Esses preceitos foram e continuam a ser impostos pela sociedade patriarcal. Dessa maneira, uma mulher, sozinha, vagando pelas ruas e sem um objetivo definido não seria bem-visto. Assim, Alice toma o discurso da busca pelo filho de outra mãe para ser aceita e recebida nos lugares em que trafega.

Segundo Rebecca Solnit, a palavra *rua* carrega um sentido especial e diferenciado, principalmente se for atribuído a uma mulher:

A própria palavra *rua* encerra uma magia indelicada e suja, conjurando o baixo, o comum, o erótico, o perigoso e o revolucionário. Um homem das ruas é só um democrata, mas uma mulher das ruas, como a prostituta, vende sua sexualidade. (SOLNIT, 2016, p. 291)

A imagem de uma mulher sozinha caminhando pelas ruas não era vista – e ainda não é – como algo comum e rotineiro. Diferentemente da imagem do homem vagando pelas ruas, que, com o passar das épocas, assumiu diferentes símbolos – desde a figura do *flâneur* até a do malandro – a mulher andarilha teve sua imagem associada à sexualidade – como as prostitutas, nomeadas como “mulheres das ruas”. Tal imagem também repercute na literatura, principalmente nas obras do século XVIII e XIX escritas por homens. No entanto, mesmo que fossem figuras tidas como andarilhas, o cenário do enredo não era propriamente o das ruas:

Que poucas mulheres fora as prostitutas tinham liberdade para vagar pelas ruas e que vagar pelas ruas geralmente já bastava para que uma mulher fosse considerada prostituta são questões preocupantes o suficiente [...] Até o século XX, as mulheres raras vezes caminhavam pela cidade por prazer, e as prostitutas quase não nos deixaram registros de sua experiência. O século XVIII foi impudico o bastante para apresentar alguns romances famosos sobre prostitutas, mas a vida cortesã de Fanny Hill se dava totalmente em ambientes

internos, a de Moll Flanders era absolutamente prática, e as duas foram criadas por autores do sexo masculino cuja obra era, ao menos em parte, especulativa. (SOLNIT, 2016, p. 300)

Essa mudança de perspectiva, ou seja, a mulher como andarilha e que não é associada à sexualidade começa a ocorrer por meio da literatura de autoria feminina – com, por exemplo, a obra *Mrs. Dalloway* (1925) de Virginia Woolf. E a Literatura Contemporânea Brasileira também segue essa descaracterização da mulher andarilha com o romance *Quarenta dias*, foco deste estudo.

Outro discurso que Alice utiliza nas ruas é a fala sobre as suas origens, sua terra natal. A todo momento, ao encontrar com pessoas e perceber que elas são do Nordeste, Alice se aproximava como uma tentativa de encontrar empatia e companheirismo, além de também ter o sentimento de nostalgia por meio do sotaque típico da sua região:

Estava aberta, fui entrando, não vi ninguém de imediato, mas logo a moça pequena demais pra aparecer acima do monitor do computador sobre um balcão, como eu também seria, deu um passo pro lado e a vi, brasileirinha como eu. Fique à vontade... Precisa de ajuda?, bastou pra confirmar, sim, era de “lá”, Do Ceará, respondeu. (REZENDE, 2014, p. 130)

O termo “brasileirinha” foi ouvido por Alice pela primeira vez quando o porteiro a recebeu e indicou que havia, no prédio, uma diarista “brasileirinha” como ela: “vão se dar bem, que ela é brasileirinha, assim como a senhora.” (REZENDE, 2014, p. 66). Esse termo, então, assume uma diferenciação regional – as pessoas do sul tratam as pessoas nordestinas por essa nomeação. Há também um episódio que evidencia a xenofobia – quando uma diarista vai ao apartamento e recusa o emprego ao observar que Alice não possuía características do sul do país:

Imediatamente ouvi bater à porta da cozinha, abri e dei com uma mulher alourada, bem mais nova, mais corpulenta e mais alta do que eu, que respondeu ao meu Boa-tarde com um resmungo, enquanto me olhava de cima a baixo. [...] Ela demorou a responder, olhando pra mim, a cara inexpressiva. Repeti Então, que dia pode ser? Finalmente abriu a boca, É... não vai dar certo pra mim, não, senhora. (REZENDE, 2014, p. 62)

Além do termo “brasileirinha”, as pessoas se referiam ao nordeste como “lá”. Essa marca textual pode ser entendida como uma metonímia que constata o preconceito ao generalizar os diferentes estados da região Nordeste. Alice tentava explicar que ela e

Cícero eram da Paraíba, mas desistia ao constatar que os moradores daquela cidade entendiam o Nordeste como uma região única:

Eu, confundida de todo, querendo explicar que era Paraíba, nada a ver com Recife, Fortaleza, Bahia, Minas, que Cícero era brasileiro feito eu, que trabalhava em obra de construção, mas foi inútil. Pois então, não é isso mesmo, de lá? “Lá” parecia ser um vago território homogêneo que cobria tudo o que fica acima do Trópico de Capricórnio. (REZENDE, 2014, p. 111)

Dessa forma, o romance revela diferenças regionais e preconceitos que marcam o caminhar de Alice nas ruas de Porto Alegre. Tais diferenças auxiliam na busca da protagonista e ressignificam o sair sem rumo em busca de uma pessoa específica – Cícero Araújo – para uma busca por conhecer e redescobrir a si mesma.

Outrossim, as paisagens escolhidas no romance compõem o que Milton Santos conceituou como “territórios opacos” em sua obra *A natureza do espaço* (SANTOS, 1996, p. 27). Esses lugares são entendidos como “atrasados”, “excluídos” em oposição aos “territórios luminosos”, que são desenvolvidos e, em sua maioria, pertencentes aos grandes centros. Alice caminha por Vilas que, como visto anteriormente, são as favelas da cidade de Porto Alegre. Além disso, em outros momentos da narrativa, Alice visita parques, sebos, hospitais, alojamentos de trabalhadores e até uma região de prostituição. Nesse caminhar por espaços não privilegiados da cidade, a personagem constata semelhanças com a sua cidade natal – João Pessoa –, pois as características, os moradores e as necessidades são comuns nos dois lugares:

Engraçado é que eu tinha a impressão de, afinal, quase nada ver de tão estranho assim, neste Sul tão longe de casa, o povo misturado de todas as cores, os petiscos de pobre, aquele tanto de negros gaúchos que eu nunca soube que existiam, violência e solidariedade, pobreza e necessidade, iguais às da minha terra, a pedir milagres. (REZENDE, 2014, p. 120)

Na última parte da narrativa, Alice torna-se uma “sem-teto”. Após dormir em parques, hospitais e rodoviárias, a personagem, enfim, adormece nas ruas. Importante ressaltar que, em diversos trechos do romance, Alice nega o apartamento alugado por Norinha como o seu lar: “Aquele ‘ela não tem casa’ ficou ecoando no meu ouvido. Estava mesmo sem teto, a minha casa tinha sido desmanchada lá em João Pessoa, uma espécie de vergonha misturada com coragem” (REZENDE, 2014, p. 165).

Nesse momento, dois personagens foram importantes para a sua estadia nas ruas – Arturo e Lola. Arturo é um argentino que fugiu da ditadura do seu país natal e começou a viver pelas ruas de Porto Alegre; já Lola foi casada com um polaco rico que lhe deixou uma casa, porém os filhos levaram todo o resto. Tais personagens marcam a empatia e a solidariedade que Alice recebeu quando começou a viver, de fato, nas ruas. Com o passar dos dias, Alice já se sentia como parte daquela realidade que não era a sua e fez amizade com outros moradores de rua da região:

Lola, Arturo, foram só os primeiros, depois vieram tantos outros! Fui aprendendo, ficando mais e mais igual a eles, quase todos os dias conseguia achar Giggio, tão menino!, eu, de novo mãe, por um momento, passando-lhe a mão nos cabelos, os olhos dele sempre úmidos a ponto de escorrer, sempre a mesma queixa, O pai me jogou pra fora de casa porque eu sou artista, Que arte é a tua, Giggio?, Não sei ainda, só artista, o Pai me jogou na rua. Ao Giggio faltavam o pai e uma arte, à Catarina, carregando sempre seu enorme bebê de vinil, nu, mas quase novo, limpo dos inúmeros banhos que ela lhe dava no lago do Parque Farroupilha, gemendo sempre Quero um menino, preciso de um menino... E este, Catarina, não é teu?, Este não é de verdade. Nunca descobri o que lhe teria acontecido, terá algum dia tido seu menino?, sumiu como Cícero, deixou-a como a minha menina?, fugiu ela de tudo, como eu? (REZENDE, 2014, p. 237)

Assim, Alice, aos poucos, começa a se esquecer da busca por Cícero Araújo e adentra na realidade das ruas de Porto Alegre: “Já então raramente chamava Cícero Araújo em meu auxílio. Onde andaria o filho de Socorro?, a que bando estranho se havia juntado, em que praça ficara esquecido?” (REZENDE, 2014, p. 239). O dinheiro que tinha de reserva em uma poupança acaba e Lola, com quem compartilhava a casa em algumas noites, diz à Alice que ela deve voltar para a sua vida, pois ali não era o seu lugar: “Basta, tu não aguenta mais, tu não precisa disso, tu vai voltar pra tua vida que a gente também não precisa de mais uma na rua, à toa.” (REZENDE, 2014, p. 245).

Portanto, a fuga de Alice termina nesse momento e ela volta para a casa alugada por Norinha. O objetivo de encontrar Cícero Araújo serviu apenas como respaldo para encontrar a si mesma e refletir sobre a vida, as relações familiares e a aproximação da velhice. Dessa forma, as ruas de Porto Alegre serviram como cenário e construção dessa busca, permitindo à Alice um novo olhar sobre as margens da cidade e seus espaços não privilegiados. Ao encontrar pessoas e dialogar com elas, Alice percebeu semelhanças e relacionou os discursos daqueles estranhos com o seu próprio discurso. Logo, mesmo com a evidente fragmentariedade desse caminhar, Alice construiu novos caminhos e

percepções a partir daquelas ruas e espaços tão estranhos, mas ao mesmo tempo tão familiares:

Já não sou capaz de reproduzir assim, detalhadamente, em sequência quase exata, os caminhos que percorri depois que me soltei de uma vez, à deriva de corpo e alma. Esses já não eram propriamente caminhos, eram sucessivos buracos, frestas, rachaduras na superfície da cidade pelas quais eu ia passando de mundo em mundo, ou era vagar por mundo nenhum... (REZENDE, 2014, p. 102)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A questão da velhice feminina e o caminhar como alternativa para a ressignificação foram os focos deste estudo. No entanto, durante o trabalho analítico do romance, outros aspectos mostrados na narrativa chamaram a atenção para entender melhor esses focos, como as marcas de interlocução, as diferenças e os preconceitos regionais e a questão dos modelos machistas e patriarcais que pressionam as mulheres na sociedade.

O romance, dessa forma, por meio do acolhimento literário, apresenta várias discussões importantes e que rodeiam a cultura moderna. Além disso, o uso de um gênero textual do cotidiano – o diário – serviu adequadamente para narrar os conflitos e dilemas que a protagonista Alice presencia: desde os desafios familiares, como a maternidade solo, a relação com a filha e a aproximação da velhice, até as perspectivas adquiridas durante os quarenta dias de deslocamento pelas ruas da cidade de Porto Alegre.

O caminhar, assim, serviu como ponto de partida para refletir sobre os aspectos do próprio sujeito como também para considerar os aspectos de outros personagens. Alice consegue um novo olhar sobre a cidade e sobre a sua própria vida. Tal conquista só foi possível por aceitar um rumo vago – um pedido para encontrar alguém e que resultou no encontro em si mesma.

Logo, a narrativa mostra diversas nuances sobre a mulher de meia-idade, principalmente acerca da perda de autonomia e do desejo por liberdade. A velhice não significa o fim – embora essa ideia seja repercutida pelo senso comum e refletida, no romance, pelos discursos de alguns personagens, como Norinha. Desse modo, ao representar Alice como uma mulher que rompe com as imposições e violências causadas,

sobretudo, pela aproximação da velhice, Maria Valéria Rezende abre espaço para um novo olhar sobre o sujeito feminino na Literatura Brasileira Contemporânea.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I: A Estilística*. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

BEAUVOIR, Simone de. *A velhice*. Tradução: Maria Helena Franco Martins. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida*. vol 2. Tradução: Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade*. Lembranças de Velhos. 15. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

FRIEDAN, Betty. *A Mística feminina*. Tradução: Áurea B. Weissemberg. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.

REZENDE, Maria Valéria. *Quarenta dias*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: espaço e tempo, razão e emoção*. 3. ed. São Paulo: HUCITEC, 1996.

SENNETT, Richard. *Construir e habitar: ética para uma cidade aberta*. Tradução: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2018.

SOLNIT, Rebecca. *A história do caminhar*. Tradução: Maria do Carmo Zanini. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

WOLF, Naomi. *O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*. Tradução: Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

Recebido em: 19/02/2022

Aceito em: 03/04/2022

Territórios e fronteiras espaciais e literários em “Dolly”, de Lygia Fagundes Telles

Amanda Quitério de Goisⁱ

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo realizar uma análise a respeito do conto “Dolly”, de Lygia Fagundes Telles, presente na obra *A Noite Escura e Mais Eu* (1995). A partir de textos teóricos que abordam o território e as fronteiras, propõe-se repensar o texto literário em questão e desenvolver a hipótese de leitura de que a obra escolhida para análise conversa diretamente com o espaço em que se insere, utilizando referências espaciais e temporais da cidade de São Paulo na década de 1920. Assim, constrói-se uma narrativa literária, promovendo uma junção entre versões de uma morte real e de uma morte fictícia, interligando, portanto, história e ficção.

Palavras-chave: literatura; território; versões; ficção; história.

ABSTRACT

This paper aims at analyzing the short story “Dolly” by Lygia Fagundes Telles, in the book *A Noite Escura e Mais Eu* (1995). Based on theoretical texts that approach territory and frontiers, we propose rethinking that literary text and developing the reading hypothesis that the work chosen for analysis speaks directly to the space in which it is inserted, using spatial and temporal references from the city of São Paulo in the 1920s. Thus, it builds a literary narrative, promoting a junction between versions of real death and fictitious death, interconnecting history and fiction.

Keywords: literature; territory; versions; fiction; history.

ⁱ Mestranda em Teoria e Estudos Literários na Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP).
Graduada em Licenciatura em Letras pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP).
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8070-534X> | amanda.gois@unesp.br

INTRODUÇÃO

“Dolly” é um dos contos publicados na obra intitulada *A noite escura e mais eu*, escrita por Lygia Fagundes Telles (LFT). Este livro, que possui um total de nove contos, foi publicado pela primeira vez em 1995 e ganhou, entre outros, os prêmios Arthur Azevedo da Biblioteca Nacional, Jabuti e APLUB de Literatura. Para o desenvolvimento da hipótese de leitura deste artigo, foi utilizada a versão de 2009 da obra em questão, publicada pela Companhia das Letras.

Lygia Fagundes Telles, autora desse conto, é uma escritora brasileira, nascida na cidade de São Paulo, estado de São Paulo, Brasil, no ano de 1923, como informado no site da Academia Brasileira de Letras. Ela se estabeleceu como uma escritora contemporânea importante, uma vez que suas obras foram premiadas e consolidadas como trabalhos relevantes para a Literatura Brasileira.

Em sua tese de Doutorado intitulada *O estigma da branquitude nos escritos de Lygia Fagundes Telles* (2020), Vanessa Aparecida Ventura Rodrigues apresenta críticas às obras escritas por LFT sem deixar de consagrá-la pelas suas habilidades literárias. Ela afirma que Lygia “necessita criar ‘mulheres’ livres para que elas possam ser representação e válvula de libertação para ‘mulheres’ reais” (RODRIGUES, 2020, p. 18). Ou seja, a representação de personagens femininas transforma-se em uma maneira de incentivar, em mulheres reais (não fictícias), novas perspectivas de representação para que exista a possibilidade de provocar mudanças na realidade exterior às obras no que diz respeito à liberdade e representatividade de mulheres. Vale ressaltar que a necessidade, apontada por Rodrigues, de criar personagens femininas livres com a função de representar e libertar mulheres reais reduz as personagens a um objetivo simplista de espelhar uma realidade possível, fazendo com que as personagens de Lygia fiquem confinadas à função social de guiar mulheres.

Em contraponto, Alva Martinez Teixeira, em seu texto *Hora de tirar o espartilho: A problemática feminina nos contos de Lygia Fagundes Telles* (2016), cria um diálogo no qual relaciona contos de Lygia Fagundes Telles com uma tentativa bem-sucedida de criar uma representação feminina mais ampla, que não se reduz a simplesmente mostrar a mulheres como elas devem agir para serem libertas. Ela afirma que, a partir da perspectiva de Lygia Fagundes Telles:

A mulher passa de objeto a sujeito, mas não se trata apenas disso, nessa mudança, as personagens femininas deixam de ser apenas – e tenho consciência de que ‘apenas’ é, neste caso, um termo infeliz – personagens fascinantes, enquanto ‘enigmas’ ou

enquanto descendentes de Eva, a tentadora, isto é, belas, sedutoras, mas também dissimuladoras, origem de todos os males. (TEIXEIRO, 2016, p. 113)

Segundo Teixeira, portanto, as personagens femininas tornam-se complexas e múltiplas, sem ficarem restritas a representações que tem por objetivo libertar mulheres. Em “Dolly”, por exemplo, são apresentadas diversas versões de uma mesma narrativa por uma única personagem feminina, que traz cada versão como um enigma, já que não é possível confiar na veracidade de seus relatos.

Voltando a Rodrigues, que cita José Paulo Paes, Telles é capaz de transmitir ao leitor conflitos e dúvidas que permearam a geração na qual suas obras foram escritas, bem como situações e vivências de mulheres que poderiam impactar os espaços que elas ocupavam caso novos caminhos fossem traçados:

Segundo José Paulo Paes, em seu ensaio ‘Ao encontro dos desencontros’ (1998), há em Lygia o que chamamos a ‘arte do desencontro’, a qual se abre para um plano universal, pois relata os conflitos não só de sua imaginação criadora, mas também os conflitos de uma época, de toda uma geração. Os projetos de vida de suas protagonistas tipificam os caminhos e descaminhos com que se defrontava a figura feminina na segunda metade do século XX. (RODRIGUES, 2020, p. 17)

Dessa forma, Telles “Cria mundos em que os limites entre o vivido e o imaginário chegam a se confundir, tocando a imensidão onírica do interior do ser humano. Poderíamos dizer que sua obra é, ao mesmo tempo, real, fantástica e verossímil” (RODRIGUES, 2020, p. 16). Assim, começam a ser construídas e desenvolvidas narrativas nas quais o território e o espaço físico emendam-se ao que é narrado de forma a tornarem-se parte imprescindível da narrativa.

Enveredando-se por esse caminho, “Dolly” apresenta conflitos dramáticos nos quais os espaços reais da cidade de São Paulo misturam-se aos mistérios da morte e da curiosidade. Além disso, o cenário metropolitano mistura-se aos desejos da personagem homônima, complementando sua imaginação sonhadora à paisagem decadente da sua realidade.

1. LYGIA FAGUNDES TELLES: “DOLLY”

O conto tem seu início a partir de um relato de Adelaide, a narradora homodiegética (participante da narrativa, que narra em primeira pessoa) e autodiegética (protagonista) que guia a narrativa a partir de sua perspectiva. Vale ressaltar que ela não é necessariamente verídica em

sua narração e, como será comprovado nessa análise, não parece disposta a contar suas experiências como, de fato, aconteceram.

O começo do conto retrata um acontecimento passado ao qual o leitor ainda não possui acesso: “Ela ficou mas a gota de sangue que pingou na minha luva, a gota de sangue veio comigo” (TELLES, 2009, p. 11). Não é possível saber do que se trata por uma boa parte da narrativa, e, inclusive, não é possível saber o nome da narradora até a segunda parte do conto.

A narradora reflete a respeito do acontecimento que ainda é desconhecido ao leitor enquanto anda de bonde voltando para a pensão em que mora e afirma mentalmente que não tem mais “vontade de puxar a sineta, descer e voltar correndo até a casa amarela” (TELLES, 2009, p. 11), dando a entender que, em algum momento, ela quis pedir ao bonde que parasse pra que pudesse descer e voltar para a casa onde algo aconteceu.

Em seguida, ela afirma que “um passageiro invisível subiu comigo e se sentou aqui ao meu lado, só nós dois neste banco. Não posso vê-lo mas ele me vê” (TELLES, 2009, p. 11). Um segundo mistério é inserido na narrativa a partir desse momento, pois esse passageiro invisível não é nomeado (nem visto) durante todo o conto. Ele pode ser compreendido como uma personificação do arrependimento da narradora, que não volta para a casa amarela e para o que será revelado como um assassinato.

O passageiro invisível faz perguntas que parecem impertinentes para a protagonista. Em um primeiro momento, ela responde como se o acontecimento do qual tenta fugir não tivesse relevância em sua vida. Ela narra, pela primeira vez, o que vivenciou:

Toquei a campainha, ninguém atendeu, na véspera ela já tinha dito que saía muito. Abri o portãozinho, atravessei o pequeno jardim precisando de água e experimentei o trinco da porta. Entrei e chamei, Dolly! Ninguém na saleta. Fiquei parada até que apareceu o gatinho que miou assustado e fugiu passando por entre minhas pernas. Quando quis ver se ele não desfiou minha meia reparei que a luz estava acesa. Estranhei, ainda era dia. Estranhei também a desordem, cinzeiros e copos espalhados por toda parte, dois pratos com restos de comida ali no chão. (TELLES, 2009, p. 12)

Nesse trecho, Dolly, a outra protagonista, não respondeu ao chamado da narradora, e mesmo assim ela entrou na casa, o que pode ser um indício de intimidade. Outro ponto que reafirma isso é que a narradora se refere ao gato utilizando um artigo definido, no trecho “o gatinho que miou assustado” (TELLES, 2009, p. 12). Assim, ela provavelmente já conhecia o gato de algum momento anterior.

Continuando sua narrativa, Adelaide comenta a respeito da bagunça da casa em que entrou, e demonstra sentir necessidade de organizar aquele cenário, o que aparece futuramente

no conto como uma atitude comum para essa narradora. A continuação se dá da seguinte maneira:

Quando achei meus cadernos empilhados num canto, vi o calendário amarelo jogado em cima de um almofadão, o ano de 1921 desenhado a nanquim, cada número suspenso no alto pelo bico de uma andorinha azul. Na parede, o prego. Pensei em dependurar o calendário e em trocar o leite talhado na tigela do gato mas se começasse a botar ordem nas coisas, não ia parar mais. Saí. (TELLES, 2009, p. 12)

Mais uma vez, há a utilização de artigos definidos para comentar sobre objetos da casa, indicando familiaridade, como em “vi o calendário” (TELLES, 2009, p. 12) e “o leite talhado na tigela do gato” (TELLES 2009, p. 12).

Ao sair da casa, uma vizinha a encontra e questiona: “Você é amiga dela? Fui recuando de costas. Não, não é minha amiga” (TELLES, 2009, p. 12). Ela sai da casa e pega o bonde, o que retoma a narrativa para o momento presente. O passageiro não se dá por satisfeito: “Acabou, eu digo e o passageiro invisível espera um pouco até fazer a pergunta, Mas Dolly não é a sua amiga?” (TELLES, 2009, p. 12-13).

Aqui é possível perceber a primeira contradição da narradora, que parece estar omitindo fatos, uma vez que o personagem invisível, provavelmente fruto de sua consciência e imaginação, duvida da veracidade de suas palavras. A resposta da narradora a partir disso é: “Amiga propriamente não, eu respondo e ouço minha voz reprimida que se esconde daquela Dolly tão descoberta e tão generosa. Seria minha amiga se tivéssemos mais tempo, eu acrescentei depressa, quero falar, sei que vou me salvar falando” (TELLES, 2009, p. 13).

Começa, então, uma nova versão dos acontecimentos apresentados por ela anteriormente: “Achei a casa engraçada, achei a moça meio desmiolada, mas tão bonita e não era o que eu queria, não era bem o que eu queria. Quando me despedi dessa Dolly, já sabia que não ia voltar” (TELLES, 2009, p. 13). Ela, no entanto, volta: “Tinha esquecido os benditos cadernos, vou ter que voltar, resolvi, e sacudi-me no desânimo, tomo amanhã o Barra Funda, pego a cadernada e volto voando! Foi o que eu fiz.” (TELLES, 2009, p.13). Essa segunda versão apresentada parece soar mais verídica que a anterior, mas, ainda assim, há lacunas a serem preenchidas.

Isso não passa despercebido ao passageiro invisível, que logo pergunta a respeito do sangue citado na primeira frase do conto: “Mas, e esse sangue que pingou aí na luva, pergunta o passageiro soprando no fundo do meu ouvido. Cruzo as mãos sobre as luvas e agradeço a Deus por essa pergunta que já estava esperando, tinha que ser feita e eu tinha que responder” (TELLES, 2009, p. 13). Começa, então, a terceira versão do acontecimento passado.

Como é possível notar, a narrativa não é linear e passeia não apenas entre passado e presente, como também entre memória e acontecimento (o que é narrado sofre interferências de acordo com a memória da narradora).

A terceira e última versão apresentada parece ser a verídica, pois justifica o sangue na luva da garota, a confusão mental e a inquietação apresentada por seu fluxo de consciência desde o começo. O que ainda não é explicado, porém, é como as duas personagens protagonistas se conheceram e como o encontro entre as duas caminhou para um trágico acontecimento:

Quando entrei na casa estava de luvas. Chamei, Dolly! O gato apareceu e fugiu. No silêncio, a desordem. A luz acesa. A porta do escritório estava entreaberta. Espiei e vi Dolly na cama debaixo de um acolchoado. Chamei de novo, Dolly! Mas sabia que ela estava morta. (TELLES, 2009, p. 13)

Diferente das outras versões, nessa Dolly é encontrada: “o acolchoado chegando mansamente até o queixo de Dolly que me pareceu tão calma, de uma calma que contrastava com a cabeleira emaranhada, aberta no travesseiro” (TELLES, 2009, p. 14).

A narradora ainda revela aos poucos o que pode ter causado a morte da personagem, como mostra a sequência de trechos “Espiei debaixo da cama e então vi a poça de sangue negro, quase negro” e “Continuei ali sem poder me mexer, só respirando, respirando até que de repente empurrei a garrafa para o lugar de onde tinha vindo e acho que foi nessa hora que a gota retardada de sangue pingou do colchão na minha luva” (TELLES, 2009, p. 14).

Nesse momento, o conto toma um novo rumo: a narradora, que contava do presente seu passado, passa a dizer o que pensou quando encontrou o corpo, uma lembrança de Matilde, sua colega de quarto na pensão em que ela morava/mora. Assim, ela narra o passado do passado:

meus Anjos, meus Santos! Repeti e não pensava neles mas em Matilde contando em voz baixa aquela história, roendo as unhas e contando o crime de um famoso ator do *écran*, era um comico de nome dificil mas o apelido era fácil, o apelido fácil e o riso de cara redonda, Chico Boia. (TELLES, 2009, p. 14-15)

Desse trecho, vale destacar também a presença de Chico Boia, como ficou conhecido no Brasil o artista norte-americano Fatty Arbuckle. De acordo com o livro *Marginal conventions: popular culture, mass media and social deviance* (1990), editado por Clinton R. Sanders, Fatty Arbuckle era um ator que ficou conhecido por seu envolvimento em filmes de uma série de comédia no cinema mudo: “*Roscoe ‘Fatty’ Arbuckle had become well-known to the public by 1916 through his involvement in the antic films of the Keystone Kops*” (SANDERS, 1990, p. 19). Ele ficou mais famoso, porém, pelo escândalo que se deu durante

uma festa que organizou na suíte do hotel St. Francis, em São Francisco. A festa aconteceu no dia 5 de setembro de 1921 e foi regada a licor, que era proibido na época (SANDERS, 1990, p. 20).

Conforme relata Sanders (1990, p. 20), Virginia Rappe, uma atriz, estava na festa e passou mal, alegando sentir náusea e dores abdominais antes de perder a consciência. Um médico foi chamado e a conclusão que ele chegou foi que Rappe havia bebido demais. Apesar de sua condição não apresentar melhora, Rappe não recebeu mais auxílios médicos. Ela foi levada ao hospital, mas era tarde demais. Morreu por peritonite, causada por uma ruptura na bexiga urinária. Fatty Arbuckle, que havia dado a festa, foi preso pelo assassinato de Rappe, pois, segundo um relato de Maude Delmont, uma convidada da festa, ele havia abusado sexualmente de Rappe e isso a teria matado. Arbuckle foi acusado de homicídio culposo, pois as evidências não eram suficientes para incriminá-lo por abuso sexual ou por assassinato. Porém, evidências surgiram após a acusação, confirmando que Arbuckle e Rappe não estiveram juntos por mais de dez minutos e que o corpo dela não mostrava sinais de ataque. Além disso, ela sofria de problemas crônicos na bexiga.

Esse caso, como é possível observar, é um caso de versões, assim como “Dolly”. No caso dos relatos da história de Fatty Arbuckle, há diferentes versões dos acontecimentos: uma atriz afirmou que Rappe foi abusada por ele, mas não há evidências desse acontecimento, além de a atriz ter problemas de saúde que podem estar relacionados à sua morte. No caso de “Dolly”, há, também, versões diferentes de uma mesma narrativa, pois a narradora afirma que não encontrou Dolly morta, mas em seguida apresenta outro relato no qual afirma ter visto a colega morta. Há, assim, a presença de muitas informações diferentes. A discussão de ambos os casos se divide em relatos contraditórios que sofrem influência de opiniões diferentes com relação aos acontecimentos.

O caso de Fatty Arbuckle é trazido como uma história contada por Matilde, que diz que ele “trancou-se no quarto de um hotel com uma mocinha que queria ser estrela, mas quem não queria ser estrela? Então trancou-se com ela nessa festa para comemorar alguma coisa e de madrugada enfiou-lhe uma garrafa entre as pernas, uma garrafa ou coisa parecida” (TELLES, 2009, p. 15); em seguida, afirma: “Uma garrafa! Que entrou tão fundo que arreventou tudo lá dentro, a mocinha foi morrer no hospital” (TELLES, 2009, p. 15).

Em seguida, são levantados por Matilde motivos possíveis para o crime horrendo, trazendo versões do que poderia ter ocorrido, em um movimento similar ao que a narradora realiza ao relatar de formas diferentes a morte de Dolly. O primeiro motivo trazido pela amiga da protagonista faz referência a um estupro: “o noivo que lia policial achou que podiam ser três

os motivos do crime, ela resistiu na hora e ele ficou uma fúria, virou bicho e veio com a garrafa ou coisa parecida” (TELLES, 2009, p. 15). O próximo, a problemas de performance sexual: “Segundo motivo, ele não conseguiu acabar o que tinha começado e ficou com tanta vergonha que subiu a serra” (TELLES, 2009, p. 15). O terceiro, no entanto, parece ser uma incógnita: “Fala Matilde, e o terceiro motivo? Ela abotoou no pescoço o casaquinho e me encarou arfante, Sabe que não lembro?” (TELLES, 2009, p. 15).

Matilde é uma personagem que aparece apenas a partir do pensamento da protagonista, o que coloca em xeque a veracidade de sua existência. Ao apresentar diferentes versões de um mesmo assassinato, que é similar ao assassinato de Dolly, a partir do que poderia ter sido dito por uma outra pessoa, a narradora parece tentar convencer a si mesma sobre as possibilidades que levaram à morte de Dolly.

Voltando ao momento do passado, a narradora resolve investigar o corpo de Dolly para descobrir se havia acontecido a ela o que aconteceu com a atriz desconhecida. Futuramente, no conto, descobrimos que Dolly também aspirava à fama e à vida de atriz. A narradora, portanto, observa o corpo de Dolly descoberto:

Dolly estava deitada de costas e vestia uma bata de cetim preto decotada e curta com bordados de vidrilhos em arabescos, mas da cintura para baixo estava nua. Tinha as pernas ligeiramente encolhidas de encontro ao ventre, as mãos tentando enlaçar as pernas. Debaixo, a mancha de sangue formando uma grande roda no lençol. (TELLES, 2009, p. 15-16)

Depois dessa situação, a narradora afirma ter se retirado da casa. Ela também reforça o fato de já ter estado naquele local antes, mas ainda não é explicitado o motivo. A primeira parte do conto termina com a seguinte afirmação: “Pela última vez olhei o vitral da deusa de túnica vermelha, mas sem o sol por detrás, ele estava escuro. Apagado” (TELLES, 2009, p. 16). Mais uma vez, há o reforço de que, pelo menos, um encontro anterior aconteceu entre as personagens, e é o que será comentado em seguida.

A segunda parte do conto começa com a explicação sobre como elas se conheceram: a partir de um anúncio de jornal, no qual Dolly procurava alguém para dividir a casa com ela:

Divido casa c/ moça, Ligue urgente. Dolly. E o número do telefone. Na primeira vez que pedi a ligação, a telefonista informou que esse número não existia. Insisti e ela se desculpou, tinha entendido mal. A anunciante devia estar ao lado do telefone para atender com essa rapidez. (TELLES, 2009, p. 16, grifos originais)

A narradora decide ir ao local, pois pretendia se mudar da pensão em que morava e que dividia quarto, banheiro e espaços comuns com outras pessoas. Ao chegar na casa de Dolly,

houve um momento de admiração: “Fiquei um instante parada. Nunca tinha visto antes ninguém com a beleza da moça que me esperava ali de pé sob uma réstia de sol” (TELLES, 2009, p. 19). Adelaide Gurgel, a narradora, apresenta-se para Dolly, que é curiosa, faz muitas perguntas e parece ser bem agitada. Dolly conta de um concurso que imaginou: “O concurso vai eleger a mais bela brasileira. A eleita vai ganhar cinco contos de réis, uma viagem até Nova York e um contrato com a Paramount, Hollywood, *darling*, Hollywood!” (TELLES, 2009, p. 22).

Dolly utiliza muitas expressões em inglês, como veremos a seguir, o que acaba por fomentar nela uma certa proximidade com atrizes hollywoodianas, assim como seu nome modificado: “meu nome de verdade é Maria Auxiliadora, inventei o Dolly e meu agente inventou o Dalton, gosto das iniciais nas roupas, DD” (TELLES, 2009, p. 24). A personagem parece estar inclinada a viver uma vida de estrela, tornar-se conhecida.

A rememoração tem seu fim e Adelaide, depois de tudo isso, reflete sobre a narrativa que acabou de contar: “todos os passageiros já desceram, estou sozinha, eu e Deus. O passageiro invisível desceu há pouco, escutou minha ida ao inferno, me provocou até que eu dissesse tudo mas ele mesmo não disse nada e nem precisava” (TELLES, 2009, p. 25).

Adelaide ainda retoma mais uma vez a conversa com Matilde: “O noivo da Matilde disse que três motivos podiam provocar um crime assim, ela esqueceu o terceiro mas não tem terceiro, o motivo é um só, a crueldade a crueldade a crueldade” (TELLES, 2009, p. 25). Aqui, a personagem parece estar impressionada com tudo o que aconteceu à sua conhecida, e que, em sua percepção, somente a crueldade parece motivo para tamanha violência, não há outra explicação.

Apresentada a narrativa, conclui-se que um dos possíveis temas, ou seja, “o conflito dramático nuclear da história narrada pelo texto narrativo” (FRANCO JUNIOR, 2003, p. 44), pode ser o ressentimento, visto que a narradora se ressentida por algum motivo das coisas que presenciou com Dolly, e inclusive parece, em alguns momentos, se ressentir da existência dela, como quando, ao afirmar que ela é bonita, afirma também que não é o que ela esperava encontrar: “Achei a casa engraçada, achei a moça meio desmiolada mas tão bonita e não era o que eu queria, não era bem o que eu queria” (TELLES, 2009, p. 13).

Adelaide Gurgel demonstra contradições marcantes nas três versões que apresenta (que é o mesmo número de motivos para violência apresentados pelo noivo de Matilde) de um dos acontecimentos do conto. Além disso, essa personagem não é confiável, pois, ao fim do conto, tenta dar um sumiço na luva e conclui sua narrativa afirmando que pedirá à sua tia “uma boina nova, as luvas e a boina com a pena vermelha, mas do mesmo vermelho do sol da deusa do vitral” (TELLES, 2009, p. 26).

Já Dolly Darson afirma em determinado momento que só quer companhia na casa em que mora, uma vez que recebeu “uma bolada de dólares” (TELLES, 2009, p. 21) e em outro diz que conversou com seu agente e “a pobreza aqui passou da conta” (TELLES, 2009, p. 23). Dessa forma, não é possível afirmar as verdadeiras intenções da personagem ao convidar Adelaide para morar com ela, e, novamente, há versões diferentes que não podem ser confirmadas ou desmentidas.

Quanto ao espaço e ao ambiente do conto, cabe uma interpretação mais aprofundada, uma vez que, como já supracitado, ambos são parte imprescindível da construção da narrativa.

2. TERRITÓRIOS E FRONTEIRAS ESPACIAIS E LITERÁRIOS EM “DOLLY”

Para definir o espaço do conto “Dolly”, Lygia Fagundes Telles utilizou-se de lugares, espaços e objetos existentes na cidade de São Paulo, onde nasceu. Esse encontro entre realidade e ficção espelha, de certa forma, a metaficção historiográfica, que consiste na utilização de referências temporais e socioculturais que interligam presente e passado.

Assim como afirma Linda Hutcheon em *A poética do pós-modernismo* (1988), “a própria história e a própria ficção são termos históricos e suas definições e suas inter-relações são determinadas historicamente e variam ao longo do tempo” (HUTCHEON, 1988, p. 141). Ou seja, história e ficção são termos que têm seus significados modificados ao longo do tempo, tanto de forma individual quanto no que diz respeito a inter-relação de ambas.

As autoras Mirele Carolina Werneque Jacomel e Marisa Correa Silva, no texto *Discurso histórico e discurso literário: o entrelace na perspectiva da metaficção historiográfica* (2007), afirmam que a metaficção historiográfica “revela uma leitura alternativa do passado como uma crítica à história oficial. Por isso seu caráter contraditório, pois nega exatamente a veracidade de seu objeto. Recupera e, ao mesmo tempo, recusa os pressupostos históricos” (JACOMEL; SILVA, 2007, p. 741). Assim, em “Dolly”, nota-se a presença de um relato histórico a respeito da morte de uma atriz (Virginia Rappe) que é cercado por diferentes pontos de vista, bem como nota-se, a partir do relato da narradora, diferentes versões para um outro assassinato, também de uma atriz (ou melhor, aspirante a atriz: Dolly).

A discussão a respeito do que pode ser considerado literário e o que pode ser considerado histórico existe há tempos, porém esse movimento, durante a discussão do pós-

modernismo, foi contestado a partir do argumento de que há mais em comum do que se imagina quando se trata de história e ficção. Nas palavras de Hutcheon:

É essa mesma separação entre o literário e o histórico que hoje se contesta na teoria e na arte pós-modernas, e as recentes leituras críticas da história e da ficção têm se concentrado mais naquilo que as duas formas de escrita têm em comum do que em suas diferenças. (HUTCHEON, 1988, p. 141)

Dessa forma, “A ficção pós-moderna sugere que reescrever ou rerepresentar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico” (HUTCHEON, 1988, p. 147). O que é exatamente o que “Dolly” faz: mesmo que alguns aspectos (como a presença de um bonde) sejam datados, é possível realizar uma leitura e análise ampla, já que há várias possibilidades de interpretação e várias versões que são apresentadas a partir de relatos históricos de um dado momento e de um dado lugar.

Considerando, primeiramente, o espaço, definido por Arnaldo Franco Junior como “o conjunto de referências de caráter geográfico e/ou arquitetônico que identificam o(s) lugar(es) onde se desenvolve a história” (FRANCO JUNIOR, 2003, p. 45), é possível identificar os trajetos realizados pela narradora, a começar pelo trecho “sou uma garota ajuizada e uma garota ajuizada faz isso o que eu fiz, toma o bonde Angélica e volta para casa antes da noite” (TELLES, 2009, p. 11). O bonde Angélica indica a cidade de São Paulo, onde fica a Avenida Angélica, que passa pelos bairros Higienópolis, Consolação e Santa Cecília. Outros indicativos de que o conto se passa na cidade de São Paulo são as referências ao bairro Alameda Gleite, Barra Funda e Rua Martim Francisco (TELLES, 2009, p. 12; 13; 13; 17).

O conto também fornece uma data que pode ser explorada: “Quando achei meus cadernos empilhados num canto, vi o calendário amarelo jogado em cima de um almofadão, o ano de 1921 desenhado a nanquim” (TELLES, 2009, p. 12). A partir dessa leitura, combinada ao fato supracitado de que o caso de Fatty Arbuckle se deu em 1921, pode-se compreender que a narrativa cria um paralelo entre o que o conto narra e o que se dá como um fato histórico.

Assim, além do espaço geográfico, outra situação que afirma a presença da dualidade realidade *versus* ficção é a presença de famosos da época do conto como personagens, assim como ocorrido com Fatty Arbuckle, e a utilização de algumas palavras da língua inglesa pela Dolly. A narradora comenta, após Fatty Arbuckle (1887-1933) já ter sido citado, que seu estojo “estava na cama de Matilde junto da revista *A Scena Muda* com o retrato de Norma Talmadge na capa” (TELLES, 2009, p. 17). Norma Talmadge (1894-1957) foi uma atriz norte-americana que atuava no cinema mudo. Há, ainda, outras atrizes e atores citados na narrativa. Em dado momento, Matilde lê em sua revista que “a Viola Dana olhou sem querer durante a filmagem

para um daqueles holofotes e ficou cega, completamente cega! A Bebe Daniels é a mais popular de Hollywood depois do prefeito, sua única rival é a Mary Pickford, que acho muito enjoada” (TELLES, 2009, p. 18). Viola Dana (1897-1987), Bebe Daniels (1901-1971) e Mary Pickford (1892-1979) são atrizes do cinema norte-americano. Por fim, no trecho “vai contar a última novidade da revista, o Rodolfo Valentino [sic] trocou de amor, está apaixonado por uma mulher mais velha que se veste de preto e tem um passado misterioso” (TELLES, 2009, p. 25), há a citação de Rudolph Valentino (1895-1926), ator ítalo-americano.

A presença de atores e atrizes de uma época determinada ajudam a corroborar a teoria de que a narrativa se passa perto de ou durante 1921. Isso também reitera a presença de norte-americanos tanto na ficção quanto na realidade brasileira da época. A presença de expressões da Língua Inglesa e o fato de ambas as personagens falarem inglês, como apresentado no trecho “essa Dolly era ligada no inglês, quem sabe a gente podia praticar conversação?” (TELLES, 2009, p. 17), também afirma a presença da cultura norte-americana no país.

Essa influência estadunidense também aparece em outros momentos da narrativa. Dolly, que sonha em ser atriz, utiliza expressões em inglês em sentenças como “Bye, Dolly”; “Hi! Sou a Dolly”, “Okay, *darling*, a minha idade”; “Fui buscar um cigarro, *sorry!*”; e “Ah, *darling*, meu futuro está no cinematográfico” (TELLES, 2009, p. 16; 17; 20).

A narradora também indica, por meio de seu fluxo de consciência, que já realizou aulas de inglês, no trecho “Com esse *Hai!* A Miss Green entrava na classe. Na despedida, o *Bai!* Mas avisou, não eram cumprimentos cerimoniosos” (TELLES, 2009, p. 17), e Dolly também afirma que estuda “inglês, América, *darling*, América!” (TELLES, 2009, p. 21).

Dessa forma, a narradora e Dolly reforçam a sobreposição entre a cultura norte-americana e a cultura brasileira, o que solidifica a narrativa como uma metaficção historiográfica capaz de depreender de acontecimentos históricos para causar uma reflexão sobre si mesma, sobre as versões históricas para a situação de Fatty Arbuckle e sobre as versões apresentadas por uma personagem na qual não se pode confiar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Dolly” é capaz de moldar dados baseados em versões à narrativa de forma que não se pode afirmar quais versões do fato histórico (o caso de Fatty Arbuckle) e da ficção (o relato de Dolly) são autênticas. Para tanto, o conto utiliza-se de aparatos históricos e literários para criar uma narrativa de versões, na qual há possibilidades como a de uma Dolly assassinada por uma

Adelaide que pega o bonde para voltar para sua pensão ou uma versão em que Adelaide encontra Dolly assassinada por um assassino misterioso.

A narrativa permite ao leitor pensar, ao mesmo tempo, em um relato histórico com muitas versões discrepantes e em um relato ficcional, também repleto de depoimentos contraditórios. A discussão, como apresentada por Antoine Compagnon em *O demônio da Teoria: Literatura e senso comum* (1999), entre teoria literária e história literária, parece dissolver-se. Compagnon, a respeito desse conflito, afirma que:

A teoria literária acusa a história literária de mergulhar a literatura num processo histórico que desconhece sua 'especificidade' de literatura (precisamente o fato de que ela escapa à história). Ao mesmo tempo, e de forma talvez ligeiramente incoerente, a teoria – mas não se trata necessariamente dos mesmos teóricos – acusa a história literária de não ser, em geral, autenticamente histórica, pois não integra a literatura em processos históricos, limitando-se a estabelecer cronologias literárias. (COMPAGNON, 1999, p. 197-198)

No caso de “Dolly”, história e teoria conversam para a construção de uma narrativa que se amarra a partir da participação espacial, ou seja, a partir dos territórios e fronteiras literários e históricos que o conto enfrenta e insere em si. São apresentados fatos históricos mesclados com uma narrativa autorreflexiva, recuperando lugares, datas e acontecimentos históricos para construir outra perspectiva sobre a veracidade dos relatos que permeiam ambos os casos, histórico e ficcional.

O conto de Lygia Fagundes Telles apresenta, para além do contexto histórico, uma reflexão sobre as influências culturais, sociais e espaciais de uma grande cidade na subjetividade das personagens. Em “Dolly”, história e ficção se combinam para criar um tecido de versões, não de fatos, que podem ou não ser verídicos. Uma das versões oferecidas por Adelaide para o assassinato de Dolly Parson se assemelha a uma das versões oferecidas a respeito do que aconteceu com Virginia Rappe: ela teria sido morta com um ferimento na barriga, do qual escorria muito sangue, provavelmente por outra (ou outro) personagem que não aparece na narrativa. Ela pode, porém, ter sido assassinada por um motivo desconhecido, como aquele trazido por Adelaide: “Fala Matilde, e o terceiro motivo? Ela abotoou no pescoço o casaquinho e me encarou arfante, Sabe que não lembro?” (TELLES, 2009, p. 15).

O motivo de sua morte e quem a matou, porém, permanecem como uma incógnita. A narradora pode (ou não) ser a responsável pela morte, pode (ou não) ter narrado em alguma de suas versões como ela descobriu a morte de Dolly, pode (ou não) ter sido a assassina. A junção entre a história de Virginia Rappe e a ficção do conto de Lygia Fagundes Telles se torna, portanto, indispensável.

Por fim, ao trazer como espaço a cidade de São Paulo, o conto consegue permanecer suspenso sobre um contexto histórico, o da cidade grande, emergente, que esbarra em fronteiras norte-americanas e pode representar a oportunidade do estrelato, assim como pode também representar a decadência.

Referências

COMPAGNON, A. *O demônio da Teoria: Literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

FRANCO JUNIOR, A. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L.O. (Orgs.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: EDUEM, 2003, p. 33-56.

HUTCHEON, L. *A poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

JACOMEL, M. C. W.; SILVA, M. C. Discurso histórico e discurso literário: o entrelace na perspectiva da metaficção historiográfica. *CELLI: Colóquio de Estudos Linguísticos e Literários*, Maringá, n. 3, p. 740-748, 2007.

RODRIGUES, V.A.V. *O estigma da branquitude nos escritos de Lygia Fagundes Telles*. 2020. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2020. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/194472/rodrigues_vav_dr_arafcl.pdf?sequence=3&isAllowed=y. Acesso em: 10 jan. 2022.

SANDERS, C. R. (ed.). *Marginal Conventions: popular culture, mass media and social deviance*. Ohio: Popular Press, 1990.

TEIXEIRO, A. M. Hora de tirar o espartilho: A problemática feminina nos contos de Lygia Fagundes Telles. *Navegações*, Lisboa, v. 9, ed. 2, p. 112-117, julho/dez. 2016. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/25525>. Acesso em: 5 abr. 2022.

TELLES, L. F. Dolly. In: TELLES, Lygia Fagundes. *A Noite Escura e Mais Eu: Contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009 [1995].

Recebido em: 08/02/2022

Aceito em: 14/08/2022

Implicações existenciais do deslocamento da cidade para o campo para a personagem Sonéá, de Odete Semedo

Giselle Rodrigues Ribeiroⁱ

RESUMO

Neste artigo, tratamos da experiência migratória de Sonéá, protagonista de um conto escrito por Odete Semedo, publicado em 2000, em uma coletânea de textos inspirados na literatura oral da Guiné-Bissau. Analisamos quatro subunidades temáticas do conto: a mudança da cidade para a zona rural, o casamento infantil, a falta de liberdade religiosa e o processo de formação do ser humano. Esclarecemos, por fim, que adotamos o método bibliográfico, procurando desenvolver uma análise que se coloca em sintonia com o fomento de uma hermenêutica do cotidiano.

Palavras-chave: literatura; Guiné-Bissau; migração; casamento infantil; etnocentrismo.

ABSTRACT

The purpose of this article is to address the migratory experience of Sonéá, the protagonist of a short story written by Odete Semedo, published in 2000 in an anthology of literary texts inspired by the oral literature of Guinea-Bissau. We analyze four motifs of this short story: the move from an urban area to the countryside, child marriage, the lack of religious freedom, and the process of human development. We adopted the bibliographical method in this process, seeking to develop an analysis that is in tune with fostering a hermeneutics of the everyday life.

Keywords: literature; Guinea-Bissau; migration; child marriage; ethnocentrism.

ⁱ Professora Adjunta no Instituto de Humanidades e Letras da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira. Doutora e Mestre em Letras pelo Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-5498-4506> | gisellerribeiro@alumni.usp.br

INTRODUÇÃO

O conto *Sonéá*, de Odete Costa Semedo, foi publicado em 2000 em uma coletânea de textos inspirados na literatura oral da Guiné-Bissau, e foi escrito em portuguêsⁱ, que é a língua oficial deste país. Neste artigo, apresentaremos uma análise que tangencia quatro de suas subunidades temáticas, especificamente, o casamento infantil, a migração, a falta de liberdade religiosa e o processo de formação do ser humano, enfocando-as a partir de experiências da menina Sonéá, protagonista do conto. Neste processo, em termos metodológicos, aderimos à pesquisa bibliográfica; e no âmbito teórico, à perspectiva decolonial, que propõe o repensar das teorias culturais, instituindo-se como um eixo de luta, especificamente, como um projeto epistêmico, político e social que pretende emancipar o indivíduo comum sujeito a estruturas e a relações de subjugação em face das múltiplas dimensões da colonialidade na contemporaneidade (WALSH, 2008 apud PINTO, 2009; MIGNOLO, 2003)ⁱⁱ.

1. DESENVOLVIMENTO

Atendo-nos à trajetória acadêmica de Semedo neste momento, verificaremos que ela é polissêmica, no sentido em que abarca dinâmicas educativas de diferentes territórios lusógrafos. A escritora fez os Ensinos Fundamental e Médio na Guiné-Bissau, a licenciatura em línguas e literaturas modernas em Portugal e o doutorado em Letras no Brasil. O sentido do deslocamento está entranhado em sua experiência estudantil, que também se torna paradigmática para conterrâneos seus que ambicionam ampliar sua educação formal ingressando em cursos de nível superior.

Alguns deles resolvem transcender o território guineense para tal. Parte deste grupo acaba iniciando sua jornada na Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira, com sede no Ceará, um campus na Bahia e o propósito de conectar academicamente territórios que herdaram a língua portuguesa. 56% dos alunos estrangeiros dos cursos de graduação presenciais dessa instituição são oriundos da Guiné-Bissau, estudantes que perfazem 13% dos discentes da universidade (BRASIL, 2020). Guineenses, ao lado de brasileiros, angolanos, cabo-verdianos, moçambicanos, santomenses e timorenses, formam, então, uma comunidade acadêmica que se vê

desafiada a alinhar horizontes culturais distintos, e a refletir sobre eles, enquanto procura reduzir anulações no campo simbólico.

Essa realidade que vincula o propósito de se estudar em uma instituição de ensino formal com a necessidade de migrar começa antes dos estudos universitários para guineenses que vivem na zona rural, já que há regiões interioranas da Guiné-Bissau que não dispõem de escolas que ofertem todas as séries que compõem o ensino secundário do país. Mas quando se trata de se pensar a personagem Sonéá, os conceitos de migração e de escolarização devem ser articulados de forma diversa. Isto se dá porque Sonéá é uma criança que acaba sendo forçada a migrar da zona urbana para a zona rural, o que provoca uma interrupção de seu processo de escolarização formal.

Esta migração, que se dá para atender a uma demanda de seu clã, não se revela definitiva, mas tem consequências que não podem ser desprezadas. A garota volta para a zona urbana, podendo, assim, retomar a vida ao lado dos pais e os estudos depois de cumprir ritos essenciais para a sua comunidade, alusivos a seu casamento com o líder deste agrupamento, o idoso Kilin. Um ano depois é ele quem autoriza o seu retorno, que é condicionado à realização por ela de visitas periódicas à aldeia e ao compromisso de que se comporte, dali em diante, como uma pessoa adulta, no processo assumindo responsabilidades específicas para garantir a perpetuação dos valores de seu grupo étnico.

O reconhecimento de marcas distintivas das religiões africanas facilita o processo de interpretação do modo como a vida da protagonista é direcionado por seus familiares. Importa saber que, no continente africano, o cristianismo e o islamismo convivem com uma variedade de religiões antigas, que emergem das várias etnias em que estão agrupadas a população do continente. “Cada uma tem seu próprio nome para Deus, seus próprios rituais de culto, suas idiossincrasias” (GAARDER; HELLERN; NOTAKER, 2000, p. 97).

O que essas religiões autóctones costumam ter em comum é o fato de se fundamentarem na vida familiar, com o conceito de família englobando tanto os vivos quanto os mortos. Reconhecidos enquanto ancestrais, aqueles que já se foram, na verdade não se foram: pairam junto aos vivos, energizando-os ao mesmo tempo em que cobram a preservação dos costumes étnico-culturais que os particularizam. 40% dos guineenses são adeptos de religiões tradicionais (AID TO THE CHURCH IN NEED,

2016). E se considerarmos que o sincretismo molda as experiências religiosas na Guiné-Bissau, deduziremos que os que aderem às religiões étnicas no país compõem um grupo ainda maior.

No conto de Semedo, Kilin integra o grupo dos que se comprometem tanto com irans, divindades para algumas das etnias guineenses, quanto com “Nhôr Deus”, divindade cristã. Já a família de Sonéá, que pertence ao clã liderado por Kilin, embora tenha sempre contribuído para a realização das oferendas necessárias ao apaziguamento de seus ancestrais, sofre com a aludida necessidade de pôr em suspensão a vida da menina na cidade para que ela vá para o interior se casar com o idoso.

A família consulta adivinhos antes de ceder ao império da tradição étnica. São eles especialistas em interpretar mensagens que se considera terem sido enviadas pelos espíritos guardiões (GAARDER; HELLERN; NOTAKER, 2000). Sendo afirmada e reafirmada a necessidade de que a família envie um descendente à aldeia do clã, para que esta pessoa cumpra o papel de reconectar o grupo aos ancestrais, os quais, em contrapartida, intervirão a favor dos envolvidos, os pais de Sonéá delegam à filha esta responsabilidade.

A forma como a questão é conduzida deixa claro que “o respeito por essa instituição [isto é, pelo clã ou, de forma alargada, pelo grupo étnico,] é mais importante do que o respeito pelo indivíduo” (GAARDER; HELLERN; NOTAKER, 2000, p. 97). No que tange à atitude dos pais de Sonéá, habitassem eles não o espaço literário, estariam entrando em conflito com a *Carta Africana dos Direitos e do Bem-estar da Criança* (ORGANIZAÇÃO DA UNIDADE AFRICANA, 1990), por exemplo. Este tratado estabelece parâmetros para que se garanta o bem-estar físico, mental, moral e social infantil, o que pressupõe que os direitos de expressão, de pensamento e de crença das crianças sejam respeitados e seus interesses, priorizados, em detrimento da manutenção de práticas culturais que afetam seu bem-estar, sua dignidade, em suma, seu desenvolvimento.

Cabe dizer que diretrizes como a *Carta Africana...* se tornam ainda mais essenciais em países com populações jovens. Este é o caso da Guiné-Bissau: 39% de sua população tem entre 0 e 14 anos; outros 20% de sua população tem entre 15 e 24 anos (ESTADOS UNIDOS, 2018). Temos aí um grupo de pessoas que, pela

proeminência em termos quantitativos, precisa participar criativamente da confecção do tecido cultural de seu país ao invés de ser apenas submetido a ele.

No que diz respeito à Sonéá, foi lhe destinado um papel: casar com Kilin, tornando-se a esposa mais jovem dele. “Era um casamento para manter a tradição”, uma cerimônia que acontecia “[...] sempre que os defuntos da linhagem materna – *djorson di bariga* – assim o exigissem” (SEMEDO, 2000, p. 93, grifo do autor). Devemos considerar, entretanto, que a menina não foi preparada para atender a esta demanda familiar, o que ampliou, para ela, o custo emocional do processo:

Já em Nbirindolo, Sonéá deu-se conta de que não fora àquela tabancaⁱⁱⁱ para logo voltar. A sua mãe não lhe explicou o que se passava e sentia-se muito confusa. A dor era tanta, a tristeza era demais para ela. Sentiu-se tão abandonada que desatou a chorar, assim que a mãe partiu de volta para a *prasa*. Algumas crianças espreitavam-na às escondidas. E ela foi assunto de comentários durante muito tempo, até se habituarem à sua presença. (SEMEDO, 2000, p. 96)

Ao teorizar sobre o exílio, Said (2003) faz considerações que nos permitem ver pontos de contato entre este tipo de punição política e o desterro vivenciado por Sonéá. Para Said (2003, p. 46), o exílio “é produzido por seres humanos para outros seres humanos” e tem a capacidade de provocar uma dor “mutiladora”, a dor da “separação”, causada pelo banimento do indivíduo de seu sítio simbólico de pertencimento (ZAOUAL, 2006).

Para entendermos a complexidade da situação a que foi relegada Sonéá, devemos ter em vista que a menina cresceu na cidade e é daí que emerge a tradição a que chama de sua. Aquela de seu clã, por outro lado, não lhe foi plenamente transmitida por seus pais ou parentes. Ao contrário, Sonéá está sendo incorporada a ela de forma abrupta, por meio de sua inserção forçada em um território outro e em um agrupamento humano parcialmente impenetrável.

Para familiares residentes no interior, pelo menos a princípio, Sonéá é apenas a “menina que mistura a língua da tabanca com a língua da *prasa*”. O crioulo guineense é a língua da *prasa*, uma língua eminentemente urbana, reconhecida como língua franca por favorecer a comunicação entre pessoas de diferentes etnias na Guiné-Bissau. Ela é falada por aproximadamente 90% da população (GUINÉ-BISSAU, 2009, p. 36). Sonéá, além de dominá-la, fala também a língua materna de seus avós, o que facilita “o contacto entre ela e os parentes da sua mãe que estavam em Nbirindolo” (SEMEDO,

2000, p. 92). Possivelmente, os que a rejeitam buscam esteio no fato de ela não se comunicar em sua língua étnica com a mesma propriedade daqueles que residem na *tabanca* da família. A discriminação linguística surge a pretexto de se demarcar uma suposta debilidade da garota. É a glotofobia (BLANCHET, 2014) tomando o espaço do reconhecimento que poderia estar lhe sendo dirigido pelo fato de ela estar representando um papel em benefício de seu clã, a despeito dos custos pessoais que o desrespeito à sua alteridade lhe impõe.

Said (2003) também afirma que o exilado convive com um sentimento de alienação constante. Tal é a situação de Sonéá. Ela se via forçada a “ouvir uma coisa aqui, outra ali, já que não participava nas reuniões sobre seu casamento com o velho Kilin” (SEMEDO, 2000, p. 92). A menina procura desabafar com as amigas de escola, para quem escreve cartas no intervalo das tarefas domésticas que realiza:

[...] acho que morrerei de tédio e angústia, porque quase todos os dias fazem uma reunião sobre mim e nem sequer sou chamada para assistir. Porém, não é só isso que me leva a fazer tais apreciações, são sim sentimentos mais nobres que uma simples busca de refúgio! (SEMEDO, 2000, p. 76)

Para além do fato de a família estendida de Sonéá falar mais *sobre ela* do que *com ela*, concorre para sua alienação o fato de se ver impedida de frequentar a escola e, conseqüentemente, de manter um contato regular e pessoal com as amigas que fez neste espaço. Com o intuito de manter um diálogo com elas, e apesar de não se considerar bem alfabetizada, só lhe resta escrever cartas, processo que lhe coloca, então, na dependência de um mensageiro cuja jornada é incerta:

Sei que as minhas cartas vão com alguns erros, pois antes que eu pudesse aprender bem, fui forçada a deixar a escola. Mas sei também que nas férias se aceitarem vir até aqui, poderemos corrigi-las em conjunto, já que não sei quando poderei voltar a casa. Podem acreditar que o pior para mim não é o difícil exercício de escrever... o pior mesmo é quando vou até à estrada e a *kandongá* não vem. Volto deveras triste com a minha cartinha... Imaginam quantas vezes eu já acrescentei coisas nesta carta? Olhem só, esta é a quinta vez que acrescento linhas e mais linhas! (SEMEDO, 2000, p. 72)

No interior, Sonéá enfrenta mais do que certo grau de isolamento e críticas sobre o seu modo de falar. Seu *locus* de pertencimento, ou seja, o espaço urbano, é constantemente criticado por Kilin, isto sem que em momento algum na narrativa se esclareça o que sustenta a indisposição do ancião contra os que vivem na cidade. Mas se perscrutamos o olhar preconceituoso desta personagem, conseguimos intuir que sua

insatisfação provém, em parte, de seu entendimento de que a cidade emergiu a partir da destruição de um espaço natural semelhante àquele em que vive na zona rural. Notaremos também sua resistência à cosmovisão urbana, para ele, pouco crente, mesmo desconfiada.

Aproveitamos para citar dois excertos do conto, um que apresenta o modo como os cidadãos são ofendidos por Kilin de forma recorrente e outro em que Sonéá se vê forçada a sair em defesa da região em que cresceu. Sonéá escreve para as amigas:

Vocês sabem em que condições vim parar aqui. E todos os dias tenho de ouvir o mesmo sermão: a nossa tradição não pode perder-se em virtude das coisas da *prasa*... *prasa* que é uma podridão. Um lugar onde todos andam mascarados, onde homens e mulheres se prostituem por *amontondadi* e *kobardisa*... *prasa* de lixo, de *susudadi*^{iv}. E sempre que oiço estes comentários, fico a pensar no porquê de tanta raiva da *prasa*. Cheguei a perguntar ao tio Kilin o porquê de tanta raiva. O velho diz que não é raiva, mas razão aquilo que sente. E confesso que não sou capaz de avaliar esses sentimentos. Ele diz ter razão para dizer o que sempre disse acerca da *prasa*. (SEMEDO, 2000, p. 76)

Sonéá ainda intervém: “– Tio, deixa a *prasa* em paz, o tio fala assim porque não mora lá; se morasse lá, estaria habituado a essas coisas e nem acharia estranho os montes de lixo à volta das casas” (SEMEDO, 2000, p. 87).

Medidos o desprezo direcionado ao território em que Sonéá teve suas experiências formativas, o ataque a sua identidade também materializado pela discriminação do modo como ela se expressa linguisticamente e a sua subincorporação ao clã de que faz parte, constatamos que a menina fica relegada “ao perigoso território do não-pertencer” (SAID, 2003, p. 49). Neste cenário, nem mesmo o controle de seu corpo lhe é garantido. É o que depreendemos do fato de ter sido cedida pela família para se casar com Kilin, a despeito de sua tenra idade e de sua falta de interesse pelo matrimônio em questão.

O casamento precoce, isto é, aquele em que uma das partes tem menos do que 18 anos de idade, e o casamento forçado, isto é, aquele em que uma das partes não está interessada ou disposta a se casar com a outra, mas é pressionada a fazê-lo, são práticas comuns na Guiné-Bissau. Elas afetam, em termos quantitativos, muito mais às crianças e jovens do sexo feminino do que as do sexo masculino.

Não é incomum que meninas que têm entre 12 a 16 anos sejam casadas por determinação de familiares, que ganham, no processo, bens de ordem financeira ou

mesmo simbólica. “Em quase 50% dos casos, é de 20 a 24 anos a diferença de idade entre os implicados” (RIBEIRO, 2013, p. 78). Assim, a família conta exercer também o controle da vida sexual da prometida, arrumando-lhe um parceiro oficial prematuramente, como se para se antecipar à possibilidade de que ela venha engravidar estando solteira, já que noções de educação sexual nem sempre fazem parte dos ensinamentos transmitidos de uma geração a outra e o uso de contraceptivos evidenciase não disseminado (ROQUE; NEGRÃO, 2009; VASCONCELOS, 2011).

Casamentos precoces trazem consequências graves para os menores envolvidos. Uma delas é a possibilidade do contato com doenças sexualmente transmissíveis. As meninas também ficam vulneráveis a engravidar sem estarem maduras física ou emocionalmente para tanto. E, em muitos casos, são impedidas pelo marido de dar continuidade aos estudos, vindo a engrossar as estatísticas que dão conta da subescolarização feminina. Afinal, a partir do casamento, compete-lhes cuidar do esposo, da casa, de eventuais filhos, participar de atividades que garantam a subsistência de sua aldeia, quando não, igualmente, exercer uma atividade remunerada.

No conto de Semedo, a protagonista teve parte da infância e a juventude comprometidas pela necessidade de responder a compromissos étnicos que a lançaram precocemente em um tipo específico e não desejado de relação matrimonial. Este fato remete à centralidade da coletividade, em sua sociedade, e ao entendimento daquela de que lhe compete moldar as convicções religiosas de Sonéá, sem lhe conceder espaço para divergir. Temos aí uma circunstância que priva a menina da possibilidade de fazer escolhas, algo que é essencial para que transite da fase da “assimilação passiva para a [da] autonomia crítica” (PINTO, 2017, p. 148), que catalisa os processos de organização de nossas vidas enquanto amadurecemos, inclusive, conduzindo-nos à formação de nossa própria ética religiosa.

Agregando-se à interrupção do processo de escolarização formal de Sonéá, este fenômeno, de alguma forma, entrelaça-se ao entendimento social de que “a escola da mulher é o casamento” (VASCONCELOS, 2011, p. 131). Na Guiné-Bissau, tal entendimento autoriza um (pretendente a) marido a impedir a escolarização de sua (futura) esposa, submetendo-a, tanto quanto possível, a um “papel tradicional de mulher” que é indissociável do matrimônio e da procriação (VASCONCELOS, 2011, p. 132-136)^v.

No que diz respeito a Kilin, ele optou por seguir suas convicções, garantindo que seu clã respeitasse não só os irans da linhagem materna de Sonéá, mas, igualmente, desígnios que atribuía ao Deus cristão:

Conforme foi combinado, e porque o velho Kilin entendeu que a sua prometida, pelos irans da linhagem dos seus avôs, era ainda uma criança e merecia viver a sua vida sem imposições da tradição, a cerimônia do casamento tradicional seria feita o mais rápido possível para que Sonéá pudesse voltar à *prasa*, pois o destino dela era viver lá.

O velho Kilin entendia que o destino era mais forte e que Nhôr Deus já o havia marcado e não seria ele quem iria porfiar^{vi} esse destino. (SEMEDO, 2000, p. 92)

Portanto, ao interferir sobre o presente e o futuro de Sonéá, Kilin age de modo a conciliar suas crenças religiosas e se orienta pelo fato de um casamento performático satisfazer aos antepassados de sua comunidade.

Enquanto Sonéá esteve na aldeia e, assim, submetida às imposições da tradição, mesmo que Kilin tenha dificuldade para reconhecer isso, várias cerimônias foram feitas para sinalizar o compromisso de seu clã com seus guardiões. No que tange à cerimônia que consolidou seu casamento com Kilin,

[...] foi regada de conselhos, sobretudo conselhos que apelavam ao bom comportamento e alertavam a rapariga para os perigos que os rapazes representavam em todo o lado, sobretudo na *prasa*, onde o respeito pelos mais idosos está cada vez menos visível, enfim... era de tudo um pouco. E terminou com o cântico de um grupo de raparigas de tabancas vizinhas, da idade de Sonéá, acompanhando-a à casa da dona Nhalin, onde iria passar oito dias, antes de ser autorizada a regressar a casa de seus pais na *prasa*. (SEMEDO, 2000, p. 97)

A despeito do ineditismo desta cerimônia para Sonéá e da regularidade dos rituais afins que realizou junto a seu clã, o que marcou positivamente a menina neste período de recolhimento foram os momentos que passou com Kilin na savana que cercava a aldeia. Conversaram sobre as forças da natureza nessas ocasiões. O ancião procurava fazer Sonéá consciente do comportamento dos seres integrantes daquele meio natural, enfatizando a interação de uns com os outros, incluindo os homens no que se tornava uma equação de delicado equilíbrio. Kilin aproveitava ainda para discorrer sobre a sabedoria de seus antepassados e sobre o entendimento herdado de que os jovens são essenciais à preservação da cultura que distingue o clã e dos espaços naturais em que ele se estrutura.

Se consideramos que, no âmbito das religiões tradicionais africanas, “[U]ma das tarefas mais importantes do homem é tomar conta do território que foi outorgado à tribo por seus pais fundadores, terra que, por sua vez, será passada aos descendentes dele [...]” (GAARDER; HELLERN; NOTAKER, 2000, p. 98), constataremos que Kilin está se encarregando de iniciar Sonéá nas crenças de seu grupo étnico tanto quanto estiveram aqueles que se ocuparam das cerimônias atinentes ao casamento dos dois. Para Kilin, importa que Sonéá se torne uma guardiã do território em que o clã está instalado, agindo de forma a evitar sua degradação e, portanto, recusando a implementação no local de processos de urbanização deficitários.

Para Sonéá, que sofria com a interrupção de seu processo de escolarização, aprender com Kilin é engrandecedor e apazigua. Seu convívio com a natureza e as lições recém assimiladas conspiraram mais para sua integração étnica, pensando-se na expansão de seu senso de pertencimento, do que o convívio próximo com seu clã e o casamento imposto. A legitimidade desse processo formativo resulta, portanto, do reconhecimento da menina enquanto potencial interventora em seu espaço social e, especialmente, do fato de ela estar interessada nos saberes que Kilin procura lhe transmitir quando se dispõe a ter com ela um diálogo um pouco mais horizontal.

Consolidado o processo que Kilin mediou, a menina Sonéá passa a ser aquela que volta para a casa dos pais com os olhos marejados porque sua identificação com um novo território consegue minguar a alegria que sente por poder voltar para a cidade. Agora, aquela que tinha sua identidade questionada avulta-se como portadora de uma identidade hifenizada (LESSER, 2001): ela é daqui e de lá, portanto. É assim que a Sonéá adulta se torna uma profissional que se distingue pelo compromisso que tem com o desenvolvimento de sua terra, entendida agora de forma alargada, em um espectro que vai do urbano ao rural.

Já no campo da fé, competiu a Sonéá, retornando anos mais tarde a Nbirindolo, para o funeral de Kilin, garantir que a cerimônia contemplasse tanto a devoção do ancião pelos irans quanto o apreço dele pelo Deus cristão. Deste modo, ela replicou o imaginário sincrético de seu “marido de tradição”, que foi justamente o que definiu o ponto de interseção de suas histórias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aderindo ao método da pesquisa bibliográfica, estudamos o conto *Sonéá*, de Odete Costa Semedo, tangenciando analiticamente quatro de suas subunidades temáticas, especificamente, a migração, a falta de liberdade religiosa, o casamento infantil e o processo de formação do ser humano. Neste processo, levamos em consideração experiências da protagonista que foram formatadas pelo etnocentrismo de seu clã, impactando seu processo de escolarização formal e o pleno gozo de sua infância e juventude, ao mesmo tempo que lhe pôs em contato com valores de sua etnia, como o da preponderância do coletivo sobre o indivíduo e o da necessidade de um “cuidado ecológico” (BACKES et. al, 2011, p. 877) que pressuponha formas de interação com e de adaptação ao meio ambiente que propiciem sua defesa e a manutenção de um equilíbrio sistêmico entre homens e natureza.

Já em termos teóricos, buscamos um alinhamento com à perspectiva decolonial, assumindo a proposta de dar continuidade ao processo de desinvizibilização de vidas de meninas guineenses, iniciado por Semedo quando da escritura do texto em apreço. É assim que acabamos por postular a implementação de uma hermenêutica do cotidiano, via literatura, que endosse a reflexão sobre os inúmeros micro-atos de resistência que permeiam a vida daqueles que, subalternizados e, portanto, submetidos a agendas alheias, insistem na busca de sua própria utopia. Uma luta hercúlea em cenários em que ainda temos que lutar pela instauração de diálogos Norte-Sul, e mesmo pela ampliação dos diálogos Sul-Sul, como também pela consolidação de sociedades que tratem crianças e mulheres com equidade e respeito.

Referências

AFRICA EDUCATIONAL TRUST. *Our Work with Girls and Women*. [20--]. Girls and Women. Disponível em: <https://africaeducationaltrust.org/girls-and-women/>. Acesso em: 21 maio 2021.

AID TO THE CHURCH IN NEED. *Relatório ACN: Liberdade religiosa no mundo: Guiné-Bissau*. 2016. Disponível em: <http://www.acn.org.br/wp-content/uploads/attachments/RLRM-2016-GuineBissau.pdf>. Acesso em: 21 maio 2021.

BACKES, M. T. S. et al. Cuidado ecológico como um fenômeno amplo e complexo. *Rev. bras. enferm.*, Brasília, v. 64, n. 5, p. 876-881, out. 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-71672011000500012&lng=en&nrm=iso>. 21 maio 2021. <https://doi.org/10.1590/S0034-71672011000500012>.

BLANCHET, P. Integração ou discriminação da pluralidade linguística na educação de línguas e pelas línguas: uma questão crucial entre ideologia, ética e didática. Tradução de Jaci Brasil Tonelli. *Moara: Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará*, n. 42, jul.-dez. 2014, Estudos Linguísticos. ISSN 2358-0658 (Impresso). Disponível em: http://www.elce.uefs.br/arquivos/File/BLANCHET_P_Integracao.pdf. Acesso em: 21 maio 2021.

BRASIL. Ministério da Educação. Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira. Diretoria de Registro e Controle Acadêmico. *Quadro Geral de Discentes Ativos*, 16 de maio de 2020. Disponível em: <http://www.unilab.edu.br/wp-content/uploads/2020/05/Quantitativo-Geral-Discente-da-UNILAB-ATIVOS.pdf>. Acesso em: 21 maio 2021.

ESTADOS UNIDOS. Central Intelligence Agency. National Intelligence. *The World Factbook: Guinea-Bissau*. 2018. Disponível em: <https://www.cia.gov/the-world-factbook/countries/guinea-bissau/>. Acesso em: 21 maio 2021.

GAARDER, J.; HELLERN, V.; NOTAKER, H. *O livro das religiões*. Tradução: Isa Mara Lando. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

GIRLS NOT BRIDES. *Ending child marriage in Africa: A brief by Girls Not Brides*. [2016?]. Disponível em: <https://www.girlsnotbrides.org/learning-resources/resource-centre/ending-child-marriage-africa-brief-girls-not-brides/#resource-downloads>. Acesso em: 21 maio 2021.

GIRLS NOT BRIDES. *How can we end child marriage?*, [20--]. Disponível em: <https://www.girlsnotbrides.org/how-can-we-end-child-marriage/#mobilise-families-and-communities>. Acesso em: 21 maio 2021.

GUINÉ-BISSAU. Instituto Nacional de Estatística. *Kantu djintis, kantu casas: 3º Recenseamento Geral da População e Habitação: Características socioculturais*. Bissau: Instituto Nacional de Estatística, 2009. Disponível em: <https://docplayer.com.br/32216576-Terceiro-recenseamento-geral-da-populacao-e-habitacao-instituto-nacional-de-estatistica.html>. Acesso em: 21 maio 2021.

HUMAN RIGHTS WATCH. Africa: Make Girls' Access to Education a Reality. 16 de junho de 2017. Disponível em: <https://www.hrw.org/news/2017/06/16/africa-make-girls-access-education-reality>. Acesso em: 21 maio 2021.

LESSER, J. *A negociação da identidade nacional: imigrantes, minorias e a luta pela etnicidade no Brasil*. São Paulo: UNESP, 2001.

LOAIZA, E.; LIANG, M. *Adolescent pregnancy: A Review of the Evidence*. UNFPA: New York, 2013. Disponível em: https://www.unfpa.org/sites/default/files/pub-pdf/ADOLESCENT%20PREGNANCY_UNFPA.pdf. Acesso em: 21 maio 2021.

MIGNOLO, W. *Histórias locais / Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Tradução de Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

ORGANIZAÇÃO DA UNIDADE AFRICANA. *Carta Africana dos Direitos e Bem-Estar da Criança*, 1990. Adotada pela Vigésima Sexta Sessão Ordinária da Assembleia dos Chefes de Estado e Governo da Organização da Unidade Africana, Adis-Abeba, Etiópia. Disponível em: http://cdh.uem.mz/images/pdfs/Carta_Africana_dos_Direitos_e_Bem-Estar_da_Crianca.pdf. Acesso em: 21 maio 2021.

PINTO, A. A. *O profissional da informação como agente de (des)colonialidade do Saber*. 2009. Disponível em: <http://repositorios.questoesemrede.uff.br/repositorios/bitstream/handle/123456789/613/GT%206%20Ttxt%207-%20PINTO%2C%20Alejandra%20A..%20O%20Profissional%20da%20Informa%C3%A7%C3%A3o....pdf?sequence=1>. Acesso em: 21 maio 2021.

PINTO, R. C. D. O poder familiar e a liberdade religiosa da criança e do adolescente. *Revista do Ministério Público do Rio de Janeiro*, nº 63, jan./mar. 2017. Disponível em: http://www.mprj.mp.br/documents/20184/1259534/Regiane_Cristina_Dias_Pinto.pdf. Acesso em: 21 maio 2021.

PLAN INTERNATIONAL. *6 things keeping girls out of school and what Plan International is doing about it*. [20--]. Disponível em: <https://plancanada.ca/6-things-keeping-girls-out-of-school?DeliveryChannelID=23b56292-0f3c-43ac-af13-7767ad9d4057>. Acesso em: 21 maio 2021.

RIBEIRO, G. R. O casamento: uma imposição para meninas e jovens da Guiné-Bissau. In: ATLANTICO BOOKS. *Ao redor do mundo: Leituras em português*, v. 2. Astoria, Estados Unidos, 2013. p. 74-86. Disponível em: http://www.academia.edu/2950180/O_casamento_uma_imposi%C3%A7%C3%A3o_para_meninas_e_jovens_da_Guin%C3%A9-Bissau. Acesso em: 21 maio 2021.

ROQUE, S.; NEGRÃO, S. *Mulheres e violências: Combater a violência: propostas para a Guiné-Bissau*. 2009. Disponível em: https://www.ces.uc.pt/myces/UserFiles/livros/375_ManualMulheresEViolenciasGB.pdf. Acesso em: 21 maio 2021.

SAID, E. Reflexões sobre o exílio. In: SAID, E. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 46-60.

SEMEDO, O. C. *Sonéá: Histórias e passadas que ouvi contar*, v. 1. Bissau, Guiné-Bissau: INEP, 2000. 154p.

SEMEDO, O. *Entre o Ser e o Amar*. Bissau: INEP, 1996.

VASCONCELOS, J. Discursos, práticas e dinâmicas em torno de jovens raparigas em Bissau. In: ÉVORA, I.; FRIAS, S. (Org.). *_in progress: 1º Seminário sobre Ciências Sociais e Desenvolvimento em África*. Lisboa, Portugal: CESA, 2011. p. 123-140. Disponível em: https://issuu.com/cesa_iseq/docs/ebookinprogress2011_cesa. Acesso em: 21 maio 2021.

UNESCO INSTITUTE FOR STATISTICS. *Education in Africa*. [2016?]. Disponível em: <http://uis.unesco.org/en/topic/education-africa>. Acesso em: 21 maio 2021.

UNICEF. *Situation Analysis of Children and Women: Guinea-Bissau*, 2015. Disponível em: https://www.unicef.org/guineabissau/pt/media/696/file/An%C3%A1lise-da-situa%C3%A7%C3%A3o-de_crian%C3%A7as-e-mulheres-2015.pdf. Acesso em: 21 maio 2021.

UNICEF GUINÉ-BISSAU. *Educação: Contribuir para educação de qualidade para meninas e rapazes*. Programa. [2017?]. Disponível em: <https://www.unicef.org/guineabissau/pt/educa%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 21 maio 2021.

WALSH, C. *Teoria e política na América latina: abordagens da “decolonialidad del poder”*, Brasília, 24 de out. 2008. Palestra proferida aos alunos do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade de Brasília.

ZAOUAL, H. *Nova economia das iniciativas locais: uma introdução ao pensamento pós-global*. Tradução: Michel Thiollent. Rio de Janeiro: DP&A: Consulado Geral da França: COPPE/UFRJ, 2006.

Recebido em: 21/05/2021

Aceito em: 22/12/2021

ⁱ Aproximadamente 27% da população da Guiné-Bissau fala o português (GUINÉ-BISSAU, 2009, p. 36), língua que se faz mais presente no sistema educacional do país, nos documentos produzidos pela administração pública, na literatura e dentre aqueles que desejam se comunicar com os demais países e regiões onde essa língua tem relevância. Devemos lembrar também que, para o eu-lírico do poema “Em que língua escrever”, de Odete Semedo (1996), o português se impõe em face da tarefa de transmitir o legado cultural do país às gerações vindouras.

ⁱⁱ Apresentei uma versão reduzida deste texto no *IV Simpósio Internacional sobre Religião e Migração*, que foi promovido pelo Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciência da Religião, da Pontifícia

Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), pelo Scalabrini International Migration Institute, da Pontifícia Universidade Urbaniana de Roma, e pelo Centro de Estudos Migratórios, da Missão Paz. Este evento ocorreu na PUC-SP entre os dias 4 e 6 de junho de 2018.

ⁱⁱⁱ Na Guiné-Bissau, “tabancas” são aldeias onde moram pessoas de um mesmo agrupamento familiar.

^{iv} “[...] cidade que é uma podridão. Um lugar onde todos andam mascarados, onde homens e mulheres se prostituem por serem preguiçosos e covardes... Centro de lixo e de imundice” (SEMEDO, 2000, tradução nossa).^v

^v As normas de gênero, a pobreza, a violência na escola, além do casamento e da gravidez precoces são fenômenos que dificultam a escolarização de meninas (PLAN INTERNATIONAL, [20--]). Para fins de contextualização, devemos considerar que na Guiné-Bissau, por exemplo, 25,7% delas na faixa etária dos 10 aos 11 anos estão fora da escola. Isto acontece com 17,5% dos meninos na mesma faixa etária (UNICEF GUINÉ-BISSAU, [2017?]). No que diz respeito às mulheres com idade entre 20 e 45 anos que se casam antes de completar 18 anos, apenas 8% delas conseguem completar a educação secundária. Assim sendo, nos compete lembrar que quase 50% das garotas em áreas rurais e 21% delas em zonas urbanas se casam antes de completar 18 anos, índices que se mostram 4 pontos percentuais acima da média global (UNICEF, 2015). Ampliando este panorama, cabe considerar que, na Tanzânia, agentes escolares conduzem testes de gravidez e optam pela expulsão das estudantes grávidas (HUMAN RIGHTS WATCH, 2017). Na Uganda, menos de 12% dos professores são mulheres, e, na Somália, esta taxa cai para menos de 3%. Já no Sudão do Sul, uma menina tem mais chance de morrer dando à luz do que de terminar a escola primária (AFRICA EDUCATIONAL TRUST, [20--]). Em nível continental, observamos que a África abriga 15 dos 20 países com as maiores taxas de casamento infantil do mundo (GIRLS NOT BRIDES, [2016?]). Na África subsaariana, por sua vez, 40% das mulheres são casadas enquanto ainda são crianças, sendo que dos 15 países que abrigam entre 30% e 51% das mulheres com idade entre 20 e 24 anos que deram à luz com menos de 18 anos, 14 deles estão nesta região – destacamos Níger, com uma taxa de 51%, e Moçambique, com uma taxa de 42% (LOAIZA, E.; LIANG, M., 2013). Esclarecemos que, para uma reversão desse estado de coisas, algumas medidas precisam ser adotadas. Dentre elas, o tensionamento dos papéis de gênero, a promoção da conscientização sobre a importância da escolarização para meninas, adolescentes do sexo feminino e mulheres, no nível da família e das coletividades, a promoção do letramento financeiro de meninas e de mulheres, a educação de garotos, de líderes religiosos e de líderes tradicionais, por exemplo, em equidade de gênero, a oferta de sanitários separados para meninas e meninos nas escolas, além da possibilidade de interação com professoras neste espaço, primando-se pelo equilíbrio no número de homens e de mulheres que se dedicam à docência (PLAN INTERNATIONAL, [20--], GIRLS NOT BRIDES, [20--], UNESCO INSTITUTE FOR STATISTICS, [2016?]).

^{vi} Porfiar significa questionar, recusar, contradizer, em crioulo guineense.

O (in)dizível de William Chandless sobre as Amazônias nas palavras de Raquel Alves Ishii

Tayson Ribeiro Telesⁱ

RESENHA

ISHII, Raquel Alves. *William Chandless: arte e ofício em literatura de viagem pelas Amazônias*. Rio Branco: Nepan Editora, 2019, 125p.

As fontes documentais [...], as narrativas de viagens – são interpretações que certas mulheres e homens, em determinados contextos [...], fazem do mundo e das coisas do mundo [...]. Nessas interpretações, atua um conjunto de subjetividades que se “apoderam” de suas imaginações e “governam” seus pensamentos, conferindo [...] formas e conteúdos [...] encarados como única possibilidade de percepção [...] (ISHII, 2019, p. 55)

O escopo do escrito é resenhar a obra em epígrafe. O livro de Raquel Alves Ishii, que é professora da Universidade Federal do Acre (UFAC), possui três capítulos e é proveniente de sua pesquisa de Mestrado no Programa de Pós-graduação em Letras: Linguagem e Identidade (PPGLI) da UFAC. Na obra, Ishii analisa relatos de viagem do inglês William Chandless, que este escreveu quando, no século XIX, viajou/esteve pela região do atual estado brasileiro do Acre. Chandless, um constante viajante pelo mundo, que era Bacharel e Mestre em Artes e também possuía formação de sua época para ser Advogado, era pertencente às elites econômicas inglesas e ele próprio bancava suas viagens. Esse viajante conheceu muitos lugares do mundo e “durante a segunda metade do século XIX, Chandless percorreu e estudou diferentes rios que cortam a região que hoje se configura como o Estado do Acre” (ISHII, 2019, p. 35). Além disso, “de 1858 a 1861, Chandless percorreu grande parte dos países da América Latina” (ISHII, 2019, p. 47).

ⁱ Mestre (2016) e Doutorando (2020-2024) em Letras: Linguagem e Identidade pela Universidade Federal do Acre (UFAC). Professor de Economia e Gestão de Finanças e Comércio no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Acre (IFAC). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1309-8708> | tayson.rteles@gmail.com

O livro de Ishii mescla leitura leve e fácil com elevada densidade teórica. Raquel demonstra elevado esforço de tentar compreender os passos de Chandless pela Amazônia e pelo Acre em tempos pretéritos. Ela exclama que “ao ler os escritos, não há como não se colocar no lugar do viajante desbravador” (ISHII, 2019, p. 27). Logo na introdução, chamou-me atenção a forma como a autora nomeia o início da obra: “A escrita sobre a escrita”. Tal nome demonstra a inescapabilidade da escrita no sentido de que até para descrever a escrita, o jeito que escrevemos algum texto/livro, precisamos escrever tal descrição (dentro do próprio texto/livro). A linguagem é inescapável.

Leopoldo Bernucci, na apresentação do livro, aduz que Raquel estabelece relações entre o “olhar preconcebido do viajante letrado e a paisagem humana e natural encontrada por ele nos trópicos” (BERNUCCI, 2019, p. 16). Segundo Bernucci, sobre os viajantes europeus que pisaram na Amazônia em séculos passados, alguns vieram eivados de preconceitos e outros ajudaram, de algum modo, a entender a vida dos povos amazônicos daquela época, onde Bernucci coloca William Chandless. Bernucci diz que Raquel nos evidencia que “muitas vozes locais foram abafadas ou simplesmente obliteradas pelo discurso eurocêntrico dos viajantes na Amazônia” (BERNUCCI, 2019, p. 18).

Nessa toada, no livro Ishii nos diz ser necessário “olhar criticamente as representações ou ‘modelos comportamentais’ de ‘culturas colonizadas’ que estão presentes – não exclusivamente – na literatura” (2019, p. 24) sobre a Amazônia. Em relação à Amazônia, Raquel afirma que existem discursos sobre a região nos quais predominam, ou se sobressaem, vozes/perspectivas eurocêntricas. Nesse sentido, é importante não ver a “Amazônia como um dado objetivo, um todo homogêneo, passível de uma catalogação universalizadora de sua paisagem, de seus aspectos econômicos, relações de parentesco, concepções religiosas, características linguísticas, entre outras” (ISHII, 2019, p. 25), como a maioria das narrativas europeias veem.

Acredito que a metodologia analítica de Ishii é uma espécie de “desconfiança política perene” em face de discursos dominantes sobre a Amazônia. Diz a autora: “No presente estudo, em particular, a linguagem é considerada essencialmente política” (ISHII, 2019, p. 83). A política é a vida em si, para mim, e nesta vida devemos desconfiar de tudo, de todo óbvio, de todo pronto e acabado, de todo dado objetivo e “natural”, de todo universal e Raquel nos incentiva a isso. Sobre Chandless, “suas anotações serviram a historiadores, geógrafos, antropólogos, linguistas e a tantos outros pesquisadores, como

fonte de dados objetivos” (ISHII, 2019, p. 25), o que é bem problemático, porquanto Raquel insculpe que não devemos ver os documentos como algo objetivo. Assim:

[...] os relatos devem ser referenciados apenas como textos, ou como enunciados (sentidos formulados), constituindo, em primeira instância, uma manifestação da linguagem, podendo ser atravessada por discursos os mais diversos. (ISHII, 2019, p. 84)

O objetivo de Ishii é contribuir para uma conscientização de que Chandless, e tantos outros narradores sobre a Amazônia, não podem ser alçados a patamares de promanadores de “verdades absolutas”, de descritores históricos totalmente objetivos. Segundo Raquel, coube a ele “apresentar a seus leitores as ‘realidades’ que presenciou, vivenciou ou ouviu, acompanhada[s] das ‘análises’ e traduções que fez sobre essas mesmas ‘realidades’” (ISHII, 2019, p. 34). Porém os relatos de Chandless são sempre subjetivos, datados, contextuais especificamente, provenientes de interesses particulares dele próprio. Raquel assevera: “[...] procuro fazer referências às razões históricas que o levaram [Chandless] a escrever o que escreveu [...], tento localizar seus escritos em uma determinada conjuntura histórica que, por sua vez, exerce efeitos sobre seu discurso” (ISHII, 2019, p. 58).

Prossegue a autora:

[...] minha disposição não é a de reforçar o discurso dominante sobre a ausência de civilização nas localidades “amazônicas” e nos modos de vida – aqui entendidos como culturas – de suas respectivas populações. Minha pretensão é buscar, no “não dito”, as vozes silenciadas ou as presenças relegadas às margens das narrativas e do discurso dominante nesses relatos. (ISHII, 2019, p. 56-57)

O relato de Chandless, diz a autora, reedita olhares sobre a Amazônia sacralizados em textos escritos por diferentes “descobridores da Amazônia”, a partir dos interesses de diferentes épocas/contextos e, nessa direção, Raquel nos alerta que, na Amazônia, alguns viajantes e cronistas tenderam a uma “homogeneização de rostos, cores, árvores, rios e animais” (ISHII, 2019, p. 26). Nessa perspectiva, é necessário “‘profanar’ as sacralizações historicamente construídas, procurando encontrar nas ‘margens’, nas ‘sombras’, nos ‘rastros’ ou nos ‘esquecimentos’” (ISHII, 2019, p. 30) outros discursos.

Ishii afirma que tudo indica que mesmo com algumas descrições errôneas sobre o que via, os relatos de Chandless objetivaram servir/contribuir, de modo geral, para a

“ciência”. Isso, porque embora houvesse muitos interesses internacionais comerciais em relação à região amazônica do “Acre”, em relação a Chandless:

[...] a exploração científica da região, em seu sentido amplo, configura-se como seu principal objetivo, não somente em relação à viagem ao Purus, mas em todas as suas viagens fluviais. Sua formação humanística dá conta de que o olhar do viajante voltou-se para questões que vão além da hidrografia ou da geografia da região, à exemplo, das inúmeras descrições dos modos de viver ou das práticas culturais locais. Suas observações a respeito dos habitantes das margens dos rios, seus “costumes” e “aparência” são de ordem etnológica. (ISHII, 2019, p. 41)

Percebo que o livro de Ishii nos inspira a percebermos que Chandless ratificou ter, em seus relatos, algumas das maiores características do ser humano: o erro, a incongruência, a contradição, a insensibilidade e o preconceito *in faciem* do “diverso/diferente”. Segundo Euclides da Cunha, que visitou também o Acre depois de Chandless, havia algumas “inverossimilhanças presentes nas cartas geográficas de Chandless” (ISHII, 2019, p. 36). Contudo, Raquel nos mostra que Chandless, embora o grande valor historiográfico de seus relatos, não se equivocou apenas em cartas geográficas, mas também em algumas de suas percepções sobre a Amazônia, sobre o Acre e suas gentes.

Em certa parte da viagem, Chandless narra as “dificuldades em conseguir uma tripulação de ‘índios bolivianos’ considerados por ele ‘melhores’ do que os brasileiros” (ISHII, 2019, p. 51). O que leva uma pessoa a categorizar indígenas, comparando-os entre si e elegendo alguns como melhores que outros? Para Chandless, naquela sua época, o que o motivava era primordialmente sua “ciência”. Sua ciência positivista, estruturalista e ortodoxa. “As categorias clássicas de uma ciência positiva, capaz de descortinar ou desvelar tudo pelo crivo da razão e da objetividade compõem o ‘espírito’ dos relatos de William Chandless” (ISHII, 2019, p. 56).

Segundo Ishii, “os registros de [...] Chandless nos apresentam ‘uma dada dimensão da realidade’, uma leitura, uma interpretação [...] uma tradução” (ISHII, 2019, p. 56). Contudo, Raquel diz:

Como apreender [...] a realidade? De que maneiras é possível descortinar os meandros das estruturas verbais, literárias, simbólicas, imaginárias que procuram apresentar relatos sobre a realidade? Como encontrar a objetiva verdade do relato científico, se ele é estruturado a partir de perspectivas seculares e comprometidas com causas de grupos humanos, subordinando seus

desígnos aos “mundos naturais” das plantas, animais e outros seres vivos? (ISHII, 2019, p. 57)

Ishii lembra Stuart Hall, afirmando que somente podemos conhecer o real por meio da linguagem. E a linguagem é sempre determinada por contextos. “O sentido da palavra é totalmente determinado por seu contexto” (BAKHTIN; VOLÓCHINOV, 2014, p. 109) e “a situação social mais imediata e o meio social mais amplo determinam completamente e, por assim dizer, a partir do seu próprio interior, a estrutura da enunciação” (BAKHTIN; VOLÓCHINOV, 2014, p. 117).

Raquel nos diz que devemos lembrar que Chandless:

[...] cresceu e produziu seu ‘legado literário’ num mundo que vivia a ‘era dos impérios’, consolidado em diversos sentidos pelas profundezas dos mundos não europeus e não brancos, especialmente, as Áfricas e as Américas indígenas, negras e mestiças. (ISHII, 2019, p. 58)

Os relatos de Chandless atualmente vistos como negativos em algumas partes, então, têm uma origem na cultura dominante da época de seus escritos. Raquel lembra que para alguns viajantes da Amazônia as pessoas “não letradas” eram sub-humanas, algumas outras eram vistas como animais úteis e outras como predadores a serem eliminados. Raquel recorda, nesse contexto, que com fatos como a invenção do microscópio e as ideias de Charles Darwin, que defendia algo em comum entre os homens e os animais, foi minado o argumento de superioridade entre os homens e os animais.

Assim como outros viajantes da Amazônia, Chandless também narrou o perigo de alguns animais e algumas “pragas”, como os insetos. Falou das doenças tropicais também. Importa notar, nessa direção, que “muitos viajantes atribuíram ao ‘clima insalubre’ a responsabilidade de muitas doenças” (ISHII, 2019, p. 65). Outros acreditavam que algumas doenças, como a malária, surgiram pelos comportamentos de algumas populações da Amazônia em relação à higiene. Raquel nos conta que em Chandless também conseguimos ver a noção de “vazio demográfico” da/na Amazônia. Ishii afirma que Chandless recorre a estereótipos, como o da “ausência de civilização”, referindo-se não somente à ‘paisagem’ local, mas também aos modos de vida dos habitantes ‘locais’” (ISHII, 2019, p. 67).

É fulcral para a autora que:

[...] centenas de comunidades de mulheres, homens e crianças são reificadas pela pena etnocêntrica de Chandless que, ao “relatar” suas viagens, silencia outras vozes. No entanto, as “vozes silenciadas”, repletas de saberes e conhecimentos sobre os caminhos e as águas singradas pelo cientista europeu, paradoxalmente, insistem em se manifestar no emaranhado das complexas teias em que o viajante interpreta e traduz ao “mundo da ciência” o que “seus olhos viram”. (ISHII, 2019, p. 67)

Raquel ressalta que Chandless “classifica” como semelhantes grupos, principalmente de indígenas, que são/eram totalmente diferentes, “ou seja, [...] sua narrativa se assenta numa espécie de ‘totalidade humana’, hierarquizada a partir de si próprio ou de sua cultura como topo mais alto” (ISHII, 2019, p. 69). Além disso, “‘covardes’, ‘hostis’, ‘traíçoeiros’, ‘ladrões’, ‘mentirosos’, os velhos adjetivos desqualificadores dos grupos indígenas contrastando com outra visão, também, idealizada nos séculos de contato, o de ‘raça guerreira’, ocupam as páginas do relato de Chandless” (ISHII, 2019, p. 73). Raquel evidencia que Chandless “enquadra” o seu “outro” na Amazônia a partir de sua perspectiva “civilizada” e “científica”. Em relação a Chandless:

[...] nos seus escritos, tempo e espaço são tecidos pela lógica de instrumentos técnicos capazes de estabelecer coordenadas, latitudes, longitudes, temperaturas, “verdades científicas”. Classifica plantas, animais, línguas e homens. Nesse fazer “da ciência” não prescinde das literaturas e relatos de outros viajantes e, principalmente, dos conhecimentos e dos saberes daqueles que o acompanham ou que encontra nas viagens, e que são portadores de um saber produzido e transmitido pela oralidade. (ISHII, 2019, p. 79)

“Mais do que a história de uma ‘gente inferior’, os relatos de Chandless, assim como diversas outras narrativas, na estreita ‘zona’ que define o ‘eu’ e o ‘outro’ funda uma noção de ‘civilização’ em terras longínquas” (ISHII, 2019, p. 79). Raquel diz que, em suas viagens pelo Purus, Chandless classificou algumas línguas indígenas. Vendo sua língua europeia como superior ele chamou línguas e povos indígenas de primitivos, criando uma espécie de hierarquia de homens e línguas. A autora propugna que, “paradoxalmente, os mesmos relatos de viagem que servem como fontes para a identificação de um discurso etnocêntrico sobre os habitantes da ‘Amazônia’, atuam como meio pelo qual as vozes desses habitantes, ainda que silenciadas [...] são registradas pelas ‘estruturas históricas’” (ISHII, 2019, p. 107).

Teço agora algumas palavras sobre as conclusões de Raquel. O livro de Raquel nos clarifica na mente ser patente que “o ‘olhar europeu’, ou seja, o ‘olhar etnocêntrico’ exclui o ‘olhar do não europeu’, tendo em vista o caráter arbitrário do processo de

classificação/mediação cultural” (ISHII, 2019, p. 110). Nesse diapasão, inspirada em Glissant, Raquel acredita ser imprescindível “um modo não binário de compreender a experiência humana, ou seja, que nos permita ser nós mesmos e ser outro, sem que isso signifique diluir-se por completo no outro” (ISHII, 2019, p. 29).

O exercício do estudo de Raquel é “o de não reduzir ao modo binário de classificação a relação do ‘eu’ e o ‘outro’” (ISHII, 2019, p. 109), ou seja, o europeu e o não europeu, o estrangeiro e o nativo, o colonizador e o colonizado. Para Ishii, a vida é mais que isso. Precisamos, em nossas práticas reflexivas, passar longe de reducionismos e determinismos. Enxergar por fora dos maniqueísmos.

Raquel diz que os textos/relatos de Chandless devem ser vistos como apenas uma fonte de sentido, a qual é contextualizada e precisa de outras fontes para ser analisada e compreendida. Chandless registra o que “possa ser dito; o dizível. O não dito ou não reduzível, o indizível, é lançado nas margens e nos silêncios que ecoa palavras perdidas” (ISHII, 2019, p. 77). Esse indizível, esse “outro” discurso, essa “outra” história, precisam ser trazidos à cena, porque “no momento em que descobrimos o ‘outros’, descobrimos o ‘eu’ e vice-versa” (ISHII, 2019, p. 28).

Referências

BAKHTIN, Mikhail; VOLÓCHINOV, Valentin. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem*. 16. ed. Tradução: Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2014.

BERNUCCI, Leopoldo. Apresentação. In: ISHII, Raquel Alves. *William Chandless: arte e ofício em literatura de viagem pelas Amazônias*. Rio Branco: Nepan Editora, 2019, p. 15-18.

ISHII, Raquel Alves. *William Chandless: arte e ofício em literatura de viagem pelas Amazônias*. Rio Branco: Nepan Editora, 2019.

Recebido em: 05/03/2022

Aceito em: 22/03/2022

Expediente



**CENTRO DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

Reitor

Mario Sergio Alves Carneiro

Pró-reitor de Graduação – PR1

Lincoln Tavares Silva

Pró-reitor de Pós-Graduação e Pesquisa – PR2

Luís Antônio Campinho Pereira da Mota

Pró-reitora de Extensão e Cultura – PR3

Cláudia Gonçalves de Lima

Pró-reitora de Políticas e Assistência Estudantis – PR4

Catia Antonia da Silva

Diretor do CEH

Bruno Rego Deusdará Rodrigues

Diretora do Instituto de Letras

Janaina da Silva Cardoso

Vice-Diretora do Instituto de Letras

Naira de Almeida Velozo

Coordenadora Geral do Programa de Pós-graduação em Letras

Viviane da Silva Vasconcelos

Vice-Coordenadora Geral do Programa de Pós-graduação em Letras

Tania Maria Nunes de Lima Camara

Coordenador da Área de Estudos de Língua

Alexandre do Amaral Ribeiro

Subcoordenadora da Área de Estudos de Língua

Sandra Pereira Bernardo

Coordenadora da Área de Estudos Literatura

Nabil Araújo de Souza

Subcoordenador da Área de Literatura

Ieda Maria Magri

PALIMPSESTO É UMA INICIATIVA DO CORPO DISCENTE DA PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS COM O APOIO DA COORDENAÇÃO GERAL

CORPO EDITORIAL

Evânia Maria Ferreira do Nascimento	Língua Portuguesa
Cristiane Vieira Ribeiro de Oliveira	Língua Portuguesa
Júlia Andrade da Silva Rosa	Língua Portuguesa
Alexandre Henrique dos Santos Monteiro	Língua Portuguesa
Helena da Conceição Gonçalves	Linguística
Raphael Alves de Oliveira	Linguística
Renata D'Aguila Júnior	Linguística
Amanda de Carvalho Ferreira	Literatura Brasileira
Karen Schuler	Literatura Brasileira
Carlos Eduardo Ferreira de Oliveira	Literatura Brasileira
Fabiana de Paula Lessa Oliveira	Literatura Portuguesa
Bianca Gomes Borges Macedo	Literatura Portuguesa
Marcelo de Carvalho Gonçalves	Literatura Portuguesa
Liciane Corrêa	Literaturas de Língua Inglesa
Julia Vieira Tulher	Literaturas de Língua Inglesa
Mariana Muniz Pivanti	Literaturas de Língua Inglesa
Débora Garcia Restom	Teoria da Literatura/Lit. Comparada
Leonardo Freitas de Carvalho	Teoria da Literatura/Lit. Comparada
Ana Resende	Teoria da Literatura/Lit. Comparada
Alice Rodrigues Crivano da Silva	Teoria da Literatura/Lit. Comparada
Luciana Caeté Busson Ferreira	Internacionalização
Adriene Ferreira de Mello	Internacionalização
Marcela Ansaloni de Azevedo	Internacionalização

Ana Paula Oliveira Macri Rodrigues

Paula Pope Ramos

Editora Geral

Editora Geral

REVISÃO DE LÍNGUA PORTUGUESA

Ana Paula Oliveira Macri Rodrigues
Ana Resende
Ananda Maria Ferreira Missailidis
Cecília Athias
Débora Restom
Fabiana de Paula Lessa Oliveira
Lais Alves de Souza da Silva

Mariana Muniz Pivanti
Paula Pope Ramos
Sol Mendonça

REVISÃO DE LÍNGUA ESTRANGEIRA

Língua Inglesa: Ana Resende, Fabiana de Paula Lessa Oliveira, Jordana Lenhardt, Lais Alves de Souza da Silva, Mariana Muniz Pivanti, Paula Pope Ramos.

CONSELHO CONSULTIVO

MEMBROS INTERNOS

Ana Cristina Chiara (UERJ)
Ana Lúcia Oliveira (UERJ)
André Crim Valente (UERJ)
Angela Correa Ferreira Baalbaki (UERJ)
Carmem Lúcia Negreiros (UERJ)
Davi Ferreira de Pinho (UERJ)
Deise Quintiliano Pereira (UERJ)
Éverton Barbosa Correia (UERJ)
Gustavo Bernardo Krause (UERJ)
João Cezar de Castro Rocha (UERJ)
José Carlos Azeredo (UERJ)
Leila Assumpção Harris (UERJ)
Leonardo Davino de Oliveira (UERJ)
Maria Aparecida F. de Andrade Salgueiro (UERJ)
Maria Conceição Monteiro (UERJ)
Maria Cristina Batalha (UERJ)
Maria Teresa Gonçalves Pereira (UERJ)
Nadiá Paulo Ferreira (UERJ)
Nabil Araújo de Souza (UERJ)
Roberto Acízelo (UERJ)
Sérgio Nazar David (UERJ)
Tânia Maria Granja Shepherd (UERJ)
Tania Maria Nunes de Lima Camara (UERJ)

MEMBROS EXTERNOS NACIONAIS

Adriana Nobrega (PUC-RJ)
Alena Ciulla (UFRGS)
Ana Cristina Santos Peixoto (UFSB)
Ana Elisa Ferreira Ribeiro (CEFET-MG)
Ana Lúcia Monteiro Ramalho Poltronieri Martins (IFF)
André Luiz Rauber (UFMT)
Annita Gullo (UFRJ)
Anne Caroline de Moraes Santos (UVA e FACHA)
Berta Waldman (USP)
Bethania Mariani (UFF)

Carmem Pimentel (UFRRJ)
Claudio Manoel de Carvalho Correia (UFS)
Demerval da Hora (UFPB)
Denílson Lopes (UNB)
Désirée Motta Roth (UFSM)
Diana Irene Klinger (UFF)
Eliane Marquez da Fonseca Fernandes (UFG)
Emílio Carlos Roscoe Maciel (UFOP)
Fabíola Aparecida Sartin Dutra Parreira Almeida (UFG)
Germana Sales (UFPA)
Gilson Costa Freire (UFRRJ)
Gisele Batista da Silva (UFRJ)
Helena Maria Ferreira (UFLA)
José Luiz Fiorin (USP)
José Ribamar Lopes Batista Júnior (UFPI)
Luiz Costa Lima (PUC-RJ)
Kleber Aparecido da Silva (UnB)
Márcia Antônia Guedes Molina (UFMA)
Maria Cristina Parreira (UNESP)
Maria Del Carmen F. Gonzalez Daher (UFF)
Maria Medianeira Souza (UFPE)
Maria Rosa Petroni (UFMT)
Maria Suelí De Aguiar (UFG)
Patrícia Gissoni Santiago Lavelle (PUC-RJ)
Paulo Jorge Martins Nunes (UNAMA)
Paulo Motta Oliveira (USP)
Raúl Antelo (UFSC)
Raul de Souza Püschel (IFSP)
Sandra Goulart de Almeida (UFMG)
Sandra Regina Franciscatto Bertoldo (UFR)
Simone de Jesus Padilha (UFMT)
Suzana Célia Leandro Scramim (UFSC)
Thiago Soares de Oliveira (IFF)
Vanda Maria Elias (UNIFESP)
Viviane Dantas Moraes (UFMA)
Walnice Nogueira Galvão (USP)
Wander Melo Miranda (UFMG)
Wilbert Clayton Ferreira Salgueiro (UFES)

MEMBROS EXTERNOS INTERNACIONAIS

Alfredo Tenoch Cid Jurado (Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco – México)
Ana Luísa Liberato Vieira Vilela Anileiro Onofre (Universidade de Évora – Portugal)
Antónia Estrela (Politécnico de Lisboa – Portugal)
Carla Valeria de Souza Faria (Università Ca' Foscari Venezia – Itália)
Catarina Isabel Sousa Gaspar (Universidade de Lisboa – Portugal)
Cesar Augusto Braga Pinto (Northwestern University – EUA)

Federico Navarro (Universidad de Buenos Aires – Argentina)
Gabriel Alejandro Giorgi (New York University – EUA)
Gema Ortega (Dominican University – EUA)
Gilmer Cook (Dominican University – EUA)
Gonzalo Leiva Quijada (PUC – Chile)
Imani D. Owens (University of Pittsburgh – EUA)
Isabel Sebastião (Politécnico de Lisboa – Portugal)
João Paulo Silvestre (King’s College London – Inglaterra)
Leonardo Peluso Crespi (Universidad de la República – Uruguai)
Liliane Moreira Santos (Université de Lille – França)
Livia Assunção Cecilio (Università di Bologna – Itália)
Luis Ernesto Behares (Universidad de la República – Uruguai)
Maria Adelina de Figueiredo Batista Amorim (Universidade Nova de Lisboa – Portugal)
Maria da Graça Lisboa Castro Pinto (Universidade do Porto – Portugal)
Maria Laura Bettencourt Pires (Universidade Católica Portuguesa – Portugal)
Maria José Grosso (Universidade de Macau – China)
Marino Forlino (Scripps College – EUA)
Paulo Osório (Universidade da Beira Interior – Portugal)
Pedro Balaus Custódio (Politécnico de Coimbra – Portugal)
Rui Manoel Sousa Silva (Universidade do Porto – Portugal)
Sarah Juliet Lauro (University of Tampa – EUA)
Sérgio Paulo Guimarães de Sousa (Universidade do Minho – Portugal)
Thomas Johnen (Westfälische Hochschule Zwickau – Alemanha)

**Catálogo na fonte:
UERJ/REDE SIRIUS/CEH-B**

P162 Palimpsesto / Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras -
Vol. 21, n. 39 (2022) – Rio de Janeiro: Instituto de Letras, 1999-
2022.

Anual: 1999-2008

Semestral: 2009-2017

Quadrimestral: 2018-

ISSN 1809-3507 (online)

1. Literatura – Periódicos. 2. Linguística – Periódicos. I. Universidade do Estado
do Rio de Janeiro.

CDU 82(05)

Bibliotecária: Cristina da Cruz de Oliveira CRB/7 4342