

ISSN: 1809-3507

PALIMPSESTO

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS DA UERJ
VOLUME 23, NÚMERO 45 – MAIO/AGO 2024 – RIO DE JANEIRO - RJ

Literatura e arte: escritos de artistas



Instituto de
Letras
da UERJ





Catálogo na fonte: UERJ/REDE SIRIUS/CEH-B

P162 PALIMPSESTO / Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras - Vol. 23, n. 45 (2024) – Rio de Janeiro: Instituto de Letras, 1999-2024.

Annual: 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/74342

**CENTRO DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

Reitor Gulnar Azevedo e Silva

Pró-reitor de Graduação PR1 Antonio Soares da Silva

Pró-reitor de Pós-Graduação e Pesquisa PR2 Elizabeth Fernandes de Macedo

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

Diretor do CEH Roberto Rodriguez Dória

Diretora do Instituto de Letras Janaina da Silva Cardoso

Vice-Diretor do Instituto de Letras Rodrigo Campos

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

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

Coord. de Estudos de Língua Alexandre do Amaral Ribeiro

Subcoord. de Estudos de Língua Sandra Pereira Bernardo

Coord. de Estudos Literatura Nabil Araújo de Souza

Subcoord. de Literatura Éverton Barbosa Correia

PALIMPSESTO É UMA INICIATIVA DO CORPO DISCENTE DA PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS COM O APOIO DA COORDENAÇÃO GERAL

CORPO EDITORIAL

Editores gerais Carla dos Santos e Silva Oliveira | Marcela Ansaloni de Azevedo

Editores de seção Bianca Gomes Borges Macedo | Bruna de Oliveira Sales
Carlos Eduardo Ferreira de Oliveira | Danielle Meireles de Andrade | Elisa da Silva Santana
Juliana Pereira Guimarães | Leonardo Freitas de Carvalho | Mariana Muniz Pivanti
Marina Otero | Paulo Cesar da Silva Lopes Junior
Tatiane Ludegards dos Santos Magalhaes

Editores convidados para a organização do Dossiê Vinícius Rangel Bertho da
Silva (doutorando PUC-SP) | Márcia Cristina Fráguas (doutoranda UERJ)

REVISORES TEXTUAIS

Língua Portuguesa Alessandra Cristina Costa Mendes | Ana Carolina de Azevedo Guedes
Angélica Abdon Coutinho | Beta da Costa Melo | Bruna de Oliveira Sales
Carla dos Santos e Silva Oliveira | Danielle Leal | Danielle Meireles de Andrade
Fabiana Julião de Souza Lapa | Guilherme Rezende Machado | Leonardo Freitas de Carvalho
Leonardo Martins Vieira | Letícia Rodrigues Coelho da Silva Marques | Luana da Silva Marques
Mainara de Freitas Galvão | Marcela Ansaloni de Azevedo | Maria Bárbara Branco de Assis de Oliveira
Marianna Pais | Marina Otero | Paulo Cesar da Silva Lopes Junior
Roberto Teixeira de Aguiar Junior | Rodolpho Pereira do Amaral

Língua Inglesa Beta da Costa Melo | Danielle Meireles de Andrade | Isabela Nunes de Abreu
Julia Seixas Romeu | Juliana Pereira Guimarães | Juliane Ramalho Barbosa
Mainara de Freitas Galvão | Márcia Cristina Fráguas | Marianna Pais
Paulo Cesar da Silva Lopes Junior

Língua Espanhola Juliana Pereira Guimarães | Juliane Ramalho Barbosa

Língua Francesa Paulo Cesar da Silva Lopes Junior | Marina Otero

DIAGRAMAÇÃO

Carla dos Santos e Silva Oliveira | Marcela Ansaloni de Azevedo

CONSELHO CONSULTIVO

MEMBROS INTERNOS (UERJ)

Ana Cristina Chiara | Ana Lúcia Oliveira | André Crim Valente
Angela Correa Ferreira Baalbaki | Carmem Lúcia Negreiros | Davi Ferreira de Pinho
Deise Quintiliano Pereira | Éverton Barbosa Correira | Gustavo Bernardo Krause
João Cezar de Castro Rocha | José Carlos Azeredo | Leila Assumpção Harris
Leonardo Davino de Oliveira | Maria Aparecida F. de Andrade Salgueiro | Maria Conceição Monteiro
Maria Cristina Batalha | Maria Teresa Gonçalves Pereira | Nadiá Paulo Ferreira
Nabil Araújo de Souza | Roberto Acízelo | Sérgio Nazar David
Tânia Maria Granja Shepherd | Tania Maria Nunes de Lima Camara

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 (UFMS) | 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 Balas 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 (Westsächsische Hochschule Zwickau – Alemanha)

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

Literatura e arte: escritos de artistas, expressões de palimpsestos	10
<i>Márcia Cristina Fráguas, Vinícius Rangel Bertho da Silva</i>	

ENTREVISTA

Como lamber a língua de Roland Barthes: uma entrevista com Paloma Vidal	16
<i>Paloma Vidal, Márcia Cristina Fráguas, Vinícius Rangel Bertho da Silva</i>	

“À maneira de um palimpsesto” - Os diários de Virginia Woolf: uma entrevista com Ana Carolina Mesquita	26
<i>Ana Carolina Mesquita, Márcia Cristina Fráguas, Vinícius Rangel Bertho da Silva</i>	

DOSSIÊ DE LITERATURA

A arte de narrar no mundo moderno: uma leitura do conto “Natal na barca”, de Lygia Fagundes Telles	42
<i>Bárbara Maria Nunes Pereira Carneiro, Alessandra Leila Borges Gomes Fernandes</i>	

A expressão de si (e de nós): uma condição humana	64
<i>Isabella Morelli Esteves</i>	

Apontamentos para uma crítica textual de "O interior da matéria", de Joaquim Cardozo e Roberto Burle Marx	80
<i>Yael Fernando Carvalho Torres</i>	

A representação artística de corpos vulneráveis durante a Ditadura Militar em “Celas - 21”, de Lara de Lemos, e “Situação T/T1”, de Artur Barrio	98
<i>Gustavo Oliveira dos Santos</i>	

Cantar a infância, viver a morte, narrar o pesadelo: as memórias da ditadura militar brasileira nas narrativas e na canção de Caetano Veloso	111
<i>Hêmille Raquel Santos Perdigão</i>	

Dos quadros às narrativas, das narrativas aos quadros: um diálogo entre Frida Kahlo e Clarice Lispector	136
<i>Gabriele Costa Visna</i>	

Fetichismo e adultério em "Alma", de Oswald de Andrade 159
Bárbara Del Rio Araújo

Ser ou não ser poeta? Reflexões sobre o lugar da poesia na produção de Roberto Bolaño 173
Rubens Corgozinho

Um corpo entre a palavra e a imagem: literatura e artes plásticas no diário íntimo de Frida Kahlo 186
Erika da Silva Santos

Uma narrativa de esquina: "Os sonhos não envelhecem", de Márcio Borges 200
Rafael Barbosa Julião

ESTUDOS DE LITERATURA

A escrita performática em "O peso do pássaro morto" (2017), de Aline Bei 223
Lara Faria Jansen França

A experiência urbana das mulheres no romance "Clara dos Anjos", de Lima Barreto 242
Janaína Monteiro

A fantasmagoria do ver e o movimento do viver: notas sobre a experiência urbana em Poe, Woolf e Evaristo 258
Ghabriel Ibrahim

"Ainda há muitos brutos para admirarmos": a parcialidade da voz narrativa em "Carvão Animal", de Ana Paula Maia 276
Letícia Vital Ferreira

A melancolia do futuro e a circularidade nas narradoras-personagens de "Gosma Rosa", de Fernanda Trías e "Anos Intoxicados", de Mariana Enriquez 290
Mariana Porto

As monstros: mulheres que falam e as que se calam. Uma breve análise sobre a subalternização de personagens femininas na literatura ocidental 307
Morgana Silva Larotonda Caetano

A tortura do olhar no inferno de Sartre: a função do outro na peça "Huis Clos" 321
Flávio Rocha de Deus

Ensinar literaturas africanas para quê? Reflexões acerca do ensino das literaturas africanas de língua portuguesa no ensino básico	336
<i>Letícia Franzini</i>	
Entre Deus e o rato: o divino e a experiência mística em "Perdoando Deus", de Clarice Lispector	351
<i>Douglas Santana Ariston Sacramento</i>	
Entre o sonho e o ativismo negro: o teatro religioso, de Júlio Romão da Silva	364
<i>Cristina Gomes de Brito</i>	
Esquema de Antonio Candido	377
<i>Filipe de Freitas Gonçalves</i>	
Fios da memória: "desenlear e re-enrolar" o novelo mnemônico em "Outros cantos"	398
<i>Isabela Rodrigues Lobo</i>	
Flagelos, cercados e colonialidade: da seca aos currais da fome em "O Quinze", de Rachel de Queiroz	414
<i>Soraia Costa Magalhães</i>	
Kehinde fala de um lugar distante: a errância, a criouliização e o letramento da protagonista de "Um defeito de cor"	438
<i>Vanessa Didolich Cristani</i>	
Luto e escrita performática em contexto de pandemia	453
<i>Rebecca de Araujo Ribeiro, Maria Amélia Dalvi Salgueiro</i>	
"Morning Song": um dos labirintos poético-biográficos, de Sylvia Plath	473
<i>José Ignacio Ribeiro Marinho, Mathias Vinícius Santos Rocha</i>	
Não-ficção e pós-colonialismo: George Orwell e E.M. Forster	489
<i>Vinícius Conceição da Cunha</i>	
O deleite da compaixão segundo Friedrich Schiller	510
<i>Felipe Motta Veiga</i>	
Uma captura dos silêncios em "O regresso de Júlia Mann a Paraty"	521
<i>Karen Belarmino Lourenço da Silva</i>	

RESENHAS

A escrita política de Samir Machado de Machado em "O crime do bom nazista" 537
Mykaelle de Sousa Ferreira

As múltiplas vozes do deslocamento 542
Bárbara Chaves

SOBRE ESTA EDIÇÃO

Expediente 01

Literatura e arte: escritos de artistas, expressões de palimpsestos

Nesta edição, a *Palimpsesto* – revista discente do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) – apresenta o Dossiê “Literatura e arte: escritos de artistas”, volume 23, número 45. Pela primeira vez em sua trajetória, uma edição da revista contou com a organização feita por dois convidados: Márcia Cristina Fráguas – doutoranda em Teoria da Literatura pela UERJ e bolsista pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) – e Vinícius Rangel Bertho da Silva – doutorando em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) – foram os responsáveis por este trabalho.

Canteiro de obras de outros trabalhos, escritos íntimos, memorialismo, ponto de confluência entre o fazer literário e a crítica? Que estatuto, afinal, os escritos de artistas ocupam hoje para os estudos literários? A produção escrita de artistas suscita discussões sobre de que como se dá uma reflexão acerca das obras – anotações em diários, confissões íntimas, memórias – e de como o discurso artístico se expande para além dos limites da própria obra em si.

No livro *Gesto Inacabado – processo de criação artística*, Cecília Almeida Salles nos oferece um panorama esclarecedor sobre a natureza do artista e que merece a nossa atenção:

O artista não é [...] um ser isolado, mas alguém inserido e afetado pelo seu tempo e seus contemporâneos. O tempo e o espaço do objeto em criação são únicos e singulares e surgem de características que o artista vai lhes oferecendo, porém se alimentam do tempo e espaço que envolvem sua produção (Salles, 2007, p. 38).

Os textos que compõem este dossiê transitam entre a literatura e outras artes, como a canção, as artes plásticas, os diários íntimos, passando pelos territórios da autoficção, tradução e crítica literária. Todos os trabalhos apresentam pontos de convergência: são artigos que apontam, cada um a seu modo, a escrita inserida em um contexto de *processo*. Isto posto, o público-leitor desta edição da revista *Palimpsesto* terá a oportunidade de vislumbrar como artistas de diferentes matizes transitam entre o artístico e a reflexão acerca do próprio fazer artístico entre si.

As entrevistas que compõem o presente dossiê tratam sobre escritos de artistas que se evidenciam como um campo de entrelaçamento entre crítica, tradução e fazer literário. Em “À

maneira de um palimpsesto – Os diários de Virginia Woolf’, a professora, tradutora e pesquisadora nos estudos woolfianos Ana Carolina Mesquita nos conta um pouco sobre sua experiência na pesquisa e tradução dos diários de Virginia Woolf para a editora Nós. Mesquita sublinha que os diários são a grande obra modernista da escritora inglesa, ao mesmo tempo, obra em si e canteiro de outras obras e reflexões estéticas.

Logo na abertura da entrevista concedida especialmente para a *Palimpsesto*, Ana Carolina Mesquita justificou um dos motivos da escolha do seu *corpus* de pesquisa:

Outro motivo que me levou ao diário foi o fato de ele, de muitas maneiras, poder ser considerado a grande obra modernista de Virginia, no sentido de que de fato engloba o ínfimo e o magistral lado a lado, sem hierarquias; de que é uma obra antes de tudo preocupada com o tempo e como representá-lo; de que se centra em modos de representação do real tal como percebidos também pelos movimentos da interioridade dos narradores e não apenas com as exterioridades dos acontecimentos, levando uns a repercutirem nas outras; de que isso tudo se reflete nos recursos de linguagem e de forma que são empregados. Virginia fez de seu diário um grande campo de testes para outras obras, mas, acima de tudo, fez dele uma obra magistral em si nesse sentido (Mesquita, 2024, p. 28).

Em “Como lamber a língua de Roland Barthes”, a escritora e professora Paloma Vidal nos conta o que aprendeu com o crítico francês sobre escrita. Em seu livro recém-lançado pela editora Tinta-da-China, Vidal investiga “tudo que se escreve quando não se escreve” a partir dos textos de Roland Barthes, autor de uma prolífica obra crítica, mas que logrou postergar a escrita de um desejado romance. Ao aproximar sua voz da dicção barthesiana, a autora investiga o próprio fazer literário, associando, ao modo de Barthes, a reflexão crítica e a poesia:

Essa protelação que vocês mencionam foi o início de uma reaproximação com a obra do Barthes – que eu li bastante no início da minha formação, como estudante de Letras –, porque me comoveu e me inquietou o fantasma da paralisia e do fracasso, ligado a um momento de luto (Vidal, 2024, p. 17).

No decorrer do trabalho que abre a seção de Estudos de Literatura, “Um corpo entre a palavra e a imagem: literatura e artes plásticas no diário íntimo de Frida Kahlo”, Erika da Silva Santos analisa as anotações feitas entre os anos de 1940 e 1950 no diário íntimo da autora de *O Veado Ferido* (1946) com foco nos elementos que constituem o corpo-textual da literatura e das artes plásticas. Silva Santos salienta que a artista subverteu o diário como gênero ao promover uma reflexão interartes, o que redimensiona Frida Kahlo não apenas como artista, mas também como uma das maiores mulheres de seu tempo.

O artigo “Dos quadros às narrativas, das narrativas aos quadros: um diálogo entre Frida Kahlo e Clarice Lispector”, de Gabriele Costa Visna, também se inscreve nos estudos de

literatura comparada. Ao promover o diálogo entre a pintura e a literatura, Costa Visna apontou como as duas autoras lançaram mão dos gestos de escrever e de pintar e optaram por correr riscos ao se aventurarem por uma seara a qual elas não originalmente pertenciam – no caso de Kahlo, a escrita; no caso de Lispector, a pintura. Por fim, o conceito de “livro de artista” foi aplicado pela autora como metodologia de análise para que os leitores pudessem identificar as confluências entre as obras de Frida e Clarice.

“A representação artística de corpos vulneráveis durante a Ditadura militar em “Celas - 21”, de Lara de Lemos, e “Situação T/T1”, de Artur Barrio”, texto assinado por Gustavo Oliveira dos Santos, é fruto de um estudo que promoveu o diálogo da literatura com as artes visuais, tendo como contexto histórico a corporeidade e a subalternização dos sujeitos ocasionados pela Ditadura militar que assolou o Brasil entre 1964 e 1985. Oliveira dos Santos escolheu um poema e uma apresentação de arte-performance – “Celas - 21” (Lara de Lemos) e “Situação “Situação T/T1” (Artur Barrio) – para demonstrar como o regime autoritário promoveu situações de barbárie perante aqueles que se rebelaram contra a ausência de possibilidades de expressão diante da falta de democracia e conscientizar os seus interlocutores a respeito da importância de termos o engajamento político necessário por meio de diferentes linguagens da arte.

Em “Apontamentos para uma crítica textual de *O interior da matéria*, de Joaquim Cardozo e Roberto Burle Marx”, Yael Fernando Carvalho Torres salientou a importância da parceria entre Cardozo, um engenheiro estrutural de renome, e o arquiteto e paisagista Burle Marx. O diálogo entre literatura e paisagismo, além de ser uma seara pouquíssimo abordada entre nós, é explorado pelo autor com o intuito de democratizar uma obra pouco conhecida por parte da crítica e do público, apesar de sua circulação limitada e da existência de exemplares que são comercializados a altos custos. Para exemplificar o sucesso de um casamento tão improvável, Carvalho Torres realizou uma leitura crítica de dois poemas e duas gravuras de *O interior da matéria*, cuja primeira edição data de 1975.

O trabalho “Ser ou não ser poeta? Reflexões sobre o lugar da poesia na produção de Roberto Bolaño” é fruto de uma provocação recorrente proposta por um dos maiores expoentes da literatura chilena: o autor de *2666* sempre fez questão de se afirmar como um poeta (e não como prosador) em diversas de suas aparições públicas. Rubens Corgozinho se propôs a examinar a importância da poesia para a obra de Bolaño, ao ressaltar que as narrativas do autor recebem maior atenção por parte da crítica literária especializada e da existência de diferenças estruturais marcantes entre as formas literárias exploradas por um dos maiores autores da literatura de expressão latino-americana. Vale ressaltar que a discussão foi fruto de uma

mobilização de alguns textos que compõem a fortuna crítica da obra de Roberto Bolaño, além do pensamento de autores de trabalhos sobre poesia.

No campo da canção, há dois trabalhos bastante significativos para os estudos da canção e da importância da música brasileira como uma expressão de criatividade e resistência no decorrer da Ditadura militar: “Uma narrativa de esquina: *Os sonhos não envelhecem*, de Márcio Borges”, de Rafael Julião, e “Cantar a infância, viver a morte, narrar o pesadelo: as memórias da Ditadura militar brasileira nas narrativas e na canção de Caetano Veloso”, de Hermille Perdigão.

Rafael Julião investiga de que modo, no livro *Sonhos Não Envelhecem*, de Márcio Borges, os gêneros textuais se hibridizam entre a autobiografia, o memorialismo e o romance (ao mesmo tempo, de formação e geração) e fixam a história do Clube da Esquina durante os anos da Ditadura militar. Além disso, Julião fez uma análise bastante pertinente do livro e ressalta que o prefácio da referida obra, assinado por Caetano Veloso, é significativo para reconhecer o movimento como um dos mais importantes da música brasileira. Ainda sobre esse mesmo período histórico, Hermille Perdigão investigou as memórias da Ditadura militar nas narrativas e canções de Caetano Veloso, a partir da canção “It’s a long way”, de *Transa* (1972), o segundo disco gravado pelo compositor em seu exílio londrino imposto pelos militares, e que já prenunciava seu retorno ao Brasil. Com o intuito principal de ilustrar como se deu tamanho testemunho marcado pela dor e pelo trauma causados pela repressão, a autora recorre a *Verdade Tropical*, livro de memórias lançado por Caetano em 1997 (30º aniversário da Tropicália), e a textos em prosa publicados pelo cantor e compositor na imprensa daquela época.

Os dois últimos textos deste dossiê se aventuram pelo campo da narrativa: “A arte de narrar no mundo moderno: uma leitura do conto ‘Natal na barca’, de Lygia Fagundes Telles”, de Bárbara Maria Nunes Pereira Carneiro e Alessandra Leila Borges Gomes Fernandes, e “Fetichismo e adultério em *Alma*, de Oswald de Andrade”, de Bárbara Del Rio Araújo. Carneiro e Fernandes apresentaram uma leitura de um dos textos mais conhecidos da “dama da literatura brasileira”, com base no pensamento de Walter Benjamin, estabelecendo uma relação entre as personagens do conto e a arte de narrar, tal qual postulado pelo pensador alemão Nikolai Leskov – no conto “A alexandrita” –, na ilustração de um caso de um narrador genuíno. Por outro lado, Araújo se debruça sobre *Alma*, novela que compõe a primeira parte de *Os condenados*, publicada por Oswald de Andrade em 1922. A autora teve como foco principal, em seu artigo, a maneira como o adultério se configurou por meio do que ela considera como um fetichismo – fruto de uma modernização conservadora – para compreender a essência do pensamento crítico de um dos principais expoentes do nosso modernismo. Não

menos importante, o trabalho destaca a relevância de Patrícia Rehder Galvão (a Pagu) para a guinada estética e ideológica de Oswald ao comunismo e suas premissas – tal atitude foi de caráter crucial para a inauguração de uma nova fase da obra de um dos escritores mais importantes da literatura brasileira.

Em síntese, o trabalho final que está diante dos olhos da comunidade acadêmica e demais interessados pelos estudos literários é fruto de um esforço coletivo marcado pela intensidade, pelo compromisso e (acima de tudo) pela cumplicidade. Os organizadores convidados deste dossiê gostariam de agradecer profundamente a todos que contribuíram com a divulgação da chamada para artigos, às autoras e autores de trabalhos enviados, aos pareceristas que se prontificaram a realizar leituras críticas dos artigos e às editoras da *Palimpsesto* – com carinho especial estendido à Carla dos Santos e Silva Oliveira pela empatia, pelo carinho e pela paciência conosco.

Desejamos a todos que façam uma boa viagem pelos escritos de artistas e expressões de palimpsestos reunidos aqui, com o sabor da *sapientia* belamente ilustrada por Roland Barthes em sua magistral *Aula*: que o ato de ler seja um exercício de “*nenhum poder, um pouco de saber, um pouco de sabedoria, e o máximo de sabor possível*” (Barthes, 2000, p. 47 – grifos nossos).

Boa leitura!

Atenciosamente,
Márcia Cristina Fráguas e Vinícius Rangel Bertho da Silva

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 8.^a ed. São Paulo: Cultrix, 2000.

MESQUITA, Ana Carolina. “À maneira de um palimpsesto – Os diários de Virginia Woolf: uma entrevista com Ana Carolina Mesquita”. *Palimpsesto - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ*, 23(45).

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 3.^a ed. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2007.

VIDAL, Paloma. “Como lambar a língua de Roland Barthes: uma entrevista com Paloma Vidal”. *Palimpsesto - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ*, 23(45).

Márcia Cristina Fráguas: Bacharela e licenciada em História pela Universidade de São Paulo (2016). Mestra em Literatura Brasileira (2021) pela Universidade de São Paulo com a dissertação “It's a long way: poética do exílio na obra de Caetano Veloso (1969-1972)”. Graduada em Psicologia pela Universidade do Estado de Minas Gerais (2002), com especialização lato-sensu em Cinema pela PUC-MG (2004). Trabalha com crítica e ensaio, tendo colaborado com diversas publicações, dentre elas *Revista Opiniões* (USP), da qual fez parte do corpo editorial, *Contrapulso Revista Latino-americana de estudos de música popular*, para a qual editou o Dossiê “Discos do Exílio” com os pesquisadores Rodrigo Pezsonia e Sheyla Diniz, entre outras. Atualmente é doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada na UERJ, contando com uma bolsa de estudos concedida pela CAPES. E-mail: mcfraguas@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0487-260X>.

Vinícius Rangel Bertho da Silva: Doutorando pelo programa de Literatura e Crítica Literária pela PUC-SP, mestre em Literatura Brasileira e Teorias da Literatura pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e especialista nas áreas de Jornalismo Cultural, Educação e Linguística Aplicada. É licenciado em Letras (Português/Inglês) pela Universidade Estácio de Sá (UNESA). É professor da Educação Básica há mais de 20 anos, com atuação em escolas regulares e institutos de idiomas. Desde 2017, é professor efetivo da Rede Municipal de Educação (RME-SP) e autor do livro *O doce & o amargo do Secos & Molhados* (Ed. Terceira Margem, 2015). E-mail: yinnieprof@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2635-1215>.

Como lamber a língua de Roland Barthes: uma entrevista com Paloma Vidal

Paloma Vidal (UNIFESP)

Entrevistadores:

Márcia Cristina Fráguas (UERJ/CAPES)
Vinícius Rangel Bertho da Silva (PUC-SP)

Na entrevista internacional para o dossiê “Escritos de Artistas”, a *Palimpsesto* – revista discente do Programa de Pós-graduação em Letras da UERJ – teve a oportunidade de conversar com a professora, tradutora e escritora Paloma Vidal. Doutora em Letras pela PUC-Rio, atualmente leciona Teoria Literária na Universidade Federal de São Paulo. Nascida em Buenos Aires, viveu dos 2 aos 25 anos no Rio de Janeiro. A vivência entre Brasil e Argentina se reflete em sua produção teórica e literária. Como pesquisadora, tem se dedicado à literatura latino-americana contemporânea e a questões de teoria da literatura, ligadas, entre outras, a narrativas de exílio, migrações e viagens; à literatura escrita sob ditaduras; às escritas do eu e à performance; aos diários, cadernos e outras formas de anotação; a questões de tradução e do viver entre línguas. Escritora prolífica, publicou diversos ensaios teóricos, romances, contos, poesia, entre outros, além de manter o blog “Lugares onde eu não estou” (www.escritosgeograficos.blogspot.com).

Nossa conversa partiu da relação de Paloma Vidal com os escritos de Roland Barthes, cuja obra foi objeto de pesquisa da autora e com que ela dialoga em sua obra poética e ensaística. Lançou pela editora Tinta-da-China, no final de 2023, o livro de ensaios *Não Escrever [com Roland Barthes]*.

PALIMPSESTO

1) Paloma, você entendeu particularmente bem o processo de “não-escrita” de Roland Barthes. Ao que parece, o crítico protelou a vida toda um projeto de romance, que, no entanto, se deixa entrever em algumas de suas obras, a exemplo do *Fragmentos de um discurso amoroso*, que, ao alinhar diversas vozes autorais, acaba por resvalar na

literatura. Há ainda obras como *A Câmara Clara* e *O Diário de Luto*, nas quais é possível sentir a presença do literário. Queríamos que você falasse um pouco sobre isso e da relação com seu livro de ensaios *Não escrever [com Roland Barthes]*.

PALOMA VIDAL

Essa protelação que vocês mencionam foi o início de uma reaproximação com a obra do Barthes – que eu li bastante no início da minha formação, como estudante de Letras –, porque me comoveu e me inquietou o fantasma da paralisia e do fracasso, ligado a um momento de luto. Desde que li o curso *A preparação do romance* fiquei tocada pelo esforço de transformar esse fantasma em fantasia, através de um romance fantasiado que se quer preparar. Mas também sentia uma estranheza com a necessidade dele de dar um nome, “Romance”, delimitando uma forma, sendo que eu o via fazendo outros textos que não caberiam nessa demarcação, mas que iam na direção do romanesco. Mobilizar uma “não-escrita” em Barthes significava sobretudo ir ao encontro do que ele escreveu enquanto não escrevia e escrever eu mesma a partir desses escritos.

PALIMPSESTO

2) A tensão entre primeira e terceira pessoa, a voz ficcional e a voz do crítico são questões centrais na obra de Roland Barthes, que transparecem na presença do fragmento, na anotação crítica de tom confessional, feita ao pé da página, para que um outro pudesse ler – o prazer do texto. Como essa “paixão barthesiana” se articula no seu processo de escrita literária e crítica?

PALOMA VIDAL

Uma ideia que atravessou a minha reaproximação de Barthes foi a de “caixa de ferramentas”, no sentido de que eu fui me dando conta de que aprendia muito com o que ele fazia em vários de seus textos, com uma série de procedimentos, com a mistura entre primeira e terceira pessoa, no *Roland Barthes por Roland Barthes*; ou a montagem de texto e imagem, de maneiras diferentes, nesse livro, em *Império dos signos* e em *A câmara clara*; ou o uso da ordem alfabética em *Fragmentos de um discurso amoroso*, e

assim por diante. Aproximar-me assim dele tinha a ver também com o prazer de um processo de escrever que é como um laboratório, em que se mexe com vários tipos de materiais, como em uma mesa de trabalho, de um jeito muito manual e amador, que era próprio de sua maneira de trabalhar com a escrita.

PALIMPSESTO

3) Sua obra literária, que já possui mais de 20 títulos, transita entre poesia e prosa com visível intensidade. Partindo disso, como se dá o processo de criação das suas obras: ele é contínuo ou se dá por meio de intervalos durante a escrita?

PALOMA VIDAL

Por um lado, pensando nos livros que publiquei, diria que trabalho de modo descontínuo, porque cada livro é um livro, com seu processo e seus procedimentos, e me dedico a eles como a um objeto, pensando o texto em relação aos paratextos, à diagramação, à circulação etc., buscando um diálogo com os editores, cujo trabalho valorizo muito nesse sentido. Então entrar em um livro é entrar em um mundo – que envolve a escrita e esses processos em torno dela – do qual em algum momento preciso sair, sendo que demoro algum tempo para entrar de novo nesse estado. Por outro lado, a escrita é para mim um contínuo, que sempre me acompanha, como escrita diária, de anotação, que envolve projetos de livro, mas não só, porque é também escrita íntima, como um suporte mesmo para a vida.

PALIMPSESTO

4) Há uma declaração sua em uma entrevista de 2015 que chamou muito a nossa atenção. Na referida ocasião, você declarou que não tem nenhum tipo de “fidelidade” a categorias literárias. Na sua opinião, você sente que a crítica literária insiste em colocar as suas publicações dentro de categorias com as quais você não se identifica?

PALOMA VIDAL

Não, acho que não. Acho que, na verdade, no sentido das leituras que se fazem de um trabalho, qualquer um, não existe “a” crítica literária, mas vários leitores e leitoras, que leem a partir de suas próprias necessidades e desejos, como aliás eu mesma faço no trabalho com autores e autoras variados. Não lembro que fala foi essa, mas talvez eu estivesse respondendo a uma dessas leituras, específica, no sentido de sair pela tangente, porque de fato me interessa uma ideia de escrita ou de texto mais expandida e inespecífica, que diz respeito a uma prática, como disse antes, contínua, que se materializa em livros respondendo a suas próprias questões e não a categorias pré-estabelecidas, como a de gênero literário.

PALIMPSESTO

5) Nesse processo de “lamber a língua” de Roland Barthes, na expressão de Caetano Veloso, quais foram as dores e as delícias de escrever (ou não) aprendidas com o crítico francês?

PALOMA VIDAL

Aprendi tanto com Barthes desde que comecei a lê-lo que é até difícil responder... Mas diria que, a partir do momento em que ele se transformou em uma espécie de personagem de ficção para mim, foi um prazer muito grande trabalhar com ele, na fronteira entre escrever e não escrever, como em uma espécie de *pas de deux* meio desengonçado, em que os erros que eu pudesse cometer (e me refiro a uma falta de fidelidade a ele, que está em jogo quando a gente se aproxima de uma figura com a importância que ele tem e gera bastante angústia), passaram a ser incorporados à escrita em torno dele, tornando tudo bem mais divertido.

Paloma Vidal (Buenos Aires, 1975): É escritora e ensina Teoria Literária na Universidade Federal de São Paulo. Dedicou-se à ficção e à crítica, tendo publicado romances, peças, livros de contos, de ensaios e de poesia, entre os quais: *Algum lugar* (7Letras, 2009), *Mar azul* (Rocco, 2012), *Três peças* (Dobra, 2014), *Dupla exposição* (Rocco, 2016), *Wyoming e Menini* (7Letras, 2018), *Estar entre: ensaios de literaturas em trânsito* (Papéis Selvagens, 2019), *Pré-história* (7Letras, 2020), *La banda oriental* (Tenemos las Máquinas, 2021) e *Não escrever [com Roland Barthes]* (Tinta-da-China, 2023). Traduziu, entre outros autores e autoras latino-americanos, Clarice Lispector, Adolfo Bioy Casares, Lina Meruane, Sylvia Molloy, Margo Glantz, Tamara Kamenszain e Silviano Santiago. E-mail: palomavidal@yahoo.com | ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4731-5707>.

Márcia Cristina Fráguas: Bacharela e licenciada em História pela Universidade de São Paulo (2016). Mestra em Literatura Brasileira (2021) pela Universidade de São Paulo com a dissertação “It's a long way: poética do exílio na obra de Caetano Veloso (1969-1972)”. Graduada em Psicologia pela Universidade do Estado de Minas Gerais (2002), com especialização lato-sensu em Cinema pela PUC-MG (2004). Trabalha com crítica e ensaio, tendo colaborado com diversas publicações, dentre elas *Revista Opiniões* (USP), da qual fez parte do corpo editorial, *Contrapulso Revista Latino-americana de estudos de música popular*, para a qual editou o Dossiê “Discos do Exílio” com os pesquisadores Rodrigo Pezzonia e Sheyla Diniz, entre outras. Atualmente é doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada na UERJ, contando com uma bolsa de estudos concedida pela CAPES. E-mail: mcfraguas@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0487-260X>.

Vinícius Rangel Bertho da Silva: Doutorando pelo programa de Literatura e Crítica Literária pela PUC-SP, mestre em Literatura Brasileira e Teorias da Literatura pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e especialista nas áreas de Jornalismo Cultural, Educação e Linguística Aplicada. É licenciado em Letras (Português/Inglês) pela Universidade Estácio de Sá (UNESA). É professor da Educação Básica há mais de 20 anos, com atuação em escolas regulares e institutos de idiomas. Desde 2017, é professor efetivo da Rede Municipal de Educação (RME-SP) e autor do livro *O doce & o amargo do Secos & Molhados* (Ed. Terceira Margem, 2015). E-mail: vinnieprof@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2635-1215>.

How to lick Roland Barthes' tongue: an interview with Paloma Vidal

Paloma Vidal (UNIFESP)

Interviewers:

Márcia Cristina Fráguas (UERJ/CAPES)
Vinícius Rangel Bertho da Silva (PUC-SP)

In this dossier which deals with artists' writings, *Palimpsesto* – student journal of the Postgraduate Program in Literature at UERJ – had the opportunity interview professor, translator and writer Paloma Vidal. PhD in Literature from PUC-Rio, she currently teaches Literary Theory at the Federal University of São Paulo. Born in Buenos Aires, she lived in Rio de Janeiro from the age 2 to 25 years old. Her experience between Brazil and Argentina is reflected in her theoretical and literary production. As a researcher, she has dedicated herself to work on contemporary Latin American literature and issues of literary theory, linked, among others, to narratives of exile, migration and travelling; to literature written under dictatorships; to the writings of the self and performance; to diaries, notebooks, and other forms of notetaking; to issues of translation and living between languages. A prolific writer, she has published several theoretical essays, novels, short stories, poetry, among others, in addition to maintaining her blog “Places where I'm not from” ([www. Escritosgeograficos.blogspot.com](http://www.Escritosgeograficos.blogspot.com)).

Our conversation started out with Paloma Vidal's relationship with the writings of Roland Barthes, whose work was the subject of the author's research and with whom she dialogues in her poetic and essayistic work. At the end of 2023, she released the essays book *Not Writing [with Roland Barthes]* through Tinta-da-China publishing house.

PALIMPSESTO

1) Paloma, you understood Roland Barthes' “non-writing” process particularly well. It seems that the critic put off a novel project his entire life, which, however, can be seen in some of his works, such as *A Lover's Discourse: Fragments*, which, by bringing together different authorial voices, ends up slipping into literature. There are also works such as

Camera Lucida and *Mourning Diary*, in which it is possible to notice the presence of the literary. We would like you to comment a little bit about this and the relationship with your book of essays *Not Writing (with Roland Barthes)*.

PALOMA VIDAL

This delay that you both mention was the beginning of a rapprochement of mine with Barthes' work – which I read a lot at the beginning of my graduation, as a Literature student –, because I was moved and worried by the ghost of paralysis and failure, linked to a moment of mourning. Ever since I read the course *The Preparing the Novel* I have been touched by the effort to transform this ghost into fantasy, through a fantasised novel that one wishes to prepare. But I also felt strange about his need name it as a “Novel”, delimiting a form, whereas I saw him writing other texts that would not fit within this demarcation, but that went in the direction of the novel. Mobilizing a “non-writing” in Barthes meant meeting what he wrote while he was not writing and writing myself based on these writings above all.

PALIMPSESTO

2) The tension between the first and third person, the fictional voice and the critic's voice, is a central issue in Roland Barthes' work, which appears in the presence of the fragment, in the critical annotation with a confessional tone, made at the foot of the page so that someone else could read, the pleasure of the text. How is this “Barthesian passion” articulated in your process of literary and critical writing?

PALOMA VIDAL

An idea which influenced my rapprochement with Barthes was that of a “toolbox”, in the sense that I started to realize that I learned a lot from what he did in several of his texts, with a series of procedures, such as the mix between first and third person in *Roland Barthes on Roland Barthes*; or the montage of text and image, in different ways, in this book, in *Empire of Signs* and in *Camera Lucida*; or the use of alphabetical order in *A Lover's Discourse: Fragments*, and so on. Getting closer to him like this also had to do

with the pleasure of a writing process that is like a laboratory in which you work with different types of materials, like on a worktable, in a very manual and amateur way, which was characteristic of his way of working with writing.

PALIMPSESTO

3) Your literary work, which consists of more than 20 titles, moves between poetry and prose with visible intensity. Based on this, how does your creativity process happen: is it continuously or does it take place through intervals during writing?

PALOMA VIDAL

On the one hand, reflecting on the books I have already published, I would say that I work in a discontinuous way, because each book is different, with its process and procedures, and I dedicate myself to them as to an object, thinking about the text in relation to the peritexts, the layout, circulation, etc., seeking a dialogue with the editors, whose work I value very much in this sense. So, entering a book is entering a world, which involves writing and these processes around it, from which at some point I need to leave, and it takes me some time to enter that state again. On the other hand, writing is a continuum for me, which always accompanies me, as daily writing, notes, which involves book projects, but not only that, because it is also intimate writing, as a support for life.

PALIMPSESTO

4) There is a statement of yours in a 2015 interview that caught our eyes. On that occasion, you declared that you do not have any type of “allegiance” to literary categories. In your opinion, do you feel that literary criticism insists on placing your works within categories with which you do not identify?

PALOMA VIDAL

I would not say so. I believe that, in fact, in the sense of the readings that are made of a work, any work, there is not “the” literary criticism, but several readers, who read

based on their own needs and desires, as I do myself while working with different authors. I do not remember what statement that was, but perhaps I was responding to one of these readings, specifically, in the sense of coming up with a lame excuse, because I am actually interested in a more expanded and non-specific idea of writing or text, which concerns a continuous practice, as I said before, which materializes into books fulfilling their own needs and not pre-established categories, such as literary genre.

PALIMPSESTO

5) In this process of “licking Roland Barthes’ tongue”, in Caetano Veloso's words, what were the pains and delights of writing (or not) which you learned from the French critic?

PALOMA VIDAL

I have learned so much from Barthes since I started reading his works that it is hard to answer... But I would say that, from the moment he became a kind of fictional character to me, it was a great pleasure to work with him, in the border between writing and not writing, as in a kind of a clumsy *pas de deux*, in which the mistakes I could make (and I'm referring to a lack of fidelity to him, which is at stake when we approach a figure with the importance he has got and this generates a lot of anguish) would be incorporated into my writing around him, making it all much more amusing.

Paloma Vidal: Born in Buenos Aires in 1975, she is a writer and Literary Theory professor at the Federal University of São Paulo. She dedicates herself to writing fiction and criticism, and she has already published novels, plays, short stories, essays and poetry, including: *Somewhere* (7Letras, 2009), *Mar Blue* (Rocco, 2012), *Three Plays* (Dobra, 2014), *Double Exposure* (Rocco, 2016), *Wyoming and Menini* (7Letras, 2018), *Being in-between: essays on literatures in transit* (Papéis Selvagens, 2019), *Prehistory* (7Letras, 2020), *La banda oriental* (Tenemos las Máquinas, 2021) and *Not writing [with Roland Barthes]* (Tinta-da-China, 2023). She has translated to Spanish names such as Clarice Lispector, Adolfo Bioy Casares, Lina Meruane, Sylvia Molloy, Margo Glantz,

Tamara Kamenszain and Silviano Santiago, among other Latin American authors. Email address: palomavidal@yahoo.com | ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4731-5707>.

Márcia Cristina Fráguas: She holds a bachelor's degree and a graduate degree in History from the University of São Paulo (2016). She also holds a master's degree in Brazilian Literature (2021) from the University of São Paulo with the dissertation "*It's a long way: poetics of exile in the work of Caetano Veloso (1969-1972)*". Graduated in Psychology from the State University of Minas Gerais (2002), with a lato-sensu specialization in Cinema Studies from Pontifical Catholic University of Minas Gerais (2004). She works with criticism and essays, having collaborated with several publications, including *Opiniões Journal* (USP), from which she used to be part of the editorial board; *Contrapulso Latin American journal for popular music studies*, in which she edited alongside researchers Rodrigo Pezzonia and Sheyla Diniz a dossier about music albums recorded in exile, among others. She is currently a doctoral student in Literature Theory and Comparative Literature at State University of Rio de Janeiro, with a scholarship granted by CAPES. Email: mcfraguas@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0487-260X>.

Vinícius Rangel Bertho da Silva: Doctoral student in the Literature and Literary Criticism program at Pontifical Catholic University of São Paulo, he also holds a master's degree in Brazilian Literature and Literature Theories from the Fluminense Federal University (2007). He is a specialist in Cultural Journalism (2004), Education (2009) and Applied Linguistics (2020) fields of studies. He holds a degree in Languages (Portuguese/English) from Estácio de Sá University (UNESA). He has been a Basic Education teacher for over 20 years, working in regular schools and language institutes. Since 2017, he has been an effective teacher at the Municipal Education Network of São Paulo and author of *Secos & Molhados' sweet and bitter of Secos & Molhados* (Terceira Margem Publishing, 2015). E-mail account: vinnieprof@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2635-1215>.

“À maneira de um palimpsesto” – os diários de Virginia Woolf: uma entrevista com Ana Carolina Mesquita

Ana Carolina Mesquita (USP)

Entrevistadores:

Márcia Cristina Fráguas (UERJ/CAPES)
Vinícius Rangel Bertho da Silva (PUC-SP)

Neste dossiê que trata de escritos de artistas, a *Palimpsesto* – revista discente do Programa de Pós-graduação em Letras da UERJ – teve a oportunidade de entrevistar a professora, tradutora e escritora Ana Carolina Mesquita. Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo (USP), é docente da Faculdade Santa Marcelina (FASM) e membro do KEW (Kyklos de Estudos Woolfianos) e da IVWS (International Virginia Woolf Society). Sua experiência com a tradução e as análises dos diários da escritora inglesa Virginia Woolf lhe credenciam como uma voz importante não apenas no campo dos estudos literários, mas também nos estudos de tradução. Não menos importante, vale ressaltar que Mesquita também tem realizado traduções de contos e ensaios de Woolf publicados de maneira independente pela Editora Nós, dentre os quais destacamos *Mrs. Dalloway em Bond Street* (2022), *Pensamentos de paz durante um ataque aéreo* (2021) e *Um Esboço do Passado* (2020) – um dos últimos textos publicados pela autora em vida.

Desde 2021, os leitores e especialistas da obra de Woolf tem sido brindados com edições requintadas dos seus *Diários* feitas pela Nós. O primeiro volume compreende a escrita empreendida entre os anos de 1915 e 1918, período no qual Virginia publicou seu primeiro romance (*A Viagem*, 1915) e estava prestes a publicar o segundo (*Noite e Dia*, 1919). O segundo volume (2022), por sua vez, concentra o que foi escrito entre 1919 e 1923, período no qual ela publicou *O Quarto de Jacob* (1922), uma de suas obras mais importantes. O terceiro volume veio a público em 2023 e consiste no período de maturidade artística da escritora – 1924 a 1930. As edições brasileiras dos *Diários* têm sido publicadas anualmente, por isso, há uma expectativa da publicação do que foi anotado por Virginia Woolf em seus escritos íntimos entre os anos de 1931 e 1941, ano de sua morte.

Nesta entrevista, concedida virtualmente a Márcia Cristina Fráguas e Vinícius Rangel Bertho da Silva (organizadores deste número da *Palimpsesto*), Ana Carolina Mesquita relata como tem sido a experiência da tradução dos diários de Virginia Woolf, além da importância do *diário como gênero* para a vida e a obra da autora de *As Ondas*, visto que foi por meio desse tipo de escrita que Woolf se consagrou como uma das maiores mulheres e artistas de seu tempo. Graças ao consistente trabalho de pesquisa de Mesquita, os leitores poderão compreender a importância de Leonard Woolf, Quentin Bell, Anne Olivier Bell e Andrew McNeille no processo de tornar os *Diários* acessíveis aos leitores.

PALIMPSESTO

1) Depois de décadas, os leitores de Virginia Woolf passaram a ter acesso a uma nova tradução dos *Diários*. Como surgiu a iniciativa de pesquisar os diários durante o seu Doutorado e de traduzir os cinco volumes dos diários de Virginia para o português em parceria com a Editora Nós?

ANA CAROLINA MESQUITA

O diário de Virginia Woolf nunca havia sido traduzido integralmente para o português antes da minha tradução. O que tínhamos eram trechos ou tradução de entradas selecionadas, e estas oferecidas por vezes cortadas, ou seja, não em sua integralidade (é o caso da edição portuguesa da Bertrand). Não ficava claro o critério que levava os tradutores organizadores a escolherem determinadas entradas e excluírem outras. Ao contrário do critério de Leonard Woolf ao publicar a primeira edição do diário de Virginia, em 1953: já no prefácio ele indica que excluiria tudo o que não dissesse respeito à escrita dela, o que o levou a cortar praticamente tudo... Ele inclusive chama a sua edição de *A Writer's Diary*, algo bastante coerente com sua escolha editorial. Podemos não gostar dela, ter nossas críticas, mas existe um projeto ali, coisa que não acontecia com as edições disponíveis do diário de Virginia em português. Recentemente vimos isso acontecer mais uma vez, com a edição da Rocco. A seleção das entradas parece se dar nesses casos menos por critérios e mais por uma espécie de gosto pessoal.

Meu intuito ao realizar a tradução do diário foi justamente disponibilizá-lo em sua íntegra, uma vez que o diário de Virginia possui diversas particularidades que só se percebem quando o lemos em longos trechos de tempo (anos seguidos, por exemplo). Então é possível vermos um arco de mudança da autora, tanto como escritora quanto como pessoa. Porém existe também, principalmente a partir de 1919, um projeto para seu diário, que ela estabelece textualmente – e é o mesmo projeto que ela estabelecerá pouco depois para si mesma como escritora de romances e contos. Tal projeto, no entanto, só pode ser vislumbrado na materialidade do texto quando lemos o diário em longos trechos contínuos. Tive sorte de ter encontrado uma editora que encampasse a empreitada, pois é dispendioso publicar traduções tão extensas e com esse nível de cuidado, mas, acima de tudo, tive sorte de encontrar uma editora tão apaixonada e inteligente como a Simone Paulino. Uma obra publicada é sempre fruto de diálogo: aqui não foi diferente, a tradução finalmente pôde ser debatida e se alterou bastante do doutorado para a versão em livro.

Outro motivo que me levou ao diário foi o fato de ele, de muitas maneiras, poder ser considerado a grande obra modernista de Virginia, no sentido de que de fato engloba o ínfimo e o magistral lado a lado, sem hierarquias; de que é uma obra antes de tudo preocupada com o tempo e como representá-lo; de que se centra em modos de representação do real tal como percebidos também pelos movimentos da interioridade dos narradores e não apenas com as exterioridades dos acontecimentos, levando uns a repercutirem nas outras; de que isso tudo se reflete nos recursos de linguagem e de forma que são empregados. Virginia fez de seu diário um grande campo de testes para outras obras, mas, acima de tudo, fez dele uma obra magistral em si nesse sentido.

PALIMPSESTO

2) O período em que Virginia e Leonard Woolf viveram em 52 Tavistock Square (1924-1939) é assinalado na sua pesquisa de Doutorado como um dos períodos mais importantes da vida e obra do casal Woolf. Por quê?

ANA CAROLINA MESQUITA

Foi nesse período que Virginia publicou e escreveu as obras que a tornaram mais conhecida, como *Mrs. Dalloway*, *O Leitor Comum*, *Ao Farol*, *Orlando*, *Um Teto Todo*

Seu, As Ondas, Os Anos. Também foi nesse período que o casal de fato fez florescer sua editora, a Hogarth Press, publicando autores e autoras que de outro modo talvez não encontrassem vazão no mercado. Acima de tudo, a Hogarth permitiu que Virginia tivesse controle dos seus próprios livros, sem fazer concessões para ser publicada – um raro privilégio, ainda mais considerando uma autora cujo texto apresentava tantas particularidades que poderiam ter sido solapadas.

PALIMPSESTO

3) Lendo seu trabalho, um trecho de *A Room of One's Own* nos veio à cabeça, pensando aqui sobre a tensão entre literário e o dito “factual” nos diários de Virginia Woolf: *“Fiction here is likely to contain more truth than fact”* (Woolf, 2015, s/p.) No seu trabalho, você aponta que os diários, por seu caráter confessional ou factual, tendem a ser vistos como “um terreno de transparência”. Por isso, em troca desse suposto privilégio de “dizer a verdade” há uma tendência a apartá-los da literatura ou da ficção, utilizando-os como suporte que auxilia na leitura das outras obras. Já para Quentin Bell, um dos biógrafos de Virginia, os diários podem ser lidos como uma “grande obra em si”. Como foi para você em sua pesquisa, realizar esse salto até a formulação do conceito de “forma-cruzamento” que você aplica aos diários de Virginia Woolf?

ANA CAROLINA MESQUITA

Parece ter sido um salto, mas na realidade foi uma constatação advinda lentamente e ao longo do tempo de contato com o diário de Virginia e de muita reflexão a respeito de diários enquanto gênero, em especial de diários de escritores. O que ficava patente eram os inúmeros sinais de elaboração textual com que, em seus diários, os escritores tentaram passar uma rasteira nesse suposto “regime da sinceridade” (com todos os valores que vêm a reboque com ele: espontaneidade, transparência, verdade), em especial a partir do século XX. Talvez os mais interessantes sejam exatamente aqueles que, com maior ênfase, recusaram-se a aceitar o procedimento que vincula o diário à vida e o desvincula da literatura – entendendo-os como uma via dupla entre a construção deliberada e o real. Ernst Jünger reescreveu seu diário antes de publicá-lo. Lúcio Cardoso preparou parte de seu diário para edição, e só não concluiu o restante porque foi impedido, por um

derrame cerebral. Katherine Mansfield escrevia distintas versões de uma mesma anotação, às vezes na mesma página. À maneira de um palimpsesto, Woolf ocasionalmente colava passagens reescritas, elaboradas tempos depois, sobre as originais – e relia suas passagens e as comentava em termos de estrutura de texto. Diante de constatações como essas, a forma tradicional de analisar diários aos poucos vai caindo por terra. Os novos rumos da crítica passaram a incluir perspectivas diferentes sobre as chamadas escritas de si e suas interseções com outros gêneros, questionando e desafiando cada vez mais os limites do que comumente se enxerga como literário.

No caso de Virginia Woolf, o diário se transforma em um *hub*: é atravessado por suas outras obras e as atravessa. Daí eu o ter chamado de uma forma-cruzamento, em que não só as obras se entrecruzam, mas os gêneros também. Há em toda a obra de Woolf um questionamento quanto aos gêneros, e seu diário também participa disso – ou melhor, talvez seja uma de suas obras que mais traz esse aspecto a foro. Ele não é um documento. Ou antes: pode ser *também* um documento, mas eu diria que isso está em segundo plano, uma vez que ele é pensado literariamente, com um pensamento objetivo literário, com marcas literárias bastante claras alinhadas ao modernismo.

PALIMPSESTO

4) Woolf era uma leitora ávida de diários na sua juventude. Dentre as formas de escrita que ela dominava, a narrativa confessional tinha um grande valor no seu dia a dia. Por que os diários auxiliaram VW a se constituir como artista e mulher de seu tempo? De que modo ela vai se afastando de uma tradição vitoriana e transformando seus diários numa obra modernista?

ANA CAROLINA MESQUITA

Virginia Woolf não foi uma leitora ávida de diários apenas em sua juventude, mas ao longo de toda a vida, e diários não são necessariamente confessionais – muito menos no caso de diários de escritores, os que especialmente a agradavam justamente pelo seu trabalho de literariedade e recriação do real.

Acredito que os diários levaram Woolf a se constituir como uma artista e mulher de seu tempo por permitirem um espaço de criação livre e, ao mesmo tempo, de reflexão.

É preciso lembrar que ela relia seus diários periodicamente e que retomava temas, formas, texturas e considerações. Vale enfatizar o que isso significa: significa que ela não era apenas escritora de seus diários, mas uma grande e constante leitora deles.

PALIMPSESTO

5) A segunda parte de sua tese foi a tradução integral e comentada do Diário de Tavistock, na qual você afirma que compreende no próprio ato tradutório uma aproximação com o ato crítico. Poderia nos falar mais sobre essa aproximação entre tradução e crítica literária?

ANA CAROLINA MESQUITA

Eu gosto de pensar com Derrida nesse ponto, de que a tradução (ao menos a literária) não se faz em termos de pensar em uma flecha que acerta o alvo. Aqui eu relembro um relato de um poeta, não lembro o nome, que recebeu o telefonema de um tradutor que estava vertendo seu poema para o inglês. Ele leu para o poeta sua tradução, e num determinado verso o poeta falava em um “alvo”. Na concepção do poeta, ele estava falando em alvo enquanto aquilo que se atinge. Mas o tradutor tinha interpretado como “branco”. O poeta gostou tanto que quis que ele deixasse assim no inglês, e então os poemas, emparelhados, se viram agora desdobrados em muitos sentidos.

Ou seja, eu penso essa questão em termos da filosofia da tradução, e não em estudos da tradução propriamente. No que significa traduzir. Desse ponto de vista, traduzir é já criticar. Pois não coloca a comunicação acima da matéria da linguagem, da palavra, da natureza do intercâmbio, mas, como diz Barbara Cassin, “complica o universal”. Benjamin diz que “tradução é forma”.

Em literatura não se traduzem palavras, mas intenções, implicações, aquilo que fica por dizer e que, no entanto, também perdura nas dobras do texto. Traduzir é interpretar, tal como escrever, tal como exercitar a crítica. É a leitura mais próxima que se pode fazer, mais íntima, como aponta Gayatri Spivak, que a compara a uma relação sexual. O ponto de vista do tradutor transparece nas escolhas feitas, nos caminhos tomados ou naqueles que, ao contrário, são ignorados, tal como faz um crítico ao trilhar as voltas propostas pelo texto. No entanto, há uma diferença: o crítico pode apenas

percorrer as voltas e comentá-las, falar sobre suas belezas e dificuldades. Já o tradutor é sempre exigido a dar uma solução aos problemas que ele mesmo aponta.

PALIMPSESTO

6) Ao lado de Leonard Woolf, Anne Olivier Bell (esposa de Quentin Bell, sobrinho de Virginia) foi uma das responsáveis pela publicação dos diários de Virginia ao longo dos anos. Você poderia especificar a importância do papel dela nesse processo?

ANA CAROLINA MESQUITA

Anne Olivier Bell, com a ajuda de Andrew McNeillie, dedicou muitos anos a editar os diários integrais de Woolf (ou quase, como se verificou) e fez um trabalho minucioso, indo atrás das lacunas históricas, dos acontecimentos que ficam apenas sugeridos pela autora, de corrigir os equívocos de Woolf em termos de fatos e datas. Ela organiza os diários, lhes dá forma, torna-os compreensíveis para nós, de muitas maneiras. (Uma delas decifrando a caligrafia de Virginia, por vezes, difícil de entender.) É graças ao trabalho dela que pudemos ter noção da monumentalidade dessa obra e de sua significância.

REFERÊNCIAS

WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own and Three Guineas*. Oxford: University press, 2015. Edição eletrônica.

Ana Carolina Mesquita: Tradutora e escritora, é, também, doutora em Letras pela Universidade de São Paulo (USP), além de docente da Faculdade Santa Marcelina (FASM). É, ainda, membro do KEW (Kyklos de Estudos Woolfianos) e da IVWS (International Woolf Society). Seu doutorado incluiu a tradução e análise dos diários de Virginia Woolf, que vêm sendo publicados desde 2021 pela Editora Nós. E-mail: carol.mesquita@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8498-5457>.

Márcia Cristina Fráguas: Bacharela e licenciada em História pela Universidade de São Paulo (2016). Mestra em Literatura Brasileira (2021) pela Universidade de São Paulo com a dissertação “It's a long way: poética do exílio na obra de Caetano Veloso (1969-1972)”. Graduada em Psicologia pela Universidade do Estado de Minas Gerais (2002), com especialização lato-sensu em Cinema pela PUC-MG (2004). Trabalha com crítica e ensaio, tendo colaborado com diversas publicações, dentre elas *Revista Opiniões* (USP), da qual fez parte do corpo editorial, *Contrapulso Revista Latino-americana de estudos de música popular*, para a qual editou o Dossiê “Discos do Exílio” com os pesquisadores Rodrigo Pezzonia e Sheyla Diniz, entre outras. Atualmente é doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada na UERJ, contando com uma bolsa de estudos concedida pela CAPES. E-mail: mcfraguas@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0487-260X>.

Vinícius Rangel Bertho da Silva: Doutorando pelo programa de Literatura e Crítica Literária pela PUC-SP, mestre em Literatura Brasileira e Teorias da Literatura pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e especialista nas áreas de Jornalismo Cultural, Educação e Linguística Aplicada. É licenciado em Letras (Português/Inglês) pela Universidade Estácio de Sá (UNESA). É professor da Educação Básica há mais de 20 anos, com atuação em escolas regulares e institutos de idiomas. Desde 2017, é professor efetivo da Rede Municipal de Educação (RME-SP) e autor do livro *O doce & o amargo do Secos & Molhados* (Ed. Terceira Margem, 2015). E-mail: vinnieprof@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2635-1215>.

*“In the manner of a palimpsest” –
Virginia Woolf’s diaries:
an interview with Ana Carolina Mesquita*

Ana Carolina Mesquita (USP)

Interviewers:

Márcia Cristina Fráguas (UERJ/CAPES)
Vinícius Rangel Bertho da Silva (PUC-SP)

In this dossier which deals with artists' writings, *Palimpsesto* – student journal of the Postgraduate Program in Literature at UERJ – had the opportunity to interview professor, translator, and writer Ana Carolina Mesquita. With a PhD in Literature from the University of São Paulo (USP), she is a professor at Faculdade Santa Marcelina (FASM) and a member of KEW (Kyklos de Estudos Woolfianos) and IVWS (International Virginia Woolf Society). Her experience with translation and analysis of English writer Virginia Woolf's diaries accredits her as an important voice not only in the field of literary studies, but also in translation studies. Not less important, it is worth mentioning that Mesquita has also translated Woolf's short stories and essays published independently by Nós Publishing, among which we highlight *Mrs. Dalloway in Bond Street* (2022), *Thoughts of peace during an air raid* (2021) and *A Sketch of the Past* (2020) – one of the last texts published by the author during her lifetime.

Since 2021, readers and specialists on Woolf's work have been treated to exquisite editions of her *Diaries* published by Nós. The first volume comprises the writing undertaken between the years 1915 and 1918, the period in which Virginia published her first novel (*The Voyage out*, 1915) and was about to publish the second one (*Night and Day*, 1919). The second volume (2022), on the other hand, concentrates what was written between 1919 and 1923, the period in which she published *Jacob's Room* (1922), one of her most important works. The third volume was released in 2023 and consists of the writer's period of artistic maturity – 1924 to 1930. The *Diaries* Brazilian editions have been published annually, therefore, there is an expectation of the publication of what was noted by Virginia Woolf in her intimate writings between 1931 and 1941, the year of her death.

In this interview, given virtually to Márcia Cristina Fráguas and Vinícius Rangel Bertho da Silva (organizers of this issue of *Palimpsesto*), Ana Carolina Mesquita reports on the experience of translating Virginia Woolf's diaries, in addition to the importance of the *diary as a genre* for the life and work of the author of *The Waves*, since it was through this type of writing that Woolf established herself as one of the greatest women and artists of her time. Thanks to Mesquita's consistent research work, readers will be able to understand the role of Leonard Woolf, Quentin Bell, Anne Olivier Bell and Andrew McNeille in the process of making the *Diaries* accessible to the readers.

PALIMPSESTO

1) After decades, Virginia Woolf's readers have gained access to a new translation of her Diaries. How did the initiative to research the diaries during your PhD and translate the five volumes of Virginia's diaries into Portuguese in partnership with Nós Publishing come about?

ANA CAROLINA MESQUITA

Virginia Woolf's diary had never been fully translated into Portuguese before my translation. All we had were excerpts or translations of selected entries, and these were sometimes offered cut, that is, not in their entirety (this is the case with Bertrand's Portuguese edition). It was not clear what criteria led the organizing translators to choose certain entries and exclude others. On the contrary to Leonard Woolf's criteria, when the first edition of Virginia's diary was published, in 1953, it was indicated in the preface that he would exclude everything that did not concern her writing, which led him to cut practically everything... Woolf himself entitled his edition *A Writer's Diary*, which is something quite consistent with his editorial choice. We may not enjoy it, we may have our criticisms, although there is a project there, something that did not happen with the available editions of Virginia's diary in Portuguese. It happened recently once again, with Rocco's edition. The selection of entries seems to occur in these cases less based on criteria and more based on a kind of personal taste.

My intention in translating her diaries was precisely to make it available in its entirety, since Virginia's diary has several particularities which can be only noticed when we read it over long stretches of time (years in a row, for example). In brief, it is possible

to see an arc of change for the author, both as a writer and as a person. However, there is also, mainly from 1919 onwards, a project for her diary, which she establishes formally – and it is the same project that she would establish shortly afterwards for herself as a writer of novels and short stories. Such a project, even though, can only be glimpsed in the materiality of the text when we read the diary in long continuous sections. I was lucky myself to have found a publisher who took responsibility on it, as it is expensive to publish such extensive translations and with this level of care, but, above all, I was lucky to find an editor as passionate and intelligent as Simone Paulino. A published work is always the result of dialogue: it was no different here, the translation could finally be discussed, and it changed significantly from my PhD to the book version.

Another reason that led me to the diary was the fact that, in many ways, it can be considered Virginia's great modernist work, in the sense that it actually encompasses the insignificant writing and the masterful one side by side, without hierarchies; that it is a work above all concerned with time and how to represent it; it focuses on modes of representation of reality as also perceived by the movements of the interiority of the narrators and not just by the exteriorities of its events, leading some to have repercussions on others; this is entirely reflected in the language resources and the way they are used. Virginia made her diary a great testing ground for other works, but, above all, she made it a masterful work by itself in this sense.

PALIMPSESTO

2) The period in which Virginia and Leonard Woolf lived at 52 Tavistock Square (1924-1939) is highlighted in your doctoral research as one of the most important periods in the Woolf couple's life and work. Why?

ANA CAROLINA MESQUITA

It was during this period that Virginia published and wrote the works that made her best known, such as *Mrs. Dalloway*, *The Common Reader*, *To the Lighthouse*, *Orlando*, *A Room of One's Own*, *The Waves*, *The Years*. It was also during such period when the couple really made their publishing, Hogarth Press, flourish, by editing authors who otherwise might not have found a place in the market. Above all, Hogarth

allowed Virginia to have control of her own books, without making concessions in order to be published – a rare privilege, especially by taking into consideration an author whose works had so many particularities which could have been undermined.

PALIMPSESTO

3) While reading your PhD thesis, an excerpt from *A Room of One's Own* came across our minds as we were reflecting on the tension between the literary and the so-called “factual” on Virginia Woolf's diaries: “Fiction here is likely to contain more truth than fact” (Woolf, 2015, s/p.). In your work, you point out that her diaries, due to their confessional or factual character, tend to be seen as “a field of transparency”. Therefore, in exchange for this supposed privilege of “telling the truth”, there is a tendency to separate them from literature or fiction, using them as a kind of support to help in reading other works. For Quentin Bell, one of Virginia's biographers, the diaries can be read as a “great work by itself”. What was it like for you in your research, to make such a leap from formulating the concept of “cross-form” that is applied to Virginia Woolf's diaries?

ANA CAROLINA MESQUITA

It seems that had been a leap, but in reality, it was a finding which came slowly and over time of contact with Virginia's diary and a lot of reflection on diaries as a genre, especially writers' diaries. What was evident were the countless signs of textual elaboration with which, in their diaries, writers tried to trip up this supposed “regime of sincerity” (considering all the values that come with it: spontaneity, transparency, truth), especially from the 20th century onwards. Perhaps the most interesting writers are exactly those who, most emphatically, refused to accept the procedure which connects the diary to life and separates it from literature – understanding them as a double path between deliberate construction and the real. Ernst Jünger rewrote his diary before publishing it. Lúcio Cardoso prepared part of his diary for editing, and only did not finish the rest because he was unable to do so due to a stroke. Katherine Mansfield wrote different versions of the same note, sometimes on the same page. In the manner of a palimpsest, Woolf occasionally pasted rewritten passages, elaborated later, over the originals – and reread her passages and commented on them in terms of text structure. Faced with findings like these, the traditional way of analysing diaries is gradually falling apart. The

new directions of criticism began to include different perspectives on so-called self-writing and its intersections with other genres, increasingly questioning and challenging the limits of what is commonly seen as literary.

In Virginia Woolf's case, the diary turns into a hub: it is crossed by and traverses her other works. That's why I called it a crossover form, in which not only the works intersect, but the genres do it as well. There is a questioning about genders throughout Woolf's work, and her diary also takes part in this – or rather, perhaps it is one of her works that most brings this aspect to the fore. It is not a document. Or rather: it can *also* be a document, but I would say that this is in the background, since it is literarily thought, with objective literary thinking and very clear literary marks aligned with modernism.

PALIMPSESTO

4) Woolf was an avid diary reader in her youth. Among the forms of writing she mastered, the confessional narrative had great value in her daily life. Why did diaries help VW to establish herself as an artist and woman of her time? How did she move away from a Victorian tradition and transformed her diaries into a modernist work?

ANA CAROLINA MESQUITA

Virginia Woolf was not an avid reader of diaries only in her youth, but throughout her life, and diaries are not necessarily confessional – much less in the case of writers' diaries, those which especially pleased her precisely because of their literary work and recreation of the real.

To my mind, the diaries led Woolf to constitute herself as an artist and woman of her time because they allowed her a space for free creation and, at the same time, for reflection. It is important to remember that she periodically reread her diaries and revisited themes, shapes, textures, and considerations. It is worth to emphasize what this means: it means that she was not just a writer of her diaries, but a large and constant reader of them.

PALIMPSESTO

5) The second part of your thesis was the complete and annotated translation of the Tavistock Diary, in which you state a comprehension in the translation act itself an approximation to the critical act. Could you tell us more about this rapprochement between translation and literary criticism?

ANA CAROLINA MESQUITA

I tend to agree with [Jacques] Derrida on this point, that translation (at least literary translation) is not done in terms of thinking about an arrow that hits the target. Here I recall an account of a poet, I cannot remember what his name is, who received a call from a translator who was translating his poem into English. He read his translation to the poet, and in a certain verse the poet spoke of a “target”. In the poet's conception, he was referring to the target as that which is reached. But the translator had interpreted it as “white”. The poet liked it so much that he wanted it to be left that way in English, and so the poems, paired together, now found themselves unfolding in many ways.

In other words, I see this issue in terms of the philosophy of translation, and not in translation studies itself. What does it mean to translate? From this point of view, translating is already criticising. Because it does not set communication above the matter of language, the word, the nature of exchange, but, as Barbara Cassin says, “it complicates the universal”. Benjamin says that “translation is form”.

In literature, words are not translated, but intentions, implications, what remains unsaid and which, however, also lingers in the folds of the text. Translating is interpreting, just like writing, just like exercising criticism. It is the closest reading that can be done, the most intimate, as Gayatri Spivak points out, who compares it to a sexual relationship. The translator's point of view shines through in the choices made, the paths taken or those that, on the contrary, are ignored, just as a critic does when following the turns proposed by the text. However, there is a difference: the critic can only go through the turns and comment on them, talk about their beauties and difficulties. The translator is always required to provide a solution to the problems that he points out himself.

PALIMPSESTO

6) Alongside Leonard Woolf, Anne Olivier Bell (wife of Quentin Bell, Virginia's nephew) was one of those responsible for publishing Virginia's diaries over the years. Could you specify the importance of her role in such a process?

ANA CAROLINA MESQUITA

Anne Olivier Bell, with the aid of Andrew McNeillie, dedicated many years to editing Woolf's complete diaries (or almost, as it turned out) and had done a detailed job, going after the historical gaps, the events that are only suggested by the author, to correct Woolf's mistakes in terms of facts and dates. It organizes the diaries, gives them shape, makes them understandable to us, in many ways. (One of them deciphering Virginia's handwriting, which is sometimes difficult to understand.) It is due to her work that we were able to understand the monumentality of this work and its significance.

REFERENCES

WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own and Three Guineas*. Oxford: University press, 2015. Edição eletrônica.

Ana Carolina Mesquita: Translator and writer, she also holds a PhD in Literature from the University of São Paulo (USP). She is a professor at Santa Marcelina Faculty. She is also a member of KEW (Kyklos of Woolfian Studies) and IVWS (International Woolf Society). Her doctorate studies were about the translation and analysis of Virginia Woolf's diaries, which have been published since 2021 by Nós Publishing. E-mail address: carol.mesquita@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8498-5457>.

Márcia Cristina Fráguas: She holds a bachelor's degree and a graduate degree in History from the University of São Paulo (2016). She also holds a master's degree in Brazilian Literature (2021) from the University of São Paulo with the dissertation "*It's a long way: poetics of exile in the work of Caetano Veloso (1969-1972)*". Graduated in

Psychology from the State University of Minas Gerais (2002), with a lato-sensu specialization in Cinema Studies from Pontifical Catholic University of Minas Gerais (2004). She works with criticism and essays, having collaborated with several publications, including *Opiniões Journal* (USP), from which she used to be part of the editorial board; *Contrapulso Latin American journal for popular music studies*, in which she edited alongside researchers Rodrigo Pezzonia and Sheyla Diniz a dossier about music albums recorded in exile, among others. She is currently a doctoral student in Literature Theory and Comparative Literature at State University of Rio de Janeiro, with a scholarship granted by CAPES. Email: mcfraguas@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0487-260X>.

Vinícius Rangel Bertho da Silva: Doctoral student in the Literature and Literary Criticism program at Pontifical Catholic University of São Paulo, he also holds a master’s degree in Brazilian Literature and Literature Theories from the Fluminense Federal University (2007). He is a specialist in Cultural Journalism (2004), Education (2009) and Applied Linguistics (2020) fields of studies. He holds a degree in Languages (Portuguese/English) from Estácio de Sá University (UNESA). He has been a Basic Education teacher for over 20 years, working in regular schools and language institutes. Since 2017, he has been an effective teacher at the Municipal Education Network of São Paulo and author of *Secos & Molhados’ sweet and bitter of Secos & Molhados* (Terceira Margem Publishing, 2015). E-mail account: vinnieprof@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2635-1215>.

A arte de narrar no mundo moderno: uma leitura do conto “Natal na barca”, de Lygia Fagundes Telles

The art of narrating in the modern world: a reading of the short story “Christmas on the boat”, by Lygia Fagundes Telles

Bárbara Maria Nunes Pereira Carneiro
Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS)
b.letras92@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-1154-4228>

Alessandra Leila Borges Gomes Fernandes
Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS)
allexleilla@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-1329-0153>

RESUMO

Este artigo apresenta uma leitura do conto “Natal na barca”, de Lygia Fagundes Telles (2009), à luz do ensaio “O narrador”, de Walter Benjamin (1994). Visamos estabelecer uma relação metafórica entre as duas personagens interlocutoras presentes no conto em análise e a questão do desaparecimento da arte de narrar levantada por Benjamin, que coloca em contraste dois tipos de narrador, o tradicional e o moderno. Aproveitando o ensejo do texto teórico, traremos à baila o conto “A alexandrita”, de Leskov (2012), autor russo, apresentado por Benjamin como exemplo de narrador legítimo, para endossar nossa leitura.

Palavras-chave: Lygia Fagundes Telles; Walter Benjamin; narrador tradicional; narrador moderno.

ABSTRACT

This article presents a reading of the short story “Christmas on the boat”, by Lygia Fagundes Telles (2009), in the light of the essay “The Narrator”, by Walter Benjamin (1994). We aim to establish a metaphorical relationship between the two interlocutor characters present in the short story under analysis and the question of the disappearance of the art of narration raised by Benjamin, which contrasts two types of narrator, the traditional and the modern. Taking advantage of the opportunity of the theoretical text, we will bring up the short story “The Alexandrite”, by Leskov (2012), a Russian author, presented by Benjamin as an example of a legitimate narrator, to endorse our reading.

Keywords: Lygia Fagundes Telles; Walter Benjamin; traditional narrator; modern narrator.

INTRODUÇÃO

Lygia Fagundes Telles (1918-2022) é uma das maiores expressões do cânone da literatura brasileira. Sua obra conta com mais de vinte títulos, abrangendo contos, romances e memórias. “Natal na barca” constitui um dos seus textos mais conhecidos, tendo sido publicado em diversas antologias, tanto da autora como em coletivas, a exemplo de *Contos de Natal* (2006), organizada por Vilma Maria da Silva, que, além dessa história instigante de LFT, também traz “Missa do galo”, de Machado de Assis, “Suave milagre”, de Eça de Queirós, e “Milagre do Natal”, de Lima Barreto, entre outras. Para este estudo, usamos a versão de “Natal na barca” presente na obra *Antes do baile verde* (2009), da autora.

O texto narra a seguinte situação: uma personagem anônima conta, de forma soturna, e meio a contragosto, o encontro que teve com outra personagem, durante a travessia de uma barca, numa noite de Natal. Estavam na embarcação quatro passageiros que figuram sem nomes próprios na narrativa; uma estratégia que se harmoniza perfeitamente com a penumbra da noite que reveste o cenário na barca, obscurecendo as identidades daqueles que por ali transitam, bem como realçando a ideia de que o acontecimento narrado é um ponto fora da curva na vida de todos esses sujeitos.

De início, a voz narrativa explicita a sua indisposição para se deter nos motivos pelos quais estava fazendo aquela travessia, àquela hora: “Não quero nem devo lembrar aqui por que me encontrava naquela barca. Só sei que em redor tudo era silêncio e treva. E que me sentia bem naquela solidão.” (Telles, 2009, p. 115). A voz narrativa segue apresentando os seus poucos companheiros de viagem: um velho e uma mulher com uma criança. Logo após fazer uma breve descrição do velho, a quem dedica pouca atenção, ela detém seu olhar sobre a mulher com a criança no colo e, desta, faz uma exposição mais cuidadosa, pintando um quadro que a muitos trará vestígios ou semelhanças com alguma das tantas imagens da Virgem Maria com o Menino Jesus nos braços: “A mulher estava sentada entre nós, apertando nos braços a criança enrolada em panos. Era uma mulher jovem e pálida. O longo manto escuro que lhe cobria a cabeça dava-lhe o aspecto de uma figura antiga.” (Telles, 2009, p. 115). A presença da mulher com a criança atrai especial atenção da personagem-narradora, de modo que ela pensa em lhe dirigir a palavra, mas

hesita e aborta a intenção, deixando-se dominar pelo que parecia mais razoável: “não fazer nada, não dizer nada” (Telles, 2009, p. 115).

No entanto, um incidente irrisório desencadeia o diálogo que colocará em contraste as vozes determinantes nesse conto — a da própria narradora e a da sua interlocutora. A caixa de fósforo que a personagem leva em suas mãos cai e quase mergulha no rio de águas turvas, porém, ela consegue resgatar o objeto com as pontas dos dedos. Ao entrar em contato com a água fria, repara na temperatura desta: “— Tão gelada” (Telles, 2009, p. 116), exclama, e esse comentário é imediatamente respondido com uma adversativa pela outra mulher: “— Mas de manhã é quente.” (Telles, 2009, p. 116). Essa é a deixa para que se inicie o diálogo entre elas. Ao contrário da personagem-narradora, a mulher com a criança nos braços é receptiva, está disposta à partilha de experiências e põe-se logo a dissertar sobre questões particulares pelas quais a outra vai se interessando, mesmo sem querer.

Vale lembrar que ao leitor só é revelado o gênero do narrador que quem narra também é uma mulher quando, no desenvolvimento do diálogo, a personagem-mãe se refere a sua interlocutora como dona. Essa estratégia de Lygia Fagundes Telles nos faz pensar numa espécie de câmera panorâmica que, primeiro, flagra o interior do barco e, gradualmente, vai se aproximando, propondo closes e cenas mais definidas, a fim de que seus significados sejam melhor absorvidos pelo leitor.

À medida que o diálogo entre as duas avança, vamos nos inteirando não apenas do gênero da narradora, mas da situação trágica da mulher-mãe, cuja capacidade de desfiar acontecimentos tristes e outros chocantes, com uma certa neutralidade ou distanciamento, causa admiração na personagem-narradora. Entre elas, se estabelece uma zona de franqueza e intimidade, em que uma expõe fatos concernentes a sua própria vida, enquanto a outra ouve, instigada por um desejo de saber como sua interlocutora, atravessada por tantas fatalidades, conseguia manter tamanha serenidade e distanciamento daquilo que era narrado. O diálogo é usado não apenas para apresentação das personagens, mas, sobretudo, para colocar em pauta dois mundos distintos, duas formas de existência aparentemente contrárias. Esse fato nos remete à ideia defendida por Theodore Zeldin (1994), em *Uma história íntima da humanidade*, acerca do longo e contínuo processo pelo qual a humanidade passou a explorar o diálogo não apenas como forma de aquisição de conhecimento, mas com a interação social e expansão da

interioridade. Para ele, o espetáculo performático da fala só pode ser compreendido como liberdade de expressão oral quando o mundo grego é introduzido no espaço de conversação, trazida por Sócrates. Dessa forma, o diálogo socrático representa uma pedagogia de construção do conhecimento e do reconhecimento social, que fez com que o monólogo performático dos grandes oradores caísse em desuso, abrindo espaço para o pingue-pongue das conversações e dos debates (Zeldin, 1994).

Podemos observar como o diálogo entre as duas mulheres de “Natal na barca” desenha uma intimidade feminina que é, antes, um espaço de alteridade: ambas são de mundos diferentes e parecem deveras distantes uma da outra; elas não tentam mudar a companheira de viagem, tampouco se tornam amigas ou coisa que o valha. Em vez disso, o conto descortina a eficácia desse processo complexo de um ser humano falar e ser ouvido, perguntar e ser respondido. O ambiente soturno e estranho vai se tornando franco e solidário, a fim de conter os acontecimentos pessoais que essa mulher com a criança nos braços traz à tona. Lygia Fagundes Telles cria dois planos miméticos no conto: o da personagem-narradora que se encontra num barco na noite de Natal e que não queria se envolver nem estabelecer laços com ninguém, mas sente-se atraída para a história da mulher que carrega um bebê; e o da mulher com o bebê, que narra sua desdita, como se não fosse ela mesma a protagonista de tantos infortúnios.

Denominada de *mise-em-abyme*, essa estratégia de construir uma história dentro doutra história nos permite ver planos ou camadas narrativas de modo independente e, ao mesmo tempo, entrelaçado. A técnica, apesar de muito antiga, pois já aparece em *As mil e uma noites* — texto citado por Benjamin, em “O narrador” (1994) —, foi repensada modernamente por muitos ficcionistas, entre eles, André Gide (1869-1951), que faz uma remodelagem dessa estratégia no romance *Os moedeiros falsos*, cuja primeira edição data de 1925. O *mise-en-abyme*, então, tomado de empréstimo do mundo oriental, em que uma história guardava outra e mais outra, num jogo infinito de superposições, ganha uma conotação mais reflexiva, em que não apenas se anunciam os múltiplos planos narrativos, mas, sobretudo, se questiona a própria ideia de narração, a autoridade do narrador, entre outros aspectos do gênero. Assim, os autores expõem, nas micro-histórias que cercam a narrativa inicial de sua obra, os limites do próprio ato de narrar, deixando, inclusive, muitas dessas histórias inacabadas. Esses planos discursivos permitem que exista um diálogo, ou mesmo hibridização, entre as várias partes de um relato, que formarão um

quebra-cabeças diante do leitor. Na modelagem moderna, a problematização da figura do narrador pode entrar também nesse jogo de superposições de camadas textuais, constituindo outra história paralela sobre como se narra aquela história que está sendo composta — a exemplo de *A hora da estrela* (1998), de Clarice Lispector, que nos traz uma profunda reflexão sobre quem está contando e como está contado a realidade de Macabeia.

Outro aspecto que chama atenção é a descrição da soturna paisagem ao redor que cria uma tensão necessária ao conto, desembocando no que se configura como o ápice dessa narrativa: o momento em que a narradora, já íntima da companheira de viagem pelo diálogo que compartilham, levanta o xale que cobria o rosto da criança no colo da mãe e percebe que o menino estava morto. No entanto, ao fim da travessia, no amanhecer do dia, a criança abre os olhos, deixando uma dúvida pairar: houvera ali um milagre movido pela força da fé da mãe ou a narradora havia se enganado em seu diagnóstico inicial?

Esse ápice da narrativa tem sido o foco central de algumas críticas que se debruçam sobre a leitura do conto de Lygia Fagundes Telles, desde aqueles que o estudam na perspectiva do trágico na literatura, como é o caso do estudo desenvolvido por White de Aquino (2019), até a exploração do imaginário na obra contística da autora, a exemplo da pesquisa de Miguel (2008). Houve um milagre de Natal, a criança morrera por um átimo e foi ressuscitada pela força da fé da mãe? Ou tudo não passara de um engano de percepção de quem narrava? São questões que parecem rondar para sempre esse texto lygiano, tal como a eterna dúvida dos machadianos a respeito da traição real ou imaginária de Capitu. Para este recorte, no entanto, escolhemos outra chave de leitura. O que nos interessa aqui é a construção das vozes narrativas que ecoam no conto e se transformam em metáforas da interação possível entre os dois tipos de narradores problematizados por Walter Benjamin (1994), o tradicional ou primordial e o romancista ou narrador moderno. Para tanto, analisamos o caminho percorrido pela personagem-narradora, que, no início do conto, apresenta marcas típicas do romancista moderno, conceituado por Benjamin (1994), em confronto com o que seria a voz do narrador tradicional, representado pela personagem-mãe.

No ensaio “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” (1994), escrito em 1936, Walter Benjamin (1994) defende a ideia de que os verdadeiros narradores, responsáveis por passarem saberes e toda uma herança geracional, estão

desaparecendo. O próprio ato de partilhar experiências é visto como algo em desuso pelo autor. Para ele, o apagamento da produção de narrativas tradicionais deve-se à mudança no estilo de vida do homem moderno, que deixa de ser um viajante, sujeito que parte e depois volta para partilhar com a comunidade as aventuras vividas e observadas, sobre as quais já refletiu e extraiu ensinamentos. Esse sujeito, para Benjamin (1994), produz de forma artesanal a matéria de sua existência, desindividualizando-a, distanciando-se do vivido, a ponto de torná-lo fonte de conhecimento para o grupo que, mais tarde, receberá essas histórias-saberes. Além do narrador-viajante, Benjamin também fala do narrador-camponês: aquele que é sedentário, mas observa, conhece e guarda todo um manancial de histórias de seu povo e também pode partilhá-las de modo produtivo. Leskov, autor russo, é, segundo Benjamin (1994), um exemplo do narrador legítimo e sábio, uma vez que faz parte da sociedade contemplada pelos dois arquétipos do narrador primordial-tradicional, o camponês-sedentário e o marujo-viajante.

A ARTE DE NARRAR EM UMA NARRATIVA MODERNA

O ato de narrar, de contar histórias, não é uma invenção moderna. Ainda não se pode datar e catalogar o primeiro homem que partilhou com seus *conpanes* uma experiência vivida, embora, empiricamente, possamos compreender que narrar um acontecimento foi uma prática que moldou muitas sociedades. No entanto, com o advento do capitalismo, autores, como Benjamin (1994), apontam que essa tradição — capaz de enraizar no nosso cotidiano uma série de interações e partilhas — estaria ameaçada ou mesmo em extinção. Devemos lembrar também que essa prática não se manifesta da mesma maneira em todas as épocas, lugares e comunidades. Segundo Dal Farra (1978), “Atestado da presença do emissor, o ponto de vista tem idade tão antiga quanto à da própria literatura e tem percorrido com ela os caminhos da sua decisão.” (Dal Farra, 1978, p. 17). A arte de narrar, o desenvolvimento das narrativas e o entendimento do que significa ser um narrador, desde a sua modalidade oral até seus registros escritos, passaram, e passam, por constantes mudanças que seguem o ritmo dos câmbios sociais.

Ligia Chiappini Moraes Leite (1997), em sua didática obra *O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)*, faz um apanhado da trajetória teórica acerca do narrador e também levanta a discussão em torno do possível desaparecimento do narrador na

Modernidade. Esse ponto de vista, defendido, antes, por Walter Benjamin (1994), está centralizado na ideia de que o desaparecimento da arte de narrar no mundo moderno é uma resposta à perda da capacidade de partilhar experiências, consequência de um mundo dominado pelo cientificismo, pela revolução industrial e deturpado pela forma moderna de guerrear que não prova a honra dos combatentes, mas dizima exércitos e populações inteiras de inocentes em um holocausto coletivo. Na literatura, esse fenômeno social se manifestaria através do surgimento da forma romance e da mudança de comportamento da voz que narra a história.

Em “Natal na barca”, podemos perceber como essa questão do narrador moderno em comparação com o narrador primordial ou tradicional é evidenciada pelo distanciamento, aproximação, diálogo e relação que, gradativamente, vão se estabelecendo entre a narradora-personagem e a sua interlocutora que, também, desenvolve uma narrativa secundária no conto, a qual é conduzida ainda pelo foco narrativo principal que sai de sua posição inicial de alheamento e avança em direção à possibilidade de ouvir a outra. O conto principia com a declaração da personagem-narradora sobre sua falta de engajamento com o processo de contar, partilhar. Sua fala inicial, como mencionado, denuncia a falta de interesse na memória do que aconteceu: “Não quero nem devo lembrar aqui por que me encontrava naquela barca. “Só sei que em redor tudo era silêncio e treva. E que me sentia bem naquela solidão.” (Telles, 2009, p. 115). Para Benjamin (1994), a morte da narrativa inicia com o surgimento do romance, porque esse tem origem no indivíduo isolado, o indivíduo que se segrega e sente-se confortável na sua solidão existencial, dado que perdera a capacidade de trocar experiências, de estar em contato com o outro. Interagir é incômodo para o indivíduo moderno, para o romancista, para o leitor de romance. O narrador moderno é, portanto, ensimesmado. Permanece em si. Hesita diante da possibilidade de comunicar-se, atendo-se mais a suas sensações e impressões. Benjamin (1994) afirma que “Uma das causas desse fenômeno é óbvia: as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo.” (Benjamin, 1994, p. 198). Essa postura pode ser percebida, no conto de LFT, através da falta de motivação da personagem-narradora para quebrar o silêncio que reinava na barca entre ela e os demais passageiros:

Pensei em falar-lhe assim que entrei na barca. Mas já devíamos estar quase no fim da viagem e até aquele instante não me ocorrera dizer-lhe qualquer palavra. Nem combinava mesmo com a barca tão despojada, tão sem artifícios, a ociosidade de um diálogo. *E melhor ainda era não fazer nada, não dizer nada*, apenas olhar o sulco negro que a embarcação ia fazendo no rio (Telles, 2009, p. 115, grifo nosso).

Na descrição, fica nítida a solidão social como regra de convivência. Embora estivessem num espaço pequeno, próximos uns dos outros, há a preferência pelo isolamento. Esse isolamento, materializado pelo fechamento em si mesmo e ausência de diálogo, representa para a própria narradora uma experiência de morte em vida: “Debrucei-me na grade de madeira carcomida. Acendi um cigarro. Ali estávamos os quatro, silenciosos como mortos num antigo barco de mortos deslizando na escuridão. Contudo, estávamos vivos. E era Natal.” (Telles, 2009, p. 116). Nesse trecho, temos a evocação dos símbolos cruciais para a compreensão do binômio que serve de mote ao conto: morte-vida. O silêncio e a barca aludem à morte, e não é difícil nos lembrarmos de exemplos na literatura que utilizaram uma embarcação como símbolo para a morte, tais como o *Auto da barca do inferno*, de Gil Vicente [1517]/(2016), entre outros. A própria ideia de um barco cortando as águas evoca o mito de Caronte, o barqueiro que transportava as almas dos mortos para o reino de Hades, inacessível aos vivos.

No texto de LFT, contudo, a imagem da barca se funde ao símbolo cristão da vida, que é o próprio Natal, explicitando o caráter dual da experiência humana em que essas duas possibilidades, vida e morte, caminham lado a lado, acompanham a constante travessia humana que possui ainda o ingrediente do inesperado: a caixa de fósforos usada para acender os cigarros resvala para o rio e esse acontecimento não previsto e desprezioso serve de pretexto para a quebra do silêncio. Nesse instante, não há como fugir da interação:

Voltei-me para a mulher que embalava a criança e me observava com um meio sorriso. Sentei-me no banco ao seu lado. Tinha belos olhos claros, extraordinariamente brilhantes. Vi que suas roupas puídas tinham muito caráter, revestidas de uma certa dignidade.

— *De manhã esse rio é quente* — insistiu ela, me encarando.

— Quente?

— *Quente e verde*, tão verde que a primeira vez que lavei nele uma peça de roupa pensei que a roupa fosse sair esverdeada. É a primeira vez que vem por estas bandas?

Desviei o olhar para o chão de largas tábuas gastas. *E respondi com uma outra pergunta:*

— Mas a senhora mora aqui por perto?

— Em Lucena. Já tomei esta barca não sei quantas vezes, mas não esperava que justamente hoje...
A criança agitou-se, choramingando. A mulher apertou-a mais contra o peito. Cobriu-lhe a cabeça com o xale e pôs-se a niná-la com um brando movimento de cadeira de balanço. *Suas mãos destacavam-se exaltadas sobre o xale preto, mas o rosto era tranquilo* (Telles, 2009, p. 116, grifos nossos).

A partir do primeiro contato estabelecido, não há mais como a personagem-narradora permanecer fechada em si, em seu modo individualista, permeada pela dificuldade de acessar o mundo do outro ou até mesmo em justificar o motivo de estar naquele cenário. A presença viva da imagem antiga da sua interlocutora, tão aberta à troca de experiências, possui uma espécie de força magnética que a puxa para a interação. Ela repara em seus olhos, em suas roupas, mas ao ser questionada, ao ter que se abrir para o contato, resiste, desvia o olhar para o chão e responde esquivando-se com outra pergunta que, em vez de encerrar a conversa indesejada, a prolonga, dando margem a outras indagações.

Enquanto a interlocutora responde, a narradora a observa e outra parte do corpo da companheira de viagem chama sua atenção: as mãos. Essa interlocutora com disposição para o diálogo, para a narrativa das próprias experiências, possui olhos vibrantes e mãos que se destacam. Benjamin (1994) aborda três elementos-símbolos cruciais na arte primordial de narrar: a alma, o olho e a mão:

A alma, o olho e a mão estão assim inscritos no mesmo campo. Interagindo definem uma prática. Essa prática nos deixou de ser familiar. O papel da mão no trabalho produtivo tornou-se mais modesto, e o lugar que ela ocupava durante a narração tornou-se agora vazio. (Pois a narração, em seu aspecto sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz. Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito.) A antiga coordenação da alma, do olhar e da mão, que transparece nas palavras de Valéry, é típica do artesão, e é ela que encontramos sempre, onde quer que a arte de narrar seja praticada (Benjamin, 1994, p. 221).

Esses três elementos funcionam como ímãs que captam a atenção dos ouvintes e, ao mesmo tempo, comunicam a história para além da linguagem verbal. A narradora do conto, para nós moderna, ainda que hesitante ou buscando meios de não ir adiante e não ouvir toda a história que sua interlocutora tem para contar, prossegue com novos questionamentos. Já que não sabe ou não quer tecer respostas, formula perguntas que vão levantando as camadas sobrepostas daquela personagem instigante:

— Seu filho?

— É. Está doente, vou ao especialista, o farmacêutico de Lucena achou que eu devia ver um médico hoje mesmo. Ainda ontem ele estava bem, mas de repente piorou. Uma febre, só febre... — *Levantou a cabeça com energia. O queixo agudo era altivo, mas o olhar tinha a expressão doce.* — *Só sei que Deus não vai me abandonar* (Telles, 2009, p. 116-117, grifo nosso).

A cada pergunta breve, segue-se uma resposta sem pressa, exata e prática, sem hesitações ou fórmulas de disfarce da realidade vivida, apenas uma confissão clara e honesta das experiências passadas. A interlocutora, que ora se torna uma narradora secundária, conta que seu filho está doente, que vai ao farmacêutico e, antes de finalizar sua declaração, comunica-se com a linguagem corporal: ergue a cabeça com energia, lança o queixo em vertical, mas conservando o olhar doce que equilibra os gestos faciais, demonstra força e delicadeza ao mesmo tempo, para declarar que a única coisa sabida é que Deus não a abandonaria. Toda essa expressividade física antecede e justifica-se, preparando sua ouvinte para a sequência narrativa que virá:

— É o caçula?

— É o único. *O meu primeiro morreu o ano passado.* Subiu no muro, estava brincando de mágico quando de repente avisou, vou voar! A queda não foi grande, o muro não era alto, mas caiu de tal jeito... Tinha pouco mais de quatro anos.

Atirei o cigarro na direção do rio, mas o toco bateu na grade e voltou rolando aceso pelo chão. Alcancei-o com a ponta do sapato e fiquei a esfregá-lo devagar. *Era preciso desviar o assunto para aquele filho que estava ali, doente, embora. Mas vivo.*

— E esse? Que idade tem?

— Vai completar um ano. — E, noutro tom, inclinando a cabeça para o ombro: — Era um menino tão bonzinho, tão alegre. Tinha verdadeira mania com mágicas. Claro que não saía nada, mas era muito engraçado... Só a última mágica que fez foi perfeita, vou voar! disse abrindo os braços. E voou.

Levantei-me. Eu queria ficar só naquela noite, sem lembranças, sem piedade. Mas os laços - os tais laços humanos - já ameaçavam me envolver. Consequira evitá-los até aquele instante. Mas agora não tinha forças para rompê-los (Telles, 2009, p. 116-117, grifos nossos).

A ouvinte não estava pronta para aquela partilha. Ela não esperava com suas perguntas simples chegar a tal nível de intimidade. A outra, a quem ela preferiu, inicialmente, não dirigir a palavra, entregava uma história real, vivida, purgada, que a tornava testemunha dos fatos, mesmo sem os ter presenciado, pois, segundo Benjamin (1994), a verdadeira narrativa tem o poder de fazer com que o ouvinte se torne cúmplice do narrador. Não era esse o desejo inicial da personagem, mas esse desencadeamento a

fecha num círculo: ela se sente presa naquele diálogo, embora considere que é preciso ao menos desviar o foco da conversa para a criança que está viva, evitando, assim, o contato com a morte, concretizada no outro filho perdido.

Há no homem moderno uma pulsão e, ao mesmo tempo, uma fuga da morte. Como se o contato com ela fosse revelar uma verdade desejada, porém, incômoda demais para ser suportada.

Hoje a morte é cada vez mais expulsa do universo dos vivos. [...] Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. [...] Na origem da narrativa está essa autoridade (Benjamin, 1994, p. 207-208).

O confronto com a morte é o que dá substância às narrativas primordiais. O homem que não foge da morte iminente pode beber na fonte da sabedoria que é, segundo Benjamin (1994), a mesma fonte na qual beberia o narrador verdadeiro, pois “A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade. Em outras palavras: suas histórias remetem à história natural” (Benjamin, 1994, p. 208). O desvio do embate com a morte seria, então, um dos fatores que enfraqueceram o homem moderno e lhe destituiu a autoridade que o narrador tradicional possuía.

A mãe, ao contrário da companheira de viagem, não desvia nem evita o tema da morte do filho primogênito, expondo-o com franqueza, mesmo para uma desconhecida. Benjamin (1994) afirma que a memória é a musa da narrativa e devemos nos lembrar que a personagem-narradora do conto desejava justamente *permanecer sem lembranças*. Porém, algo a envolve: são “os tais laços humanos”. Os laços que ela evitou ao permanecer em silêncio, quando entrou na barca. Ela sabia que conversar é o primeiro passo para se estabelecer uma relação humana; a comunicação, seja ela verbal ou não, é a base das relações sociais, e o narrador moderno é homem fruto de uma sociedade moderna que evita ou não sabe estabelecer essas relações pelo medo que essas suscitam, o medo da morte, da morte do outro e da verdadeira solidão eterna. A personagem-narradora confessa sua dificuldade em se desvencilhar daquele diálogo: a força da história contada por sua interlocutora já a afetara e a prendera em sua trama. Era necessário prosseguir até o desfecho:

— Seu marido está à sua espera?

— Meu marido me abandonou.

Sentei-me novamente e tive vontade de rir. Era incrível. Fora uma loucura fazer a primeira pergunta porque agora não podia mais parar.

— Há muito tempo?

— Faz uns seis meses. Imagine que nós vivíamos tão bem, mas tão bem! Quando ele encontrou por acaso com essa antiga namorada, falou comigo sobre ela, fez até uma brincadeira, a Duca enfeiou, de nós dois fui eu que acabei ficando mais bonito... E não falou mais no assunto. Uma manhã ele se levantou como todas as manhãs, tomou café, leu o jornal, brincou com o menino e foi trabalhar. Antes de sair ainda me acenou, eu estava na cozinha lavando a louça e ele me acenou através da tela de arame da porta, me lembro até que eu quis abrir a porta, não gosto de ver ninguém falar comigo com aquela tela de arame no meio... Mas eu estava com a mão molhada. Recebi a carta de tardinha, ele mandou uma carta. Fui morar com minha mãe numa casa que alugamos perto da minha escolinha. Sou professora.

Fixei-me nas nuvens tumultuadas que corriam na mesma direção do rio. Incrível. Ia contando as sucessivas desgraças com tamanha calma, num tom de quem relata fatos sem ter participado deles realmente (Telles, 2009, p. 117-118).

Diante da forma tranquila com que a mulher-mãe declarava a sucessão de desgraças pelas quais passara, a personagem-narradora tem vontade de rir, não por achar graça no que acabara de ouvir, mas pelo grau de ironia que brotava da situação de uma mulher tão desgraçada e, ao mesmo tempo, tão serena. Esse aparente paradoxo incomoda a outra. Mas, de acordo com a proposta de Benjamin (1994), o narrador tradicional não conhece a apatia. Desse modo, suas narrativas estão embebidas de sangue e suor. De fato, enquanto narra, o coração da mulher-mãe pulsa em suas mãos que se movimentam como se modelassem uma peça de barro no ato de narrar. Se não era apatia, o que poderia ser, então, a liga ou fermento que sustentava a narrativa da mulher com a criança? A própria personagem-narradora sentencia: “— A senhora é conformada” (Telles, 2009, p. 118). A outra rebate: “— Tenho fé, dona. Deus nunca me abandonou” (Telles, 2009, p. 118). A justificativa plausível, então, surge. O narrador tradicional é aquele que encontra as respostas para as perguntas mais complexas na fé, no credo, na prática religiosa, no mundo metafísico, e assume tal explicação como verdade. Mas essa justificativa não é plausível para o narrador moderno. Esse último, ao contrário, parece eliminar ou tentar eliminar o elemento religioso de sua narrativa. No século XIX, Nietzsche [1882]/(2001) já havia questionado a razoabilidade de ainda balizarmos nossos atos na fé em Deus, tendo, inclusive, declarado que Ele está morto. Obviamente, não se trata aqui da morte do divino em si, visto que existem bilhões de pessoas no mundo que acreditam em Deus, mas, sim, da morte do teocentrismo, de Deus enquanto fonte do conhecimento, que alimenta o pensamento humano, organiza e legitima os saberes no mundo. A personagem-

narradora do conto parece coadunar com esse pensamento moderno ao manifestar uma admiração pela fé da sua interlocutora:

— Deus — repeti vagamente.

— A senhora não acredita em Deus?

— Acredito — murmurei.

E ao ouvir o som débil da minha afirmativa, sem saber por quê, perturbei-me. Agora entendia. Aí estava o segredo daquela segurança, daquela calma. Era a tal fé que removia montanhas...

Ela mudou a posição da criança, passando-a do ombro direito para o esquerdo. E começou com voz quente de paixão:

— Foi logo depois da morte do meu menino. Acordei uma noite tão desesperada que saí pela rua afora, enfiei um casaco e saí descalça e chorando feito louca, chamando por ele... Sentei num banco do jardim onde toda tarde ele ia brincar. E fiquei pedindo, pedindo com tamanha força, que ele, que gostava tanto de mágica, fizesse essa mágica de me aparecer só mais uma vez, não precisava ficar, se mostrasse só um instante, ao menos mais uma vez, só mais uma! Quando fiquei sem lágrimas, encostei a cabeça no banco e não sei como dormi. Então sonhei e no sonho Deus me apareceu, quer dizer, senti que ele pegava na minha mão com sua mão de luz. E vi o meu menino brincando com o Menino Jesus no jardim do Paraíso. Assim que ele me viu, parou de brincar e veio rindo ao meu encontro e me beijou tanto, tanto... Era tal sua alegria que acordei rindo também, com o sol batendo em mim (Telles, 2009, p. 118-119, grifos nossos).

Nesse trecho, há uma nítida oposição entre o som débil da voz da personagem-narradora, a quem identificamos como representante do narrador-moderno — que murmura acreditar em Deus, mas sem firmeza — e a voz quente de paixão com a qual a outra personagem, que para nós simboliza o narrador-tradicional ou primordial, relata a sua experiência com o divino. Essa antítese nos parece proposital e coloca, lado a lado, dois tipos de contadores de história. A falta de crença debilita o ânimo do narrador moderno, que não sugere nada com o mesmo vigor com o qual o narrador tradicional afirma suas verdades. A mãe com o bebê nos braços expõe com franqueza o episódio que confirmou nela tamanha fé: num momento de desespero, clama por um reencontro com o filho. Esse reencontro ocorre em sonhos, mas é suficiente para que ela consiga ler aquele sucedido como resposta a sua reivindicação. Dessa forma, ela acredita ter realmente acontecido o último encontro, tamanha foi a paz que se apossou dela após a experiência onírica. Ao ouvir a história apaixonada da mulher, a narradora-personagem sente-se emudecida, então, comete o ato fatal de levantar a ponta do xale que cobria a cabeça da criança. Nesse momento, ocorre o assombro: “o menino estava morto” (Telles, 2009, p. 119); mas a mãe não cessava os carinhos, prosseguia ninando a criança. Ela não percebera

que seu filho estava morto? Ou, ao contrário, sabia muito bem, porém, mantinha-se na sua fé inabalável, à espera do milagre?

Se na narrativa moderna a ideia de Deus está morta, então, não há Natal, nem Menino Jesus, a imagem dessa criança sem vida no colo da mãe pode funcionar como uma metáfora para o fim da própria ideia do divino. Mas é de se perguntar como uma mãe tão atenta não percebera a inércia da criança, a frieza do corpo já sem vida. Para o leitor, permanecem as dúvidas. Caso acompanhe a percepção da personagem-narradora, que alega ter testemunhado a morte do bebê, o leitor participará de um misto de alegria e perplexidade, porque, afinal, houve o milagre. Tal qual a narradora, diante da imagem do menino morto, o leitor poderá se debruçar sobre a grade da barca, respirar “penosamente” e desejar sumir dali assim que a mãe da criança erguer o xale para verificar o bebê. Contudo, surpreendentemente, o leitor também estará congelado, vazio de palavras para compor o final da narrativa, quando a mulher exclamar: “— Acordou o dorminhoco! E olha aí, deve estar agora sem nenhuma febre” (Telles, 2009, p. 119).

Essa quebra da expectativa da personagem-narradora, que tem certeza de que viu o bebê morto, é um fator igualmente surpreendente para o leitor, pois questionamos juntos: “— Acordou?!” Essa pergunta suscita muito mais do que uma continuidade acerca do enredo do conto. Para além de sua sequência, a pergunta remete às questões trazidas por algumas das narrativas modernas: o que aconteceu de fato? O que é verdade? A criança acordou como? Mas estava morta mesmo? Dito de outro modo, a precariedade do testemunho instaura a incerteza: a narradora de Lygia Fagundes Telles não domina todos os detalhes de sua história, o que aponta para uma confusão do próprio ato de testemunhar algo: ela viu o bebê morto ou delirou?

Toda aquela travessia se deu numa madrugada, mas ficara com a narradora-personagem a promessa de que as águas negras e geladas do rio, ao amanhecer, converter-se-iam em um caudaloso leito verde e quente. O que essa temperatura e esse tom têm a nos revelar sobre a natureza dessa narrativa e ainda sobre o próprio ato de narrar? Para compreendermos, teremos de solicitar o auxílio de uma outra narrativa: “A alexandrita”, de Nikolai Leskov (2012).

Sob o efeito místico da narrativa tradicional

Em “O narrador”, Walter Benjamin (1994), no afã de exemplificar o contador tradicional de histórias, tece considerações sobre a obra do escritor russo Nikolai Leskov. O estudioso alemão elege Leskov como modelo de excelência do escritor que soube desenvolver a arte tradicional da narrativa como nenhum outro. Para Benjamin (1994), “os traços grandes e simples que caracterizam o narrador se destacam nele [Leskov].” (1994, p.197). E um dos aspectos destacados na obra do russo é o fato das suas narrativas revelarem sua concepção mística das coisas, característica, que segundo Benjamin, seria inerente à condição do narrador.

Segundo o ensaísta alemão,

Quanto mais baixo Leskov desce na hierarquia das criaturas, mais sua concepção das coisas se aproxima do misticismo. Aliás, como veremos, há indícios de que essa característica é própria da natureza do narrador. Contudo poucos ousaram mergulhar nas profundezas da natureza inanimada, e não há muitas obras, na literatura narrativa recente, nas quais a voz do narrador anônimo, anterior a qualquer escrita, ressoe de modo tão audível como na história de Leskov, *A alexandrita*. [...] (Benjamin, 1994, p. 219).

É aqui que Walter Benjamin (1994) nos apresenta aquilo que, extraído de Leskov, se torna tão caro a nossa leitura do conto Lygia Fagundes Telles. Se já vínhamos traçando um paralelo entre o narrador tradicional e a mulher-mãe do conto “Natal na barca”, ao lermos a análise de Benjamin (1994) de “A alexandrita”, de Leskov, somos levadas a confirmar tal relação:

[...] Trata-se de uma pedra semipreciosa, o piropo. A pedra é o estrato mais ínfimo da criatura. Mas para o narrador ela está imediatamente ligada ao estrato mais alto. Ele consegue vislumbrar nessa pedra semipreciosa o piropo, uma profecia natural do mundo mineral e inanimado dirigida ao mundo histórico, na qual ele próprio vive. Esse mundo é o de Alexandre II. O narrador – ou antes, o homem a quem ele transmite o seu saber – é um lapidador chamado Wenzel, que levou sua arte à mais alta perfeição. Podemos aproximá-lo dos ourives de Tula e dizer que, segundo Leskov, o artífice perfeito tem acesso aos arcanos mais secretos do mundo criado. Ele é a encarnação do homem piedoso. Leskov diz o seguinte desse lapidador: ‘Ele segurou de repente a minha mão, na qual estava o anel com a alexandrita, que como se sabe emite um brilho rubro quando exposta à iluminação artificial, e gritou: — Olhe, ei-la aqui, a pedra russa, profética... Ó siberiana astuta! *Ela sempre foi verde como a esperança e somente à noite assume uma cor de sangue*. Ela sempre foi assim, desde a origem do mundo, mas escondeu-se por muito tempo e ficou enterrada na terra, e só consentiu em ser encontrada no dia da maioridade de czar Alexandre, quando um feiticeiro visitou a Sibéria para achá-la, a pedra, um mágico... — Que tolices o Sr. está

dizendo! Interrompi-o. Não foi nenhum mágico que a achou essa pedra, foi um sábio chamado Nordenskjöld! — Um mágico! digo-lhe eu, um mágico, gritou Wenzel em voz alta. Veja, que pedra! *Ela contém manhãs verdes e noites sangrentas...* Esse é o destino, o destino do nobre czar Alexandre! Assim dizendo, o velho Wenzel voltou-se para a parede, apoiou-se nos cotovelos... e começou a soluçar’ (Benjamin, 1994, p. 219-220, grifos nossos).

Não nos passa despercebido o fato de que a pedra Alexandrita, objeto inanimado, alvo da investigação do narrador russo, tenha exatamente o mesmo mistério da mudança de cores presente no rio do conto “Natal na barca”. Assim como a pedra Alexandrita, o rio da história de Lygia Fagundes Telles também é rubro sob o denso véu da noite iluminada por luzes artificiais, mas verde sob a luz diurna. Se na narrativa russa a pedra encerra dentro de si segredos e profecias, não seria o rio do conto o mensageiro de uma profecia?

O conto “A alexandrita”, de subtítulo “Um fato natural à luz do misticismo”, começa com a apresentação do tema, da pedra preciosa que dá nome ao conto. O narrador explica a origem de seu nome — uma homenagem ao tsar Alexandre II, pois a pedra fora descoberta no dia em que o soberano atingiu a maior idade — e descreve suas características: “A Alexandrita (*Alexandrit, Crisoberil Cymophone*), mineral valioso, é uma variedade de crisoberilo do Urais. Tem cor verde-escura, muito parecida com a cor da esmeralda. Sob iluminação artificial, perde esse colorido verde e adquire um tom framboesa” (Leskov, 2014, p. 148). Além do rio do conto de LFT e a pedra do conto de Leskov terem em comum o dicróismo, o narrador do conto russo acrescenta mais uma característica ao piropo precioso que nos chama atenção: “[...] as minas de onde se retiraram os melhores exemplares da pedra de Aleksandr II foram inundadas pelas águas de um rio transbordado” (Leskov, 2014, p. 149, grifos nossos). Teria esse rio adquirido as mesmas características da pedra e desembocado no rio da narrativa de Lygia? Há enlaçamentos de histórias, distantes do tempo e no espaço, que só a trama intertextual da literatura, com suas camadas e camadas de significado, é capaz de fazer.

Para além dessas coincidências místicas e pictóricas, a narrativa de Leskov segue fornecendo material para análise: o narrador nos conta que, de maneira simples, chegou até ele um anel de Alexandrita, o qual passou a portar. Esse narrador que ora parece ser o próprio Leskov, por conta de aspectos autobiográficos que ele insere no texto, conta ainda de uma viagem que fizera no verão de 1884 às terras tchecas. Nessa ocasião, ele cumpre, entre outras atividades, a incumbência de trazer para um seu amigo “as duas melhores

granadas que fosse possível encontrar entre os tchecos” (Leskov, 2014, p. 153). Ele adquire duas pedras na mão de um vendedor tcheco, uma delas, embora lhe pareça mais agradável, estava “danificada” por uma lapidação mal feita. Para o reparo dessa granada, o negociante tcheco lhe recomenda o trabalho de um velho lapidador local chamado Wenzel. Ao conhecer Wenzel, o nosso narrador pode, então, contrastar os modos dos homens de seu tempo com os modos daquele senhor que lhe parece uma figura anacrônica pelo agir e, principalmente, pelo modo de ver e narrar histórias. Para o velho, a pedra não era apenas pedra, mas um ser animado, cuja alma se escondia na aparente inércia. Wenzel — sem demonstrar ter percebido a presença de uma alexandrita no anel de seu cliente — começou a decifrar o piropo que o narrador levava para ele lapidar e a contar longas histórias. O narrador, embora impressionado com a figura do velho, sabe-o “ultrapassado” para o tempo “presente”:

Em tudo que dizia e em toda a sua figura, o velho lapidador tinha tanto de caprichoso e de particular, que era difícil considerá-lo uma pessoa normal, e, de qualquer modo, dele sentia-se um sopro de saga.
— Já pensou — veio-me à cabeça — se um grande amante de pedrarias como Ivan, o Terrível, em sua época, tivesse se encontrado com um conhecedor de pedras tão original como esse?! Eis com quem o tsar conversaria à vontade, e depois, quem sabe, mandaria soltar seu melhor urso em cima dele. Em nossa época, Wenzel é uma ave perdida no tempo, uma carta fora do baralho [...] (Leskov, 2014, p. 158).

Com o passar dos dias e a demora do lapidador para trabalhar no piropo, o narrador se irrita com a figura do velho e decide procurá-lo, a fim de levar a pedra embora. Em sua última tentativa de retomar o objeto, chegando à oficina do lapidador, o narrador se depara com a pedra ainda no mesmo estado “bruto” em que a deixara, assim, se queixa disso com o velho que, por sua vez, justifica sua demora, contando causos e repreendendo a pressa de seu interlocutor. No meio do queixume, Wenzel lembra-se de mais um caso e começa mais uma de suas narrações, cuja cena a ser descrita pelo velho lapidador nos remete ao conto “Natal da barca”: ele fala de um sonho estranho que teve, em que um piropo, escondido na “argila do estuque” desperta (emerge na superfície da parede) para dar “uma espiadinha lá fora para se deleitar com o melhor espetáculo da terra: uma jovem mãe, que fia e embala o filho” (Leskov, 2014, p. 163). Eis o mesmo espetáculo presente no conto de LFT: a mãe que embala o filho e fia, não uma trama de tecido, mas suas histórias no tear da narrativa oral.

O apressado narrador, homem moderno, sem tempo e sem paciência, não dá muito crédito a essa história do velho Wenzel; nervoso, profere o *ultimatum* ao lapidador: “— Vovô Wenzel! – disse eu. – Desculpe-me, o senhor está contando coisas muito curiosas, mas eu não tenho tempo de ouvi-las. Partirei depois de amanhã bem cedo, e por isso amanhã venho pela última vez pegar de volta minha pedra” (Leskov, 2014, p. 163). A esse decreto, o velho Wenzel, protótipo do narrador tradicional no texto de Leskov, responde: “— Excelente, excelente! [...] Venha amanhã *ao anoitecer, quando começarem a acender as luzes*: o limpa-chaminés [a pedra bruta] o receberá como príncipe [lapidada]” (Leskov, 2014, p. 163-164, grifos nossos).

O encontro final entre os dois fora marcado para um horário em que as luzes artificiais começam a tingir a paisagem citadina com suas cores. No outro dia, no horário combinado, o narrador vai à casa de Wenzel, e qual não é a sua surpresa ao ver o piropo bruto transformado em uma bela pedra lapidada, digna da encomenda de seu amigo. No entanto, antes mesmo que pudesse expressar seu contentamento para o velho lapidador, este agarrou o narrador pelo seu anel cravejado com a alexandrita que, a essa altura do dia que adormecia, estava rubra sob as luzes artificiais que ilumina a noite recém-chegada. Há, portanto, um momento de efusivo êxtase do velho Wenzel, o velho parecia ler naquela pedra uma mensagem compreensível para poucos: “— Meus filhos! Tchecos! Depressa! Vejam só, eis aqui aquela pedra russa profética da qual lhes falei! [...] O tempo todo estava verde como a esperança, mas agora, com a aproximação do anoitecer, banhou-se de sangue.[...]” (Leskov, 2014, p. 164). O narrador não se comove ainda com o lapidador que continua: “[...] Veja só que pedra! Nela a manhã é verde e a noite sangrenta... É o destino do nobre tsar Aleksandr!” (Leskov, 2014, p. 165). Com essas palavras o velho põe-se a chorar copiosamente, deixando seus filhos e o narrador atônitos. O narrador confessa então a seus leitores que naquele momento é como se a pedra de Aleksandr II, que estava o tempo todo com ele, tivesse ganhando um significado profundo fazendo seu coração entristecer. Assim o narrador finaliza o conto: “Quer queiram, quer não, o velho viu e leu na pedra algo que parecia já existir nela, mas que, antes dele, nunca se manifestara aos olhos de ninguém. Eis o que às vezes significa olhar uma coisa com o espírito extraordinário da fantasia!” (Leskov, 2014, p. 165).

De acordo com Benjamin (1994), citando Valéry, essa narrativa de Leskov evidencia o nível de observação da realidade ao qual o verdadeiro artista pode atingir. O

artesão Wenzel metaforicamente simboliza o artista primordial, que detecta o sentido profundo dos símbolos da realidade, através da confluência de sua intuição (alma), tato (mãos) e visão aguçada (olhos). Esses três elementos definem uma prática — a de compor narrativas primordiais — que, segundo Benjamin (1994), deixou de ser familiar ao homem moderno. Comentando Valéry, Benjamin (1994) afirma que “A antiga coordenação da alma, do olhar e da mão, [...], é típica do artesão, e é ela que encontramos sempre, onde quer que a arte de narrar seja praticada” (1994, p. 221). Sendo assim, podemos encontrar a prática da arte de narrar na mulher-mãe interlocutora do conto “Natal na barca”, possuidora de uma alma que crê e cultiva a fé, que não sucumbiu diante do trágico em sua vida, pois Deus não a abandonou — ou ela não abandonou a ideia de Deus. Dotada de olhos vivos e mãos vigorosas, essa narradora partilha suas experiências e consegue enxergar a verdadeira coloração das águas do rio: verdes e quentes.

Nessa narrativa, o rio é correspondente à alexandrita, que na luz artificial da noite escurece o seu brilho, apresenta águas escuras e geladas.... Havia apenas uma lanterna a iluminar a embarcação com luz vacilante, por isso, na luz artificial é assim que a personagem-narradora o percebe. Mas sua interlocutora, aquela mulher de imagem antiga, que guarda uma sabedoria também antiga, que não teme tocar no tema da morte e fala dela com a mesma tranquilidade que fala da vida, enxerga o rio como ele sempre fora desde a origem, verde e quente, à luz do dia. Ela sabe que aquela coloração escura e fria é apenas uma aparência para esconder sua real substância, tal qual Wenzel, o narrador tradicional do conto de Leskov, também sabia.

A personagem-narradora permite-se imaginar como deveria ser esse rio durante o dia, mas para ela é apenas uma hipótese imagética. Será que ela conseguiria enxergar esse rio com os mesmos olhos da narradora tradicional? Será que sentiria em suas mãos a temperatura cálida anunciada pela outra? Talvez fosse preciso que a personagem-narradora também não temesse o embate com o binômio morte-vida, afinal, parece que o que se levanta como ensinamento nos dois contos é, justamente, a necessidade de se compreender que somente esse conflito diário entre vida e morte pode conferir ao homem ordinário o sentido da vida, e pode, ainda, convertê-lo num sábio, num narrador que não só aponte para fatos isolados, mas que, em cada fato, pode atar as duas pontas da vida, conforme lembra Benjamin (1994): “Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é

contá-la inteira. [...]. O narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo” (p. 221).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As duas mulheres personagens do conto “Natal na barca” podem funcionar como metáforas para o narrador moderno e o tradicional. A personagem-narradora inicia o conto evitando se envolver com o entorno, deixando entrever uma indisposição ontológica para contar detalhes do que testemunhou na barca. Já a narradora tradicional, representada pela personagem mãe, insere e transporta sua ouvinte para o interior da sua história, em uma atmosfera de intimidade, ao mesmo tempo em que narra fatos trágicos e fornece consolos metafísicos e necessários.

A narrativa tradicional se coloca como fecunda de sentido. Ela tem não apenas imagem, mas alma, o olhar vivo e as mãos vigorosas dos ancestrais que a teceram, uma ideia que remete para o que Benjamin (1994) adjetivou como narrador primordial: o artesão (ou camponês sedentário) e o viajante (ou marujo) que possuem histórias com saberes para partilha. De modo distinto, o narrador ou romancista moderno não domina o saber que emanaria de suas histórias, podendo parecer tão confuso e incerto daquilo que experienciou tanto quanto o seu leitor.

Percebemos, contudo, que a precariedade das histórias modernas não apenas se conecta com a confusão e ausência de certezas dos homens e mulheres modernos e contemporâneos acerca do conhecimento que podem compartilhar entre si, mas, também, permite que os leitores possam visualizar as lacunas entre os acontecimentos e seus atores, fazendo da dúvida uma eterna companheira de viagem. Assim, tal qual o lapidador Wenzel, no conto “A alexandrita”, de Leskov, Lygia Fagundes Telles também, em “Natal na barca”, abre planos de representação e intertextualidade e, sobretudo, registra, a nosso ver, o embate de vozes oriundas de mundos distintos. Na soturna travessia do olhar do leitor — ora gelado e escuro, ora quente e verde, tal qual o rio do conto —, as vozes dessas duas mulheres desvelam histórias, quer inteiras, quer aos pedaços, com finais fechados ou abertos, mas, ainda e sempre, histórias, essas pedras da condição humana a que sempre queremos conhecer, ouvir, ler.

REFERÊNCIAS

- AQUINO, Midiã Ellen White de. O trágico em “Natal na barca”, de Lygia Fagundes Telles, e “Noite de Natal”, de Maria Judite de Carvalho. *Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília, v. 56, n. 1, p. 1-7, jan./abr. 2019.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994 [1985]. p. 197-221.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado*. (o foco narrativo em Vergílio Ferreira). São Paulo: Ática, 1978.
- GIDE, André. *Os moedeiros falsos*. Tradução: Celina Portocarrero. Rio de Janeiro: Francisco Alves/Círculo do Livro. 1992.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo: (ou a polêmica em torno da ilusão)*. 8. ed. São Paulo: Ática, 1997.
- LESKOV, Nicolai. Alexandrita. In: *A fraude e outras histórias*. Tradução: Denise Sales. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2014. p. 147-165.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. São Paulo: Rocco, 1998.
- MIGUEL, Gilvone Furtado. O imaginário no conto “Natal na barca”. *Signótica*, v. 17, n. 1, p. 57-71, jan. 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A gaia ciência*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001 [1882].
- SILVA, Vilma Maria da (org.). *Contos de Natal*. São Paulo: Landy, 2006.
- TELLES, Lygia Fagundes. Natal na barca. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Antes do baile verde*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009 [1970]. p. 115-120.
- VICENTE, Gil. *Auto da barca do inferno*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2016 [1517].
- ZELDIN, Theodore. *Uma história íntima da humanidade*. Tradução: Hélio Pólvora. Rio de Janeiro: Record, 1994.

Recebido em: 15/01/2024

Aceito em: 01/04/2024

Bárbara Maria Nunes Pereira Carneiro: Mestre em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Feira de Santana (2021) e graduada em Letras Vernáculas (2017) pela mesma instituição. Sua dissertação, intitulada "A derradeira ilumiar de Ariano Suassuna: uma análise da voz narrativa no 'Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores'", versa acerca da construção da voz narrativa no romance póstumo do escritor paraibano e dialoga com as seguintes áreas de interesse: Literatura brasileira; Intertextualidade; Teoria da Literatura. Atualmente compõe o quadro de professores efetivos da Educação Básica da Secretaria Estadual de Educação da Bahia, atuando como Professora de Língua Portuguesa no Colégio Estadual Professor Carlos Valadares, onde, desde 2022, desenvolve e coordena o projeto Suplemento Literário Escolar com estudantes do ensino médio técnico e regular.

Alessandra Leila Borges Gomes Fernandes: Graduada em Letras Vernáculas e mestre em Letras e Linguística pela UFBA; doutora em Estudos Literários pela UFMG. Professora Titular de Literatura Portuguesa da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS) e de Narrativas Modernas e Contemporâneas no PROGEL-UEFS. Atua em Estudos Literários, dedicando-se aos seguintes temas: literaturas de língua portuguesa, literatura comparada, linguagem poética, autobiografia e escritas do eu. É ficcionista, com nove livros publicados (contos e romances), tendo sido contemplada com o Edital do Programa Petrobras Cultural, cujo resultado foi o romance *Primavera nos Ossos*, publicado em 2010. Foi vencedora do 20º Concurso Nacional de Contos Luiz Vilela (Ituiutaba/MG), com o texto "Felicidade Não Se Conta". Seu texto conto "Não Se Esqueça de Pisar Firme no Coração do Mundo" foi selecionado para a antologia *Wir Sind Bereit*, publicada pela editora alemã Verlag Lettréatage, na Feira de Frankfurt, em 2013 (este conto consta no livro da autora *Chuva secreta*, do mesmo ano). Publicou ainda os romances *Não se vai sozinho ao paraíso* (2016) e *O mal não tem asas* (2021); além de *Elefantes submersos* (contos), em 2022. Seu conto *O azul que sobra do breu* foi traduzido para o inglês e publicado na revista norte-americana *West Branch* (Bucknell University/Pensilvânia), edição 102, de 2023.

A expressão de si (e de nós): uma condição humana

Expressing (our)selves: a human condition

Isabella Morelli Esteves

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

isabella.m.esteves@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-8331-7430>

RESUMO

Este artigo investiga a expressão autoral sob uma perspectiva tanto da criação literária quanto da análise de escritos de outros autores que também traçaram jornadas semelhantes – criando ficção e refletindo sobre essa criação. O argumento deste texto é que mesmo uma obra de ficção pode revelar uma verdade sobre seu criador e que, ao escrever a nossa “verdade” (isto é, escrever com sinceridade, ainda que sem nos basear em fatos) enquanto artistas, abrimos portas para a conexão. Como sugerem a filósofa Hannah Arendt e a contista Jane Yolen, expressar a si mesmo é parte da condição humana, e as histórias que contamos refletem essa condição. Em nossa condição compartilhada de humanidade, podemos reconhecer uns aos outros na contação de histórias e revelar até mesmo os fatos que ainda não sabíamos serem verdades.

Palavras-chave: expressão autoral; ficção; condição humana; verdade subjetiva; autorrevelação.

ABSTRACT

This article investigates authorial expression from a perspective of both the creation of literature and the analysis of writings by other authors who have walked through similar paths – creating fiction and reflecting on that creation. The argument of this text is that even a work of fiction can reveal something true of its creator, and that by writing our “truth” (that is, writing with sincerity, even if with no intent to support it on facts) as artists, we open doors to a wide range of connection. As the philosopher Hannah Arendt and the writer Jane Yolen suggest, expressing oneself is part of the human condition, and the stories we tell reflect such condition. In our shared condition of humanity, we can recognize one another through storytelling and reveal even the facts we did not yet know to be true.

Keywords: authorial expression; fiction; human condition; subjective truth; self-revelation.

INTRODUÇÃO: A Gênese Da Expressão Autoral

Mas digo sempre: creio que a gênese de minha escrita está no acúmulo de tudo que ouvi desde a infância. O acúmulo das palavras, das histórias que habitavam em nossa casa e adjacências. Dos fatos contados à meia-voz, dos relatos da noite, segredos, histórias que as crianças não podiam ouvir. Eu fechava os olhos fingindo dormir e acordava todos os meus sentidos. O meu corpo por inteiro recebia palavras, sons, murmúrios, vozes entrecortadas de gozo ou dor, dependendo do enredo das histórias. De olhos cerrados eu construía as faces de minhas personagens reais e falantes. Era um jogo de escrever no escuro. No corpo da noite.

(Conceição Evaristo)

Como falar sobre a construção de uma escritora sem mencionar os seus primeiros contatos com a arte de narrar? É uma relação íntima que, pode-se argumentar, nasce com o nosso nascimento. Nasce no útero. Nasce nas primeiras trocas de palavras. Nasce no balbuciar. Nasce nos sentidos em contato com o mundo; o ver e o ouvir da história que se desenrola em tempo real. Nasce no narrar e no ouvir narrar. As múltiplas histórias ao nosso redor, reais ou ficcionais, nascem assim.

Pensar na construção de uma escritora é, portanto, pensar no seu nascimento como tal, e isso se dá muito antes dela articular suas primeiras palavras em um papel. Não falo aqui de um documento redigido por outros, assinado por outros, com palavras dos outros. O que interessa é a articulação da sua própria expressão, pessoal e intransferível. Para tanto, não há forma melhor de articular esses pensamentos do que em primeira pessoa, me posicionando como eu mesma, dona da minha própria voz singular, das minhas memórias e experiências. Somente assim posso recontar o meu nascimento como escritora.

É de meu interesse, também, pensar em uma literatura que vai além da palavra impressa. Uma literatura que, assim como a arte de contar histórias, nasce muito antes na oralidade para só então ser traduzida ao papel. Uma literatura plural que não só surge, como também, expressa-se em mitos, épicos, cantos, fofocas, *causos* através das raízes das contações de histórias, onde estão bardos, profetas, filósofos, mas também mães, avós, tecelãs, curandeiras.

Quando a pensadora e ficcionista Conceição Evaristo (2020) fala da gênese da sua *escrita*, ela não cita o papel. Em vez disso, ela relata um “escrever no escuro”, “de olhos cerrados”. O papel era substituído pelo “corpo da noite”. Se olharmos para o ato da escrita em seu imediatismo e materialidade, trata-se de colocar palavras em uma superfície sólida. Compreendo, no entanto, que a escrita extrapola esse momento de materialização, que se dá no trabalho da mão no papel ou na tela, podendo se encontrar também em outros momentos, outras relações, envolvendo outras partes do corpo – como o ouvido, que recebe desde antes do nascimento histórias contadas por vozes ao seu redor. Como Evaristo coloca, “a gênese da minha escrita está no acúmulo de tudo que ouvi desde criança” (Evaristo, 2020, p. 52). Tudo começa nos ouvidos, acumula-se na mente, extravasa pela boca ou pelas mãos em palavras e histórias.

A temática da gênese da escrita, a meu ver, bifurca em dois caminhos: a gênese da literatura na humanidade e a gênese da criação literária em cada escritor. Ambas as gêneses têm um ponto em comum: a articulação entre o ouvir e o testemunhar com o contar de histórias.

Ao pensar na gênese da literatura na humanidade, o filósofo e crítico literário Walter Benjamin descreve a experiência que passa de pessoa a pessoa como a fonte da qual todo contador de histórias bebeu (1985, p. 198). Para ele,

A reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. [...] Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si. Uma se articula na outra, como demonstraram todos os outros narradores (Benjamin, 1985, p. 211).

O contador de histórias descrito por Benjamin, que narra a “verdadeira narrativa”, provém de um “mundo de artífices”, pois a “a rede em que está guardado o dom narrativo” foi tecida “há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual” e “é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação” (Benjamin, 1985, p. 205). Nota-se que, sob esse ponto de vista, a oralidade, que acompanha o trabalho das mãos, é um fator fundamental. Para que a cena da narrativa verdadeira ocorra, o ouvinte deve estar tomado pelo ritmo do trabalho manual e entediado, esquecendo-se de si mesmo. A história, que carrega em si experiência e sabedoria, deve ser compartilhada de uma pessoa para a outra, se instaurar na memória do ouvinte e ser contada por ele. O ouvinte torna-se narrador.

Ao pensar na gênese de uma escritora, por sua vez, podemos trazer as pensadoras Adriana Cavarero (2005) e Hannah Arendt (2007). Para Cavarero, a gênese da expressão do ser também se encontra na oralidade e na interação humana. A maternidade torna-se o símbolo do nascimento da oralidade, com a mãe que fala com seu bebê e o bebê que repete os sons emitidos pela mãe sem ainda ser capaz de formular uma frase ou mesmo uma palavra. Assim como nesse exemplo simbólico, a oralidade ganha um escopo que muito supera a sua conexão com o enunciado verbal. Cavarero fala da voz em si, como o som que sai de um corpo através das cordas vocais, e as repercussões simbólicas desse ato. A voz como pertencente a um corpo singular ganha, por extensão, o caráter da singularidade.

Partindo para a enunciação verbalizada, Arendt e Cavarero concordam em relação ao seu papel na expressão da singularidade de cada um. Para compreender a noção arendtiana de “singularidade”, no entanto, também é preciso conhecer a sua noção de “pluralidade”. De acordo com Arendt, a pluralidade e a singularidade, juntas, compõe parte da condição humana. Em resumo, enquanto seres humanos, somos semelhantes o bastante para compreender uns aos outros e, ao mesmo tempo, diferentes o bastante para precisarmos da ação – e do discurso – para nos fazer entender. Na pluralidade, surge o ímpeto para se comunicar e se distinguir. Nas palavras de Arendt,

A alteridade é, sem dúvida, aspecto importante da pluralidade; é a razão pelo qual não podemos dizer o que uma coisa é sem distingui-la de outra. Em sua forma mais abstrata, a alteridade está presente somente na mera multiplicação de objetos inorgânicos, ao passo que toda vida orgânica já exibe variações e diferenças, inclusive entre indivíduos da mesma espécie. Só o homem, porém, é capaz de exprimir essa diferença e distinguir-se; só ele é capaz de comunicar a si próprio e não apenas comunicar alguma coisa [...]. No homem, a alteridade, que ele tem em comum com tudo o que existe, e a distinção, que ele partilha com tudo o que vive, tornam-se singularidade, e a pluralidade humana é a paradoxal pluralidade de seres singulares (Arendt, 2007, p. 189).

Segundo Arendt, distinguir-se e ser diferente não são conceitos iguais. Para distinguir-se, é preciso tomar a iniciativa de expressar a si mesmo. A diferença, por sua vez, pode existir sem qualquer ação. E é por essa lógica que a ação, assim como o discurso, torna-se atividade fundamental para o ser humano, pelo desejo inerente de nos manifestar uns aos outros. “É com palavras e atos que nos inserimos no mundo humano” (Arendt, 2007, p. 189). Para que ocorra a inserção no mundo humano, o

indivíduo deve estar no espaço público, onde suas palavras e atos podem ser testemunhados por outros corpos políticos. A ação “cria a condição para a lembrança, ou seja, para a história” (Arendt, 2007, p. 16-17), um fator importante se considerarmos a origem da narrativa – e conseqüentemente da História – em uma perspectiva benjaminiana. Mesmo que a vida possa ser experienciada por todo ser vivo, a experiência se torna uma história e as pessoas podem ser lembradas na posteridade por meio da ação e da palavra. Conseqüentemente, se fizermos o caminho inverso na lógica arendtiana, sem a palavra e o espaço público, não há ação:

Sem o discurso, a ação deixaria de ser ação, pois não haveria ator; e o ator, o agente do ato, só é possível se for, ao mesmo tempo, o autor das palavras. A ação que ele inicia é humanamente revelada através de palavras; e, embora o ato possa ser percebido em sua manifestação física bruta, sem acompanhamento verbal, só se torna relevante através da palavra falada na qual o autor se identifica, anuncia o que fez, faz e pretende fazer (Arendt, 2007, p. 191).

A política arendtiana, por sua vez, seria a prática de significação da existência relativa a cada humano através da afirmação de sua singularidade (Arendt, 2007, p. 15-16). Nisso, o ato da fala é suficiente em si mesmo. Independentemente do que você verbalize, você está afirmando sua singularidade apenas ao falar e, com isso, está praticando política, existindo como um ser político. Em outras palavras, pode se entender a política como uma autorrevelação. Sob essa lógica, a manifestação da sua singularidade, que representaria o nascimento de um escritor, seria o ato da fala em si, e esse ato, um nascimento.

É com palavras e atos que nos inserimos no mundo humano; e esta inserção é como um segundo nascimento, [...] seu ímpeto decorre do começo que vem ao mundo quando nascemos, e ao qual respondemos começando algo novo por nossa própria iniciativa. [...] Trata-se de um início que difere do início do mundo; não é o início de uma coisa, mas de alguém que é, ele próprio, um iniciador (Arendt, 2007, p. 189-190).

É interessante ressaltar o trecho “é com palavra e atos que nos inserimos no mundo humano”. Esse “segundo nascimento”, para Arendt, comunica-se com o que Evaristo descreve como a “autoinscrição no interior do mundo” (Evaristo, 2020, p. 35) proporcionada pela escrita. Pensamentos semelhantes passam pelo imaginário coletivo de tantas outras autoras e autorias feministas, como a pensadora Hélène Cixous, a

romancista Virginia Woolf, a folclorista Maria Tatar e estão presentes inclusive na teoria da performatividade de Judith Butler, que afirma a necessidade de se posicionar no espaço público para demarcar sua existência mesmo quando sua existência é negada. Cada qual com sua própria voz e suas próprias palavras descrevendo a escrita, a voz, a autoexpressão como forma de se inserir no mundo e na tradição, se autorrealizar.

Tudo isso se relaciona, também, a nível pessoal, com o meu próprio nascimento como escritora, sendo essa, a expressão autoral singular que investigo enfim, ainda que transpassando as escritas, teorias e análises de autores outros.

Minha pesquisa nasceu em meio de muitas voltas, muitas tentativas de encontrar o meu caminho. Eventualmente, cheguei aos contos de fadas: decidi pesquisar sobre o mesmo gênero que desejava escrever enquanto ficcionista. Essa decisão trouxe à tona uma série de lembranças que mostravam como esse tema já me acompanhava há muito tempo. Por exemplo, um amigo do primeiro ano da graduação, que eventualmente mudou de curso, recorda-se de ter conversado comigo já naquela época sobre o mesmo exato projeto de escrita de contos de fadas com representatividade LGBTQ+ que por fim integrei à minha pesquisa na exploração de uma perspectiva que combina estudo e criação literários. Sem essa recordação, eu não teria um marco exato de quando foi que eu comecei a pensar nos conceitos dessas histórias. Afinal, eu (re)escrevi meu primeiro conto de fadas ainda na infância. Um projeto pode passar muito, muito tempo sendo fermentando na nossa mente antes de ganhar forma enfim.

A pesquisa realizada foi, portanto, um trabalho teórico, mas também de contemplação do eu. O que, a princípio, começou com uma proposta tão ambiciosa e abrangente – a gênese *da* expressão autoral – foi, com o tempo, se afinando até se tornar algo mais específico – a gênese de *uma* expressão autoral, *minha* expressão autoral. E curiosamente, eu acredito que concentrar o escopo dessa pesquisa em algo mais específico não a torna menor ou, de certa forma, até mesmo menos transversal.

Embora ainda haja pouco espaço para a escrita criativa nos programas de pós-graduação em literatura no Brasil, talvez por um entendimento de que a escrita criativa mobiliza apenas uma escrita do ego, sem contribuições teóricas, considero indispensável pensar nas produções literárias do presente como uma continuação de legados passados e desenvolvimento de legados futuros. Isso inclui o espaço para discutir nossa própria produção literária por meio de ensaios, cartas, manifestos, como muitos escritores já

fizeram; Adrienne Rich, Virginia Woolf, Hélène Cixous são todas exemplos de mulheres autoras que escreveram sobre escrever literatura. Como dar continuidade a uma tradição literária sem o espaço para criar literatura e discutir essa criação? A meu ver, falar sobre nossas próprias experiências enquanto uma pessoa que cria ficção tem um imenso valor para a análise crítica e teórica de *como* se cria ficção em si.

Como sugerem as palavras de Conceição Evaristo (2020), a escrita não apenas surge antes do papel, mas também antes da ficção (criação) em si. Os entornos nos informam enquanto escritores, e a escrita sai de nossos corpos em retorno: o entorno processado, transformado, recriado em algo novo. Seja essa escrita uma “escrita do eu” ou uma escrita que visa se distanciar da realidade, ainda assim a escrita *é informada* por quem somos e como vivemos e, na mesma moeda, essa escrita *pode informar* quem somos e como vivemos. Não por acaso, o estudo da literatura também é considerado um meio de buscar pistas sobre a cultura e a época em que vivia um autor. Não por acaso também, até o séc. XVIII o conceito de história não era de um conhecimento puramente factual e científico sobre os eventos da humanidade, mas uma extensão da literatura em si, como sugerem os pesquisadores Linda Orr e Oscar A. Haac: “Pode ser verdade que os historiadores de antes dos séculos XVIII e XIX não viam qualquer contradição, assim como Aristóteles ou Cícero, no fato da história funcionar como um sistema tanto da poesia quanto da verdade (‘historia vero testis temporum’).” (Orr, 1986, p. 2)¹, “[...] o historiador não é diferente do romancista, mas a natureza extraordinária de suas alegações só se torna evidente quando comparamos a história como a conhecemos com o seu relato.” (Haac, 1976, p. 164). Tudo isso porque a “ficção” e a “verdade” são termos que podem se confundir em uma narrativa.

FICÇÃO: “UMA MENTIRA QUE É – EM SUA ESSÊNCIA – VERDADE”

No ensaio “From Andersen on: Fairy Tales Tell Our Lives”, a contista Jane Yolen (2006) discorre sobre a escrita de Hans Christian Andersen, cujos contos de fadas são amplamente considerados autobiográficos e cujas autobiografias em si são questionadas em sua factualidade:

¹ Quando não creditadas nas referências, as traduções são de minha responsabilidade.

E então, em 1805, [...] um bebê nasceu em uma cama feita com a plataforma de um caixão. [...] Vida e morte dormindo juntas. Esse bebê cresceria para ser o grande escritor de contos de fadas, Hans Christian Andersen.
Ou pelo menos essa era a história que ele contava.
Era um conto de fadas como qualquer outro que ele criou.
Andersen reinventou sua vida perfeitamente (Yolen, 2006, p. 239).

Como ponto de partida de sua reflexão, Yolen busca a relação entre a contação de histórias e a natureza humana. Para a escritora, contar histórias é o que nos distingue de outros animais, e as histórias que contamos refletem a condição humana (Yolen, 2006, p. 238). Os contos populares, muitas vezes ouvidos por crianças bisbilhoteiras sem que os adultos percebessem, ganham posição de destaque como herança de nossos antepassados, a qual sempre passamos adiante, carregando em suas palavras o máximo da nossa condição.

O grande contador de histórias, Hans Christian Andersen, e suas narrativas surgem como um meio através do qual Yolen elabora uma reflexão sobre o contar de histórias em si, transpassando suas experiências pessoais enquanto escritora, leitora e ser humano:

[...] Andersen usava sua vida – e o mundo de histórias e superstições em que nascera – para fazer contos de fadas. Como disse o crítico dinamarquês Hans Brix, "Andersen escreveu mais autorretratos do que Rembrandt jamais pintou".
Mas Andersen não estava sozinho nisso. *Todos os escritores de ficção mentem*, ou pelo menos canibalizamos nossas vidas, reinventando-as em contos. Alguns contos chamamos de realistas, mas dificilmente o são. Eles são ficção, uma mentira que é — em sua essência — verdade (Yolen, 2006, p. 239, grifo nosso).

Para Yolen, seja observando os escritos de Andersen ou ouvindo os casos de sua própria família, ser um grande mentiroso parece equiparável a ser um grande contador de histórias. Sob essa perspectiva, a narrativa seria em si uma ficção, portanto, “mentira”. Da mesma forma, o termo “verdade”, assim como suas respectivas derivações, é problematizado de modo que os fatos, a realidade em si, não mais representariam um sinônimo do que é “verdadeiro”. A verdade partiria de outro lugar – talvez do sentimento, da autenticidade. “A verdade do coração” (Yolen, 2006, p. 247). Assim, sob essa lógica, uma autobiografia que não reflete os fatos com exatidão é como

qualquer outro conto de fadas. E os contos de fadas, por sua vez, podem demonstrar a verdade sobre aquele autor. Yolen nos diz: “Sempre que a factualidade de uma coisa entra em conflito com a verdade dela, os escritores optam pela verdade, sem exceção. E os leitores também” (Yolen, 2006, p. 247). Me recordo então de Virginia Woolf, em *Um teto todo seu*, “[...] quando um tema é altamente controvertido [...] não se pode pretender dizer a verdade. Pode-se apenas mostrar como se chegou a qualquer opinião que de fato se tenha. [...] É provável que a ficção contenha aqui mais veracidade que fatos.” (Woolf, 1990, p. 8).

Os fatos também têm o seu propósito sob essa perspectiva. Afinal, a vida informa a ficção. Yolen diz que “Um crítico perceptivo poderia traçar minha vida através dos meus contos” (2006, p. 247). Sob a roupagem da mentira, ficção, contamos nossa verdade. A realidade ao nosso redor, os fatos aos quais temos acesso, podem servir como um ponto de referência a partir do qual podemos criar – ou interpretar – a ficção. Assim se desdobram múltiplas possibilidades interpretativas. No caso de Andersen, sua vasta escrita nos leva, hoje, a especulações sobre sua identidade que não seriam possíveis naquela época. Por exemplo, à possibilidade de Andersen ter sido uma pessoa autista (Brown, 2007) e não heterossexual (Ingwersen, 2004). Essas teorias são apoiadas por cartas, diários e, é claro, por seus contos também.

É evidente que Andersen não está mais entre nós e não poderia responder a esses questionamentos com o que quer que seja que ele consideraria sua verdade. Existem outros exemplos da atualidade que nos levam a conclusões mais promissoras, no entanto. Penso sempre em Maddy Thorson (nome artístico da desenvolvedora Madeline Thorson). Também uma ficcionista, ela criou o jogo *Celeste*. A protagonista se chama Madeline, assim como sua criadora, mas esse nem sempre foi o nome de Thorson. Isso porque, inicialmente, Thorson não sabia que era uma mulher. O seu processo de autodescoberta enquanto mulher trans ocorreu através da personagem, que desde o princípio era apresentada como uma mulher, mas cuja identidade enquanto pessoa trans foi revelada anos depois do lançamento do jogo, após pressão de fãs que identificaram em Madeline uma narrativa *queer*. Em uma resposta aos questionamentos do público, Thorson escreveu em seu blog pessoal:

[...] essas são coisas que eu não tinha conhecimento durante o desenvolvimento de *Celeste*, quando eu estava escrevendo Madeline e

falando pela perspectiva dela. Criar *Celeste* com meus amigos me ajudou a chegar ao ponto em que pude perceber essa verdade sobre mim mesma. Durante o desenvolvimento de *Celeste*, eu não sabia nem que eu, nem que Madeline éramos trans. [...] Pós-desenvolvimento, agora sei que ambas somos.

E ainda não está tudo "resolvido" sobre minha identidade de gênero de forma alguma. A comunidade *Celeste* queria esclarecimentos sobre a identidade de Madeline há muito tempo, e não culpo ninguém por querer isso, mas as realidades confusas da *minha* identidade de gênero e de me assumir fizeram com que eu precisasse de tempo antes de poder falar abertamente sobre isso (Thorson, 2020, n/p, grifo nosso).

Ainda que Thorson acreditasse ser cisgênero na época em que escreveu *Celeste*, os elementos narrativos usados na construção da personagem deixavam transparecer algo maior. Nas palavras dela, “tudo isso foi escrito sob uma perspectiva trans de forma inconsciente” (Thorson, 2020, n/p). E assim, uma verdade inconsciente se manifestou na ficção e essa manifestação, por sua vez, levou à sua materialização na realidade.

Voltando a Andersen, Yolen nos diz que ele “pegou o bom, o ruim e o verdadeiramente feio em sua vida e fez de tudo isso algo bonito [...]. E assim [seus contos] sobreviveram ao tempo. [...] E a razão é que tocam na condição humana e tocam o coração humano, ainda hoje” (Yolen, 2006, p. 243). Ainda que existam teóricos que optem por uma interpretação que desconsidera os fatos sobre a vida do autor na leitura de sua ficção – por exemplo, a folclorista Maria Tatar, que argumenta que “pensar nos contos como espelhos da psique de seu autor [...] invariavelmente nos afasta dos contos em si. [...] perdemos o senso de admiração despertado pelo conteúdo manifesto dos contos” (Tatar, 2007, n/p) – compartilho da perspectiva de Yolen. Acredito na beleza manifesta pela condição humana refletida ali. Da mesma forma, Thorson acredita que pessoas com identidades diversas ainda possam se identificar com Madeline, pois “A luta trans contemporânea pode ser única em seus detalhes, mas definitivamente não é alheia à condição humana” (Thorson, 2020, n/p).

As palavras de Thorson e Yolen me levam inevitavelmente de volta para Conceição Evaristo, para suas reflexões sobre a Escrivivência: o seu lugar de criação, a sua con(fusão) com a vivência e as relações que se formam nesse caminho. O termo “Escrivivência”, que denota uma escrita que (con)funde ficção e realidade, foi cunhado por Evaristo para descrever, a princípio, “um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle

dos escravocratas” (Evaristo, 2020, p. 30). Trata-se, portanto, de uma escrita que “traz a experiência, a vivência de nossa condição de pessoa brasileira de origem africana. [...] Uma condição particularizada que me conduz a uma experiência de nacionalidade diferenciada” (Evaristo, 2020, p. 30-31). Ainda assim, Evaristo também nota algo universal dentro daquilo que é específico.

Em *Corpos em aliança e a política das ruas*, Judith Butler sugere “o direito de aparecer como um enquadramento de coligação, que liga as minorias sexuais e de gênero às populações precárias de modo mais geral” (2019, p. 35). As falas de Thorson e Evaristo parecem, se não validar, ao menos dialogar com essa proposta. Na experiência vivida da troca entre criador e leitor, surge uma conversa a partir de espaços de exclusão. Uma troca que é possível dentro da condição humana da pluralidade:

A maioria das personagens que construo se apresenta a partir de espaços de exclusão por vários motivos. Pessoas que experimentam condições de exclusão tendem a se identificar e a se comover com essas personagens. Um sujeito gay se vê nesse texto porque, também ele, vive essa experiência de exclusão. Um sujeito pobre tem a mesma identificação com uma personagem que vive a condição de pobreza. Uma mulher que se cumplicia com as outras se sensibiliza ao ler o conto “Maria” ou *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Assim como a escritora ou o escritor ao inventar a sua escrita, pode deixar um pouco ou muito de si, consciente ou inconscientemente, creio que a pessoa que lê, acolhe o texto, a partir de suas experiências pessoais, se assemelhando, simpatizando ou não com as personagens. (Evaristo, 2020, p. 32).

De modo semelhante à Yolen, Evaristo também dialoga sobre as aproximações e distanciamentos entre o seu projeto de expressão artística a partir do eu e os de outras duas artistas: Clarice Lispector e Frida Kahlo. De Clarice (como ela a chama, pelo primeiro nome), ela dialoga com a fonte da aprendizagem da escrita. Para Clarice, está no mundo, para Evaristo (chamo-a pelo sobrenome, ainda tímida), está na vida. Ela se distancia de Clarice na máxima “Escrever é dominar o mundo” (Lispector *apud* Evaristo, 2020, p. 34). Evaristo afirma:

Não tenho a experiência de domínio algum. A escrita nasceu para mim como procura de entendimento da vida. [...] Por não ter nada, a escrita me surge como necessidade de ter alguma coisa, algum bem. E surge da minha experiência pessoal. Surge da investigação do entorno, sem ter resposta alguma. Da investigação de vidas muito próximas à minha. Escrevivência nunca foi uma mera ação contemplativa, mas um profundo incômodo com o estado das coisas. É uma escrita que tem, sim, a observação e a absorção da vida, da existência.

Por isso, nunca pensaria a Escrivência como possibilidade de domínio do mundo. Mas como uma pulsação antiga, que corre em mim por perceber um mundo esfacelado, desde antes, desde sempre. E o que seria escrever nesse mundo? [...] Escrivência, antes de qualquer domínio, é interrogação. É uma busca por se inserir no mundo com as nossas histórias, com as nossas vidas, que o mundo desconsidera. Escrivência não está para a abstração do mundo, e sim para a existência, para o mundo-vida. Um mundo que busco apreender, para que eu possa, nele, me autoinscrever, mas, com a justa compreensão de que a letra não é só minha (Evaristo, 2020, p. 34-35).

Lembro-me de Andersen, que nasceu na pobreza, desejoso de ter alguma coisa; que vivenciou uma sexualidade dissidente, cheia de amores impossíveis, repressão e rejeição; que sofreu a exclusão mais direta de quem nunca foi “igual” aos demais. Andersen, que certamente buscava se inscrever no interior do mundo através da escrita (ainda que o seu projeto narrativo fosse tão distinto do de Evaristo, partindo de particularidades notadamente diferentes), e cuja escrita surge da investigação do entorno e, na compreensão do pesquisador Niels Ingwersen (2004), do seu mundo interior também. Lembro-me de Andersen também na fala de Frida Kahlo, parafraseada por Evaristo: “Frida diz que é como se ela pintasse a si própria, a realidade” (Evaristo, 2020, p. 35). Andersen pode não ter feito alusão tão exata, mas seus críticos o fizeram mais de uma vez. Sobre Frida, Evaristo diz:

Também com Frida Kahlo as linhas de aproximação são tênues, mas existem. A Escrivência pode ser como se o sujeito da escrita estivesse escrevendo a si próprio, sendo ele a realidade ficcional, a própria inventiva de sua escrita, e muitas vezes o é. Mas, ao escrever a si próprio, seu gesto se amplia e, sem sair de si, colhe vidas, histórias do entorno. E por isso é uma escrita que não se esgota em si, mas, aprofunda, amplia, abarca a história de uma coletividade. Não se restringe, pois, a uma escrita de si, a uma pintura de si. (EVARISTO, 2020, p. 35).

E talvez seja nesse ponto que Maria Tatar se distancia de outros críticos de Andersen. O que para uns é um autorretrato, para outros pode ser uma paisagem completa, que contempla também o artista ali, espelhado, no momento da pintura.

AS DESCOBERTAS DA EXPRESSÃO DE SI

Acredito que não poderia concluir este ensaio sem falar da minha própria escrita. Escrever para mim, também, é um ato que parte de mim, da minha vivência, do meu entorno. Desejo também que essa escrita não se esgote em si. E não é por acaso que eu

trouxe essas histórias e relatos, tão específicos. A fala de Tatar, a qual eu me opus com tanta rebeldia, talvez mexa comigo exatamente pela identificação. A minha identificação com a possibilidade de Andersen escrever a partir de um “eu”. A minha identificação com as imensas revelações que um texto pode fazer em relação a seu autor. Creio que, para explicar melhor, talvez eu precise retornar alguns passos em relação ao meu processo criativo – seja de ficção ou não ficção.

Como mencionei anteriormente, minha investigação da expressão autoral surgiu a partir de uma ideia para um livro de contos de fadas com representatividade LGBTQ+. Esses contos não necessariamente eram voltados para crianças, no plural. O meu público-alvo era, primeiramente, a minha própria criança interior, que não se via contemplada nos contos da infância enquanto pessoa *queer*. E certamente eu já era *queer* muito antes de compreender que era *queer*. Até este momento, concluí apenas um conto. Foi uma questão de adequar meu escopo às minhas possibilidades presentes. Eu comecei pelo que me era mais acessível: escrever sobre mim.

Nesse sentido, posso dizer que também sou, de certa forma, a princesinha que protagoniza meu conto. Como alguém que pretende falar da escrita a partir de lugares de exclusão e de contos de fadas que quebram paradigmas, talvez parecesse incoerente começar com uma protagonista que em muito é exatamente o que esperamos das personagens femininas em contos de fadas: uma princesa branca, loira, de olhos azuis. Compreendo que *esse* não foi o ponto que *me* doía nos contos de fadas ou na vida real. Não foi *esse* o enquadramento da minha exclusão. E essa possível incoerência também me atormentou. Uma conversa com outra artista, a quadrinista Ing Lee, foi o que me possibilitou desatar esse nó (e começar também a construir uma amizade com base em um lugar de admiração). Entendi a partir das palavras dela que, por mais importante que fosse trazer diversidade ao texto, todo mundo tem um ponto de partida. E que compreender a si mesmo é um passo necessário a uma autora de ficção. Não digo compreender de forma definitiva, como se um dia a construção do meu “eu” se encerrasse. Nem digo compreender de forma direta, tendo noção e sendo capaz de explicar tudo o que diz respeito a mim mesma até o momento presente. Mas, sim de uma perspectiva de que o “eu” representa o “aqui”, como um começo inevitável para o caminho. E que se eu não investigar esses entornos, que me são tão próximos que posso vê-los, tocá-los, então eu teria que me guiar pelo distante, que já perde os detalhes para

os meus olhos míopes. A minha escrita viraria, então, uma representação borrada, genérica, que não se mergulha em detalhes. Uma expressão sem especificidade, sem singularidade, sem intimidade, sem pluralidade.

Então comecei por mim mesma. Assim surgiu minha protagonista. As formas específicas que ela se assemelha a mim, deixo para que leiam nas entrelinhas. Mas isto posso revelar: pensei nela como semelhante a mim na sua identidade enquanto mulher sáfica e do espectro assexual. Sáfica, porque não sou lésbica, mas talvez ela seja. Espectro, porque estou na área cinzenta, mas talvez ela esteja num canto mais estrito da assexualidade. Em grandes metáforas, tentei expressar um pouco das características que via em mim e que talvez também visse em Andersen e em sua Pequena Sereia. Tentei falar dos meus relacionamentos (e da ausência deles também). E propor uma história.

O que eu não esperava, contudo, é que alguém pudesse ler nas entrelinhas o que eu nem sabia que tinha escrito. De certa forma, criei mentiras que no fundo eram verdades também. Assim como alguém leu em Andersen uma criança – e depois um adulto – autista, alguém leu uma criança autista em minha princesinha. Foi a psicóloga que me atendia na época em que escrevi o conto, por volta de 2018. Por ignorância minha, não conectei os pontos. Em 2023, no entanto, fui diagnosticada como uma pessoa com Transtorno do Espectro Autista por meu atual psiquiatra, que em apenas uma consulta já levantou a hipótese diagnóstica e me encaminhou para uma avaliação neuropsicológica que apenas confirmou o fato ali percebido. Até o momento presente, não tenho como afirmar o que isso diz sobre mim na *verdade*.

Ainda assim, uma certeza eu tenho: a nossa ficção fala, e fala de forma poderosa.

REFERÊNCIAS

ARENDDT, Hannah. *A condição humana*. Tradução: Roberto Raposo. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

BENJAMIN, Walter. O Narrador: [...]. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. p. 197-221. (Obras escolhidas, v. 1).

BROWN, Julie. Ice Puzzles of the Mind: [...]. *CEA Critic*, vol. 69, no. 3, 2007, pp. 44–64. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/44377659>. Acesso em: 21 ago. 2023.

BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Tradução: Fernanda Siqueira Miguens. 4. ed. Rio de Janeiro; Civilização Brasileira, 2019.

CAVARERO, Adriana. *For more than one voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*. Tradução de Paul A. Kottman. California: Stanford University Press, 2005.

EVARISTO, Conceição. A Escrivivência e seus subtextos. In: Constância Lima Duarte; Isabella Rosado Nunes (Org.). *Escrivivência: a escrita de nós*. 1. ed. Rio de Janeiro: MINA Comunicação e Arte; ITAU Social, 2020, v. 1, p. 26-47.

HAAC, Oscar A. The Literature Of History: Michelet's Middle Ages. *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 4, no. 3, 1976, p. 162–68. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/23536164>. Acesso em: 05 jan. 2024.

INGWERSEN, Niels. How Enigmatic is Hans Christian Andersen? On Three Recent Biographies. *Scandinavian Studies*, vol. 76, no. 4, 2004, pp. 535-48. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40920539>. Acesso em: 19 ago. 2023.

ORR, Linda. The Revenge of Literature: A History of History. *New Literary History*, vol. 18, no. 1, 1986, p. 1–22. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/468653>. Acesso em: 05 jan. 2024.

TATAR, Maria. Denmark's Perfect Wizard. In: ANDERSEN, Hans Christian; TATAR, Maria; ALLEN, Julie K. *The Annotated Hans Christian Andersen*. New York: W. W. Norton & Co., 2007. E-book.

THORSON, Maddy. Is Madeline Canonically Trans? In: *Maddy Thorson*. [sl.], 6 de nov. 2020. Disponível em: <https://maddythorson.medium.com/is-madeline-canonically-trans-4277ece02e40>. Acesso em: 27 ago. 2023.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução: Vera Ribeiro. [São Paulo]: Círculo do Livro, [1990].

YOLEN, Jane. From Andersen On: Fairy Tales Tell Our Lives. In: *Marvels & Tales*, Vol. 20, No. 2, 2006, p. 238-248. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/41388798>. Acesso em: 20 ago. 2023.

Recebido em: 31/01/2024

Aceito em: 26/04/2024

Isabella Morelli Esteves: Doutoranda e mestra em Literaturas de Língua Inglesa pela UERJ (2023) e bacharel em Letras - Inglês e Literaturas pela UERJ (2018). Pesquisa os temas de expressão autoral, feminismo e representação minoritária no gênero dos contos

de fadas sob uma perspectiva da análise e criação de literatura. Atua de forma autônoma como escritora, redatora, social media e tradutora. Participa como pesquisadora do grupo de pesquisa KEW Kyklos de Estudos Woolfianos (UFSC).

Apontamentos para uma crítica textual de *O interior da matéria*, de Joaquim Cardozo e Roberto Burle Marx

Notes for a textual critique of O interior da matéria by Joaquim Cardozo and Roberto Burle Marx

Yael Fernando Carvalho Torres¹

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

yaelfct@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0009-0847-6488>

RESUMO

Apesar do crescente estudo acerca da produção literária de Joaquim Cardozo, *O interior da matéria* (1975) permanece uma obra pouco explorada pela crítica. Uma possível razão para tal presença escusa talvez resida no fato de que a edição *princeps* da obra, produzida conjuntamente com Roberto Burle Marx, seja de difícil acesso para os pesquisadores, notadamente por sua escassa circulação e altos valores mercadológicos caudatários de sua configuração artesanal. O presente estudo enseja dar um passo a mais no processo de democratização do acesso à obra, levantando os aspectos paratextuais específicos da primeira edição, que foram preteridos nas reedições subsequentes. Também será feita análise crítica de dois dos vinte poemas, e duas das vinte gravuras que compõem o corpo da obra.

Palavras-chave: Joaquim Cardozo; Roberto Burle Marx; poesia brasileira; crítica textual.

ABSTRACT

Despite the growing study of Joaquim Cardozo's literary production, *O interior da matéria* (1975) remains a work rarely explored by critics. A possible reason for such an obscure presence may lie in the fact that the *princeps* edition of the work, produced jointly with Roberto Burle Marx, is difficult for researchers to access, notably due to its scarce circulation and high market values caused by its artisanal configuration. The present study aims to take a step further into the process of democratizing access to the work, pointing specific paratextual aspects of the first edition, which were neglected in subsequent reissues. A critical analysis will also be made of two of the twenty poems, and two of the twenty engravings that make up the body of the work.

Keywords: Joaquim Cardozo; Roberto Burle Marx; Brazilian poetry; textual criticism.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

INTRODUÇÃO

Em 1975, Joaquim Cardozo e Roberto Burle Marx publicaram conjuntamente a obra *O interior da matéria*. A edição ficou a cargo da editora Fontana que, seguindo as diretrizes de Gastão de Holanda e Cecília Jucá, optou por um formato artesanal. A obra colige em si vinte gravuras e vinte poemas; diferentemente do princípio de composição mais usual, as gravuras não são ornamentos feitos posteriormente ao texto, muito pelo contrário, as gravuras, cuja mais antiga data de 1972, foram os motivos que serviram de base para a escrita dos poemas. A partir de sua autoria bifurcada, a obra parece possuir três aspectos estéticos, que serão discutidos ao longo do presente texto: a autonomia relativa das gravuras enquanto artefatos visuais; a autonomia relativa dos poemas enquanto artefatos literários; a relação de determinação recíproca entre gravuras e poemas — que fica clara na medida em que os poemas, apesar de motivados pelas gravuras, ampliam as possibilidades de leitura das mesmas na medida em que as interpretam.

O interior da matéria possui duas reedições: trata-se da coletânea *Poesia completa e prosa* publicada pelas editoras Nova Aguilar e Massangana em 2007 — reeditada em 2010, com algumas alterações no que tange ao seu conteúdo paratextual. Ambas as versões existentes da *Poesia completa e prosa* são notoriamente marcadas pela ausência das gravuras de Burle Marx ao longo da exposição do conteúdo poético de Joaquim Cardozo. Esta escolha pela supressão do conteúdo visual altera por completo a configuração inicial de apresentação da obra, por isto, ao longo do presente texto, a representação dos poemas será exclusivamente voltada para a configuração deles tal como constam na edição *princeps*.

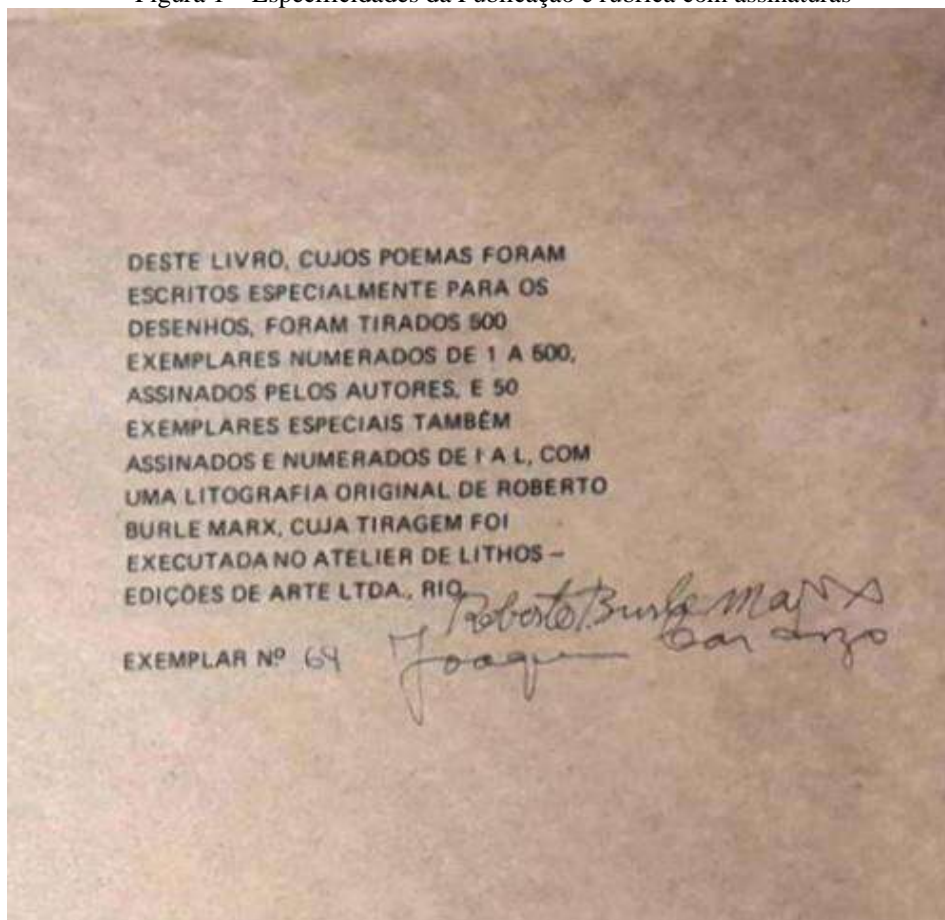
PARATEXTOS EDITORIAIS DE *O INTERIOR DA MATÉRIA*

Serão aqui descritos os aspectos paratextuais de *O interior da matéria*, visto que a materialidade do volume, sua editora, enfim, toda a apresentação da obra é de extrema peculiaridade e precisa ser comunicada. No entanto, será feita descrição exclusiva dos paratextos internos ao estojo que abriga a obra, deixando-se de lado os paratextos externos ao volume; como notícias de jornal ou resenhas críticas. Este é o trabalho do

qual a obra mais carece atualmente, dada a dificuldade de acesso oriunda da escassez de sua circulação em bibliotecas públicas ou universitárias, ao menos no território do Rio de Janeiro.

Foram impressos quinhentos e cinquenta exemplares da obra, todos os exemplares são numerados e foram autografados por ambos os autores, contudo, cinquenta destes exemplares foram numerados de forma especial, em algarismos romanos, e eram acompanhados por uma litografia de Roberto Burle Marx. Os demais quinhentos foram numerados de forma manuscrita e indo-arábica; são estes que circulam atualmente de forma mais usual em leilões e comércios eletrônicos. A obra é composta por cento e trinta páginas espalhadas por sessenta e cinco folhas soltas, protegidas por uma sobrecapa e enfeixadas em um estojo luxuoso. Na página cento e vinte e sete encontramos a seguinte escritura:

Figura 1 – Especificidades da Publicação e rubrica com assinaturas



Fonte: CARDOZO, Joaquim; BURLE MARX, Roberto. *O interior da matéria*. Rio de Janeiro: Fontana, 1975.

Tal escritura reforça o já mencionado terceiro aspecto estético, isto é, a determinação recíproca entre gravuras e poemas, que foi prejudicada ao longo das reedições da obra. Aqui também notamos um padrão de ordenação autoral que é repetido ao longo de toda a obra: em detrimento da ordenação alfabética, o nome de Roberto Burle Marx é grafado antes do de Joaquim Cardozo. Isto se repete três vezes ao longo do exemplar: primeiro no estojo que abriga a obra:

Figura 2 – Inscrição autoral do estojo



Fonte: CARDOZO, Joaquim; BURLE MARX, Roberto. *O interior da matéria*. Rio de Janeiro: Fontana, 1975.

Depois na sobrecapa que protege as páginas soltas:

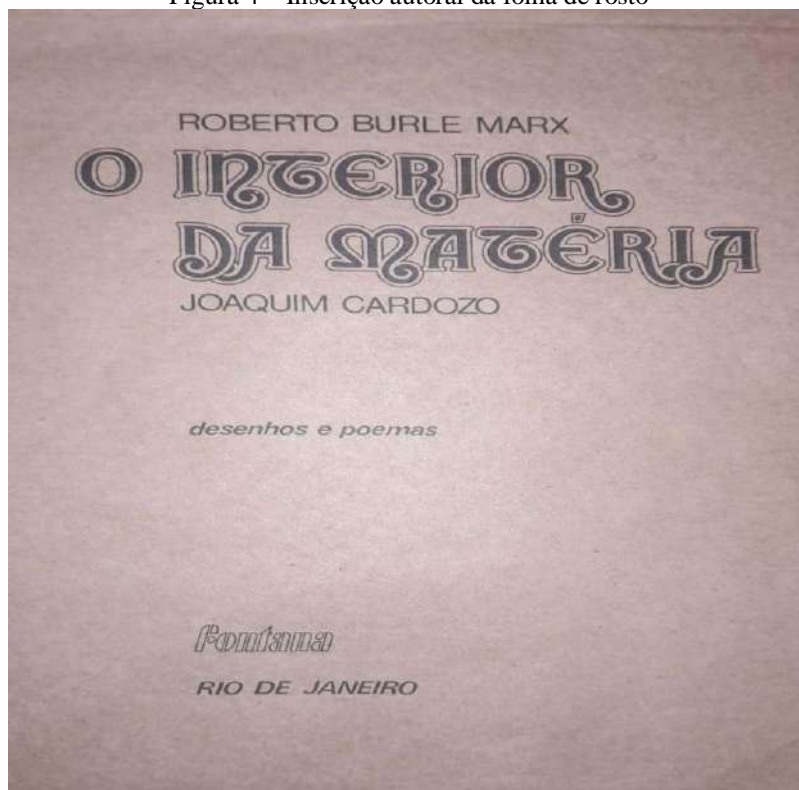
Figura 3 – Inscrição autoral da sobrecapa



Fonte: CARDOZO, Joaquim; BURLE MARX, Roberto. *O interior da matéria*. Rio de Janeiro: Fontana, 1975.

Por fim, na primeira página, que é a folha de rosto:

Figura 4 – Inscrição autoral da folha de rosto



Fonte: CARDOZO, Joaquim; BURLE MARX, Roberto. *O interior da matéria*. Rio de Janeiro: Fontana, 1975.

A repetição desta ordenação torna clara uma intenção autoral, que talvez seja elucidada pela própria Figura 1, isto é, se Roberto Burle Marx possui uma primazia cronológica — tendo sido o autor das gravuras que serviram de base para a escrita dos poemas, então parece justificada a colocação do seu nome antes do de Joaquim Cardozo, que, em condições outras, figuraria primeiro dada a ordenação alfabética, que aqui foi invertida a partir de uma intervenção autoral sobre a titulação.

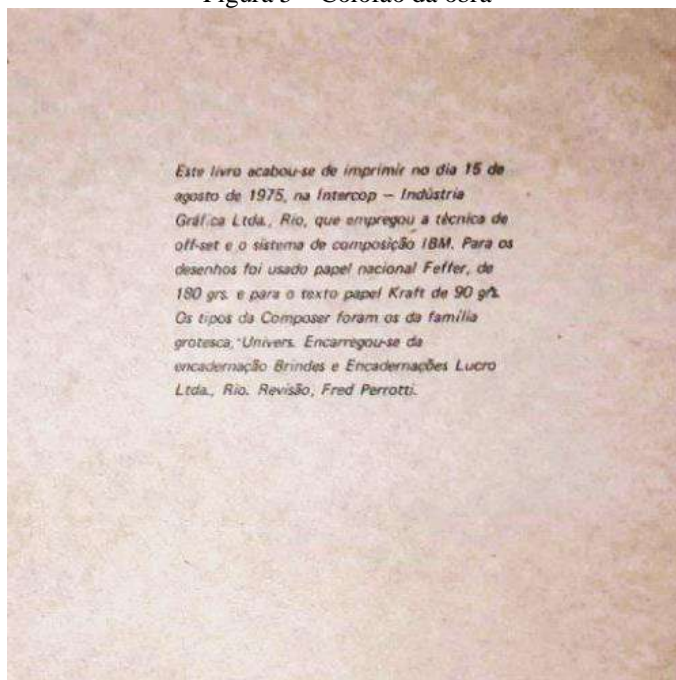
A seguir, serão apresentados os detalhes físicos da obra, iniciando pela caixa, ilustrada na Figura 2. Possuindo dimensões consideravelmente volumosas, a caixa mede 34,5 cm de altura e 44 cm de largura. Embora não seja fornecida informação sobre o tecido utilizado em sua composição, observa-se que o mesmo é de tonalidade marrom-acinzentada. Não há presença de títulos nas lombadas ou na parte inferior da caixa. Na parte frontal, encontra-se o texto da Figura 2 no canto superior direito, escrito em fonte vermelha. As dimensões de Roberto Burle Marx e Joaquim Cardozo são idênticas, e o título da obra se destaca, sendo notavelmente maior ao centro. Ao abrir a caixa, revela-

se um interior quase homogêneo, porém, nos versos, há outra camada de papel, de cor bege, aparentemente aplicada para reforçar a proteção das folhas ali contidas.

Agora, abordando a sobrecapa, representada na Figura 3, nota-se primeiro que esta é uma grande folha solta. Embora o tipo de papel não seja especificado pela obra, a folha possui 32cm de altura e 87,5 cm de largura. Na primeira página desta sobrecapa, reproduzem-se os títulos presentes na caixa, mantendo as mesmas fontes e cores, com a diferença de que o marrom-acinzentado da caixa é substituído aqui por um tom laranja-cor-de-tijolo. As bordas horizontais da folha apresentam uma dobra de 7,5 cm, sugerindo que a folha original era ainda mais longa do que sua apresentação final. É importante ressaltar que essa sobrecapa, assim como todas as páginas da obra, é inconsútil, ou seja, não está conectada às demais páginas do volume, podendo ser removida conforme ditar a conveniência. Isso confere a essa folha uma funcionalidade aqui nomeada como sobrecapa, em detrimento do termo capa, que seria mais adequado ao posicionamento da mesma não fosse esta sua mobilidade.

A partir de agora serão descritos os detalhes paratextuais das sessenta e cinco folhas soltas, que se convertem em cento e trinta páginas. Antes de tudo, eis os detalhes tipográficos tais como expostos no colofão localizado na página cento e vinte e nove:

Figura 5 – Colofão da obra



(Fonte: CARDOZO, Joaquim; BURLE MARX, Roberto. *O interior da matéria*. Rio de Janeiro: Fontana, 1975)

Encontram-se aqui as informações tipográficas que norteiam a obra, nota-se, no entanto, algumas ausências: não é dito o material utilizado na caixa, tampouco aquele utilizado na capa. Não sabemos também quem foi o autor ou a autora da fonte específica que é empregada no título, que dotada de esteticidade peculiar, aparece ao menos quatro vezes ao longo da totalidade do volume.

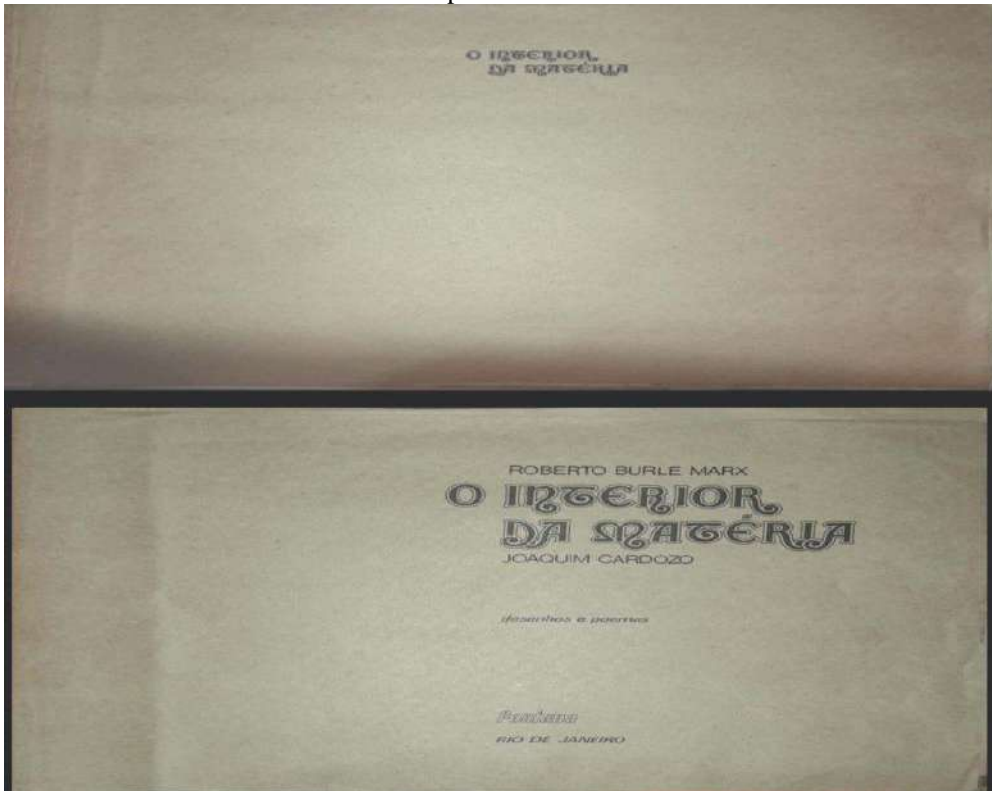
Ao abordar a primeira das sessenta e cinco folhas, que inclui as duas páginas iniciais, depara-se com a página de rosto do volume — figura 4. Nessa folha, é estabelecido o padrão de dimensões que será seguido por todas as folhas subsequentes: 30,5 cm de altura por 32,5 cm de largura. Na primeira das cento e trinta páginas, os três textos mencionados anteriormente são reproduzidos, agora em cor preta. O papel utilizado para todas as páginas de texto é, como visto no colofão, o Kraft 90 gr, sendo que os tipos empregados pertencem à família grotasca, especificamente, o Univers. A segunda página, verso da primeira folha, apresenta as seguintes informações: desenhos e poemas; o nome da editora — Fontana; e a localização: Rio de Janeiro. No verso desta primeira folha, isto é, na segunda página, são fornecidas as informações editoriais, incluindo a Editora Fontana Ltda, localizada na Rua Visconde de Pirajá, em Ipanema, um bairro nobre do Rio de Janeiro, juntamente com um número de telefone para contato. Também consta a direção artística da editora, a cargo de Cecília Jucá e Gastão de Holanda. Em seguida, são mencionados os direitos autorais dos desenhos, atribuídos a Roberto Burle Marx, e dos poemas, atribuídos a Joaquim Cardozo. Abaixo, é inserida a seguinte informação jurídica: foi feito depósito legal, reprodução proibida.

Passando agora para a segunda das sessenta e cinco folhas, que contém a terceira e a quarta página. Na terceira página está localizado um índice, que lista o seguinte conteúdo, de cima para baixo: primeiro poema, espaço fibrado, página nove; segundo poema, a dança dos círculos, página quinze; terceiro poema, as sombras manchadas, página vinte e um; quarto poema, variações sobre as velas, página vinte e sete; quinto poema, o dia de maio, a festa da maia, página trinta e três; sexto poema, a orquestra invisível, página trinta e nove; sétimo poema, os areais e as dunas, página quarenta e cinco; oitavo poema, amanhecer, página cinquenta e um; nono poema, mastros e curvas multiformes, página cinquenta e sete; décimo poema, fim de um crepúsculo, página sessenta e três; décimo primeiro poema, fantasia, página sessenta e nove; décimo

segundo poema, elegia dos pássaros voando, página setenta e cinco; décimo terceiro poema, formas neutras e texturas, página oitenta e um; décimo quarto poema, caprichos entre a linha e a cor, página oitenta e sete; décimo quinto poema, formas transmudáveis, página noventa e três; décimo sexto poema, as estradas e as ruas, página noventa e nove; décimo sétimo poema, naves e catedrais, página cento e cinco; décimo oitavo poema, a tarde sobe, página cento e onze; décimo nono poema, múltiplas visagens, página cento e dezessete; vigésimo poema, alucinação em branco, página cento e vinte e três. Notamos, portanto, que há entre um poema e outro um intervalo regular de seis páginas, que são contabilizadas da seguinte maneira: todo poema é antecedido por uma folha cuja página ímpar contém apenas o título e o número do poema enquanto a página par permanece em branco. Logo em seguida vem o poema em si, que ocupa sempre apenas a página ímpar de sua folha, estando sempre a página par em branco, e em seguida vem a gravura correspondente a cada poema, todas as gravuras foram impressas em papel *feffer* de 180 gr, de acordo com o colofão. A gravura é, portanto, contada também como folha, as folhas de gravura possuem conteúdo apenas em suas páginas ímpares, sendo as páginas pares brancas e vazias de conteúdo.

Quanto à terceira folha: na página cinco, nos deparamos novamente com o título da obra, agora centralizado e de tamanho reduzido. Diante dessa redundância, torna-se pertinente discutir a concretude e a possível significação desta repetição do título à luz dos aspectos já analisados. *O interior da matéria* é notadamente um título temático, não específico. Por meio de seus nomes, não é indicado que tipo de obra o leitor está prestes a consumir. Cabe aos demais paratextos discutidos anteriormente esclarecer que se trata de um artefato estético, e não de um manual de física ou engenharia. Consideramos digno de nota que esta quarta aparição do título — pelo menos a quarta que utiliza a tipografia especial construída para ele — surge de forma encolhida, como se, ao adentrarmos no interior do exemplar, estivéssemos manipulando a própria matéria contida no título.

Figura 6 – Comparação entre as dimensões dos títulos entre as páginas cinco e um, respectivamente



Fonte: CARDOZO, Joaquim; BURLE MARX, Roberto. *O interior da matéria*. Rio de Janeiro: Fontana, 1975.

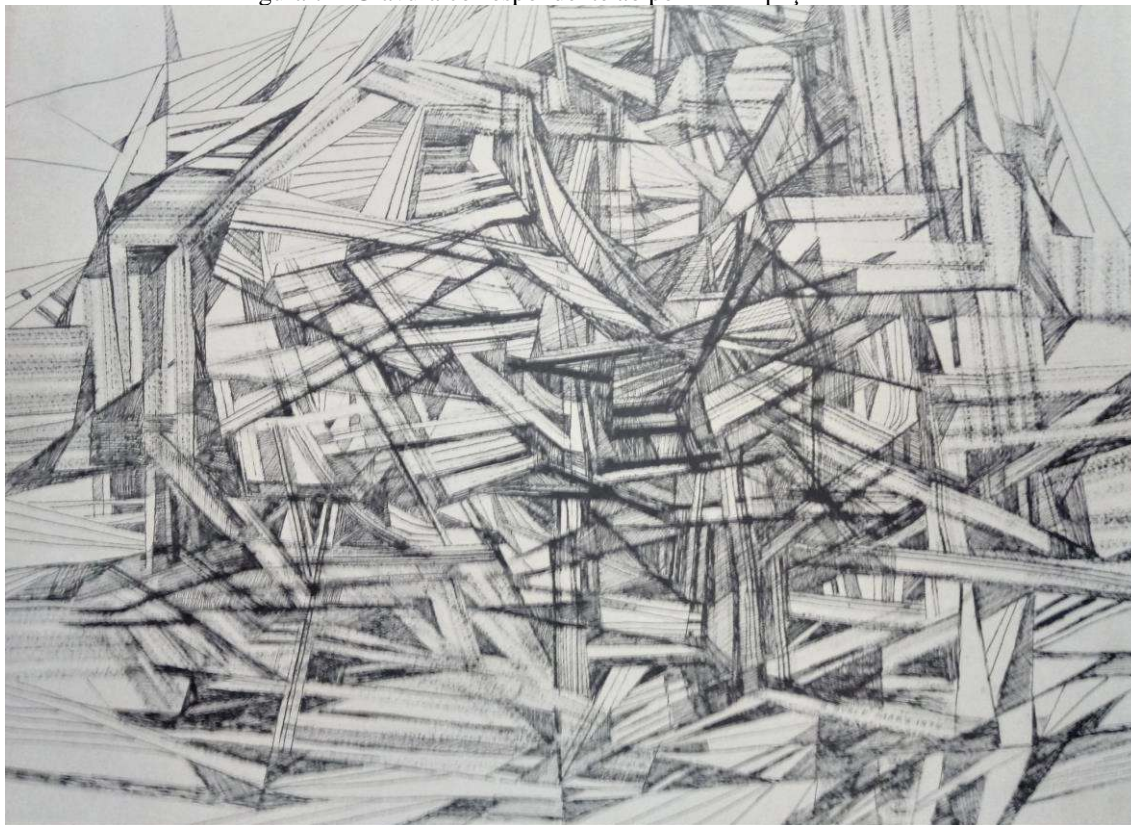
Diante de todos estes paratextos, pode-se inferir já algumas significações. Há uma materialidade específica à obra, que não acidentalmente denomina-se *O interior da matéria*, é digno de nota também o fato de que, apesar de terem sido escritos depois das gravuras, os poemas figuram antes destas. Esta ordenação, que é oposta àquela que circunda o título, afinal, ali Burle Marx antecede Cardozo, parece implicar que, os poemas são comentários que extraem a interioridade de cada gravura, através do registro poético. O volume estrutura-se assim, afinal, como um longo passeio que vai do âmago ao aspecto mais externo. Em outros termos, do poema à gravura. Repete-se então o mote: a transmissão textual da obra, cujas reedições preteriram as gravuras, acabou por dilacerar toda a configuração inicial, cuja meticulosa e idiossincrásica apresentação é fundamental para a fruição máxima das intenções autorais. A coletânea *Poesia completa e prosa* deixa de fora, além das gravuras, a nota reproduzida na figura 1, cujo contato com o leitor é também fundamental para a compreensão da relação entre poesia e gravura específica à obra.

ANÁLISE DE DUAS GRAVURAS E DOIS POEMAS

Como mencionado anteriormente, apesar das gravuras terem uma antecedência cronológica, dentro da obra as gravuras são apresentadas depois dos poemas. Optou-se aqui contudo por um processo inverso, porquanto considerado mais didático na medida em que vai do motivo ao artefato que lhe é caudatário. As gravuras serão apresentadas e discutidas antes dos poemas, que virão logo em seguida, para por fim analisar-se a relação recíproca estabelecida entre ambos os artefatos.

Seguindo a ordem interna da obra, a primeira gravura apresentada é aquela correspondente ao poema intitulado “Espaço Fibrado”.

Figura 7 – Gravura correspondente ao poema “Espaço fibrado”



Fonte: CARDOZO, Joaquim; BURLE MARX, Roberto. *O interior da matéria*. Rio de Janeiro: Fontana, 1975.

Datada de 1974, a gravura destaca-se por sua retidão — notamos imediatamente a ausência quase absoluta de linhas curvas. Sua composição é de caráter tenso: o espaço da imagem parece pulsar mediante o excesso de hachuras intercaladas, que criam uma graduação tonal completamente inquieta e desbalanceada, o que é digno de nota, visto

que este tipo de linearidade está historicamente atrelado a uma sensibilidade mais estática (Wölfflin, 2000).

As poucas extremidades brancas, isto é, aquelas espalhadas pelos cantos superiores e inferiores, sugerem algo como uma superfície, a partir da qual as linhas vão distanciando-se conforme se aproximam umas das outras — as linhas mais escuras estariam assim mais distantes. A composição aparentemente sugere uma totalidade fraturada que revela, através de suas aberturas-hachuras, uma interioridade capaz de nos afogar em sua abissal profundidade. As poucas linhas curvas estão concentradas no meio da gravura, como se houvesse ali uma espécie de força gravitacional capaz de distorcer os corpos conforme eles são sugados por um horizonte de eventos. Uma outra metáfora útil é a do redemoinho, afinal, apesar da notável retidão das linhas, podemos notar que a gravura possui, de certa forma, um movimento circulante.

Diante de tal gravura, Joaquim Cardozo compôs o seguinte poema:

ESPAÇO FIBRADO

Sedimentações com retas paralelas
Sedimentações com vários pontos duplos
Clivagens, fraturas horizontais e verticais,
Pequenos espaços hachurados.
Fibras e fibragem dominando o espaço;
Fibras mais deslizantes e raras
Se movendo numa direção fluidal
Sugerem estruturas flutuantes.

— As clivagens se desligam, se desfazem
Flutuam em várias direções
Pairam serenas como o curso de um rio.

Flutuam... e dão ao conjunto um recuo
Tudo vai se agrupando, pouco a pouco
Fluindo; depois se atenuam para cores mais cinzentas;
Organizam um tecido mais raro e puro;
As fibras mais claras vão se adaptando
A uma teia de linhas mais suaves.

Há formas riscadas, há riscos quase nulos
Trazendo para o branco líquidos resolutos;
Há pontos se reproduzindo
Trazendo um campo novo;
Fazendo, no conjunto a marca simples
Da forma inicial inscrita e permanente
Nas dobras genuínas e lisas do papel.

(Cardozo; Burle Marx, 1975, p. 9)

“Espaço fibrado” narra um conglomerado de processos. Metáforas e imagens são aqui empregadas de maneira tal que a descrição destes processos suscita interações cambiantes: diversos elementos são listados na medida que interagem gradualmente entre si. A dinamicidade destes processos está inscrita no amplo número de verbos: constam três na primeira estrofe; quatro na segunda estrofe; sete na terceira estrofe; sete na quarta e última estrofe. Apenas três destes vinte e um verbos não são permeados pela nasalidade. Tal predomínio sonoro, no entanto, não se repete ao longo da distribuição dos nomes: dos sessenta e sete nomes do poema, apenas vinte e um são permeados por fonemas nasais. Apesar dessa inferioridade numérica dos nomes anasalados, é digno de nota que, somados aos verbos e aos demais conectivos, o poema parece oscilar entre uma nasalidade atrelada ao dinâmico, e fonemas mais abertos atrelados à estaticidade.

A repetição dos nomes é também um elemento significativo, vocábulos como sedimentações, fraturas, clivagens e pontos aparecem ao menos duas vezes, com um destaque para fibras, que aparece três vezes. Estas reiteraões suscitam algo como uma insuficiência do ato descritivo, é como se, para dar conta dos processos dos quais se ocupa, o poema precisasse retomar determinados elementos a partir de uma outra perspectiva. Os primeiros dois versos do poema exemplificam isso: ali constam dois sintagmas distintos no que tange à descrição das sedimentações, cada um trazendo uma informação distinta, o que não os torna excludentes, mas sim complementares. O poema é assim marcado por um processo disjuntivo no qual, ao invés de optarmos por uma descrição em detrimento da outra, somos obrigados a reconhecer os limites e a parcela de legitimidade de cada descrição particular do mesmo elemento.

Destacou-se primeiro a dimensão fonética, na qual encontrou-se uma correspondência entre o movimento descrito e a sonoridade empregada. Depois destacou-se a dimensão lexical, através da qual encontrou-se outra correspondência entre termos repetidos e um mesmo processo descritivo se expandindo e se refazendo. Agora passa-se à dimensão semântica, na qual encontramos ao menos uma corruptela significativa — trata-se do vocábulo sedimentação. Uma sedimentação é um processo de separação de corpos de densidades distintas em camadas líquidas através da força da gravidade, que age de acordo com a densidade de cada corpo, separando-os pelas camadas existentes. Toda sedimentação é um processo que culmina em um estado final estático, no qual cada matéria se sedimenta de acordo com sua densidade. No entanto,

no poema de Cardozo, se observarmos as dimensões fonéticas e lexicais, veremos que tal processo parece constante e ininterrupto. É como se a sedimentação operada pelo poema fosse uma analogia que favorece o processo em si, e não seu resultado.

Se ao observarmos a gravura destacamos sua tensão espacial, constituída por elementos mínimos repetidos de forma exaustiva através da técnica da hachura, podemos agora reafirmar, através do poema, que estes elementos mesmos, apesar de repetitivos, não são de maneira alguma simplórios ou unívocos. As formas que surgem da técnica de Burle Marx são notadamente múltiplas e multifacetárias, podendo ser interpretadas de maneiras quase infinitas. Isto se deve, dentre outros elementos, ao inexistente ponto de fuga único, que daria um sentido exclusivo aos ângulos, e faria assim com que todas as formas confluíssem para uma única totalidade. Através da repetição dos vocábulos, Cardozo nos introduz, inexoravelmente, de volta ao momento em que o observador se coloca diante da gravura. Verso por verso reconstruímos o processo de atribuição significativa deste possível observador, tal processo é aqui infindável e temporalmente dinâmico, o que está inscrito no poema também através das dimensões fonética, lexical e semântica.

A descrição Cardoziana é uma espécie de retorno à gênese do próprio processo interpretativo, ela é um mergulho profundo que desesperadamente tenta apreender os movimentos do seu objeto, mergulho este que não localiza nenhuma totalidade fechada, e que implode o sentido precípua do vocábulo sedimentação, atribuindo a este uma dinamicidade contínua, como se a partir de agora, o processo sedimentador fosse a chave simbólica que determina o significante da sedimentação, em detrimento da usual ideia de resultado pronto que acompanha esta palavra. Contrastando a abordagem poética com a clássica distinção de Lessing entre poesia e pintura — a primeira delas seria temporal e dinâmica, a segunda espacial e instantânea (Lessing, 2016), o texto sugere uma fusão temporal e espacial. A descrição de Cardozo não se encaixa na dicotomia estrita de Lessing, mas sim mergulha profundamente no processo interpretativo, recusando-se a limitar-se a totalidades fechadas. Assim, o leitor e o observador são convidados a mergulhar na gênese de um processo interpretativo constante.

Datada como sendo de 1974, eis a gravura correspondente ao poema “A dança dos círculos”:

Figura 8 – Gravura correspondente ao poema “A dança dos círculos”.



Fonte: CARDOZO, Joaquim; BURLE MARX, Roberto. *O interior da matéria*. Rio de Janeiro: Fontana, 1975.

Se na gravura anteriormente discutida pudemos observar uma tendência para a linearidade reta, onde praticamente inexistiam curvas, aqui, por outro lado, encontramos algo diametralmente oposto. Predominam, como elementos gráficos, circunferências e semicircunferências que colidem entre si, gerando interseções e figuras circunscritas. Cromaticamente podemos apontar um predomínio do branco sobre o cinza e o preto, que apesar de presentes, estão distribuídos de maneira secundária e sutil. Algumas formas geométricas triangulares e quadriláteras aparecem no fundo da gravura, destacadas pelo cinza mencionado acima. A disposição destas formas acinzentadas cria, por contraste, sugestões geométricas a partir da cor branca, notadamente pelo centro e pela parte superior direita da gravura. Ao longo da parte inferior direita, uma concentração da cor preta nos salta aos olhos, é uma espécie de hachura que surge do encontro repetitivo entre as linhas curvas; o efeito cromático imediato desta escuridão é o saltar das formas mais claras para algo como uma superfície da imagem.

Apesar de complexa, a imagem suscita, através de sua repetição formal, uma espécie de movimentação ritmada: cada círculo poderia ser o registro de uma impressão sensível. Quanto mais delimitada e firme a linha, mais tenso e repetitivo teria sido o estímulo, quanto mais frágil e incompleto o círculo, mais ameno o golpe sobre a superfície. Passemos agora para o poema que lhe corresponde.

A DANÇA DOS CÍRCULOS

O círculo circula, e em círculo dançando
Se desfaz, se dissolve em vários andamentos
Essa dança relembra o Bharatanatyam
Essa dança insinua o Kathakali
Essa dança é gesto jogralesco do Manipuri.

Quanta dança sugerem no seu desdobramento
Esses círculos se fazendo e refazendo?

— Estaria perdida em meio dessas linhas
A grande bailarina Shanta Rao?
Ou, quem sabe? entre os círculos esteja
Lalitha, com a perna estendida,
Dançando o Bharatanatyam,
Ou ainda um mímico compondo o Manipuri.

Nessas evoluções circulares há passo e contrapasso
Há saltos e ressaltos de Nijinski
Realizando com seu gênio
Os bailados e os sonhos Diaghilew

Todos esses discos, todos esses círculos
Percorridos pelos pés dos dançarinos,
Invisíveis e imprecisos,
Dão a medida principal da partitura;
Dão a música sonora feita em linhas,
Que estremece na mais sutil das harmonias:

O equilíbrio entre o som e o movimento

(Cardozo; Burle Marx, *op. cit.*, p. 15)

Antes de analisar o poema faz-se preciso elucidar o significado de alguns de seus vocábulos. Bharatanatyam é uma forma de dança clássica indiana na qual as dançarinas, tradicionalmente do sexo feminino, produzem linhas geométricas precisas através de seus gestos corporais, a dança é uma das mais antigas do país. Kathakali, por outro lado, é outra forma de dança, podendo esta ser executada tradicionalmente apenas por homens. Manipuri é uma das muitas línguas faladas na Índia. Shanta Rao (1925 - 2007) foi uma notável dançarina que se especializou, dentre outras, nas duas formas de dança mencionadas acima. Lalitha é uma das divindades centrais do Shaktismo, vertente Hindu que centraliza seu culto na entidade matriarcal Parvati. Nijinski faz referência a Vaslav Nijinski (1889 - 1950), bailarino russo que ficou famoso por seus saltos que pareciam desafiar a gravidade. Diaghilew refere-se a Serguei Diaguilev (1872 - 1929), empresário russo que fomentou o balé de seu país.

Assim como “Espaço fibrado”, "A Dança dos Círculos" evoca uma atmosfera de

movimento incessante e renovação. Aqui, contudo, o foco recai sobre a imagem dos círculos, que perpetuamente se desfazem e reconstituem. A metáfora eleita por Cardozo foi a da dança: o poema é permeado de referências a tradições culturais como Bharatanatyam, Kathakali e Manipuri. Transcendendo as limitações temporais e geográficas, o poema estabelece conexões com figuras proeminentes como Shanta Rao e Lalitha, bem como com artistas do século XX, como Nijinski. Os círculos emergem assim como figura da convergência onde distintos estilos de dança se entrelaçam em uma apresentação singular e vibrante. A menção aos passos e contrapassos nas evoluções circulares insinua uma complexidade coreográfica, ecoando a maestria de Nijinski e seu comprometimento com o balé Russo. Os círculos, para além de serem meros espaços físicos de movimento, transformam-se em uma verdadeira partitura invisível. A interpretação do poema sugere, portanto, uma celebração da diversidade artística, onde tradições, estilos e artistas convergem e entrelaçam-se, constituindo uma narrativa plural e dinâmica.

Há no poema um predomínio da vogal *i*, que, analisado de acordo com os elementos constitutivos, parece sugerir uma movimentação rítmica na qual as vogais mais fechadas estariam atreladas aos pés próximos ao chão, e as vogais mais abertas estariam atreladas aos saltos: nos três primeiros versos da penúltima estrofe, podemos observar uma alternância dos pés métricos em que a vogal tônica *i* é acentuada. Essa colocação atípica dos acentos e a curiosa interrupção da vogal anterior semiaberta não arredondada — no vocábulo *pés* — estabelece um curioso paralelismo com as danças orientais descritas no texto, tais como a Bharatanatyam, que são marcadas por compassos polirítmicos acentuados irregularmente. Na quarta estrofe, por outro lado, notamos uma regularidade na distribuição das vogais abertas, que nos remete ao simétrico Balé Russo, representado aqui pelas figuras de Nijinski e Diaghilew.

Dessarte, o poema pode ser lido, a partir de sua relação com a gravura, como uma sequência de associações não arbitrárias entre diversas modalidades de danças, cujas idiossincrasias estão inscritas também na dimensão sonora do poema, mas que servem sobretudo para inferir sentido social e histórico aos artefatos pictóricos que, de acordo com Cardozo, engendrariam uma verdadeira dança dos círculos. Assim, o poema, ao unir a linguagem poética à visualidade da gravura, convida o leitor a imergir em uma experiência artística que vai além da superfície, explorando a sinergia entre

movimento, som e significados.

CONCLUSÃO

Dezoito anos depois de *O Mito e a Ciência na poesia de Joaquim Cardozo* (1985), Maria da Paz Ribeiro Dantas, pioneira da crítica da obra Cardoziana, publicou *Joaquim Cardozo: Contemporâneo do Futuro* (2003), uma obra que apresenta concomitantemente uma antologia de poemas do autor — organizada a partir do gosto da autora — e um estudo que combina o exercício biográfico com uma abordagem crítica dos poemas mais aproximada de um viés descritivo, em detrimento do instrumental Barthesiano do Mito utilizado anteriormente. Apesar do elevado grau de sofisticação que podemos observar em ambas as obras, a autora parece não ter mudado muito sua opinião acerca de *O Interior da Matéria* ao longo desses dezoito anos, o que talvez esteja expresso no pequeno parágrafo que ela dedica à obra e ao fato de apenas um único poema do livro de Cardozo e Burle Marx — “As Sombras Manchadas” — constar em sua antologia. Vejamos o que diz Ribeiro Dantas:

O último livro, O INTERIOR DA MATÉRIA (1975), é composto de 20 poemas de, em média, 24 versos, ilustrando desenhos abstratos de Burle-Marx. Versos sem métrica e sem rima, contendo todos o mesmo ritmo, o mesmo tom de registro descritivo. Trata-se de um curioso exercício de linguagem em que a fingida objetividade ora deriva para a notação de construções míticas, ora vai acompanhando o que se desenrola no campo da imaginação, às vezes visual, às vezes sonora, às vezes tátil (Dantas, 2003, p. 80).

Ainda que esta seja uma tentativa válida de encontrar a unidade temática da obra através de uma síntese, acreditamos que a autora optou por eleger como eixo estruturante da obra o ato meramente descritivo. A manutenção deste gesto interpretativo acaba dilacerando a peculiaridade do texto poético dentro da obra em específico, submetendo-o a um cargo incontornavelmente caudatário das gravuras; cargo que de fato ele é capaz de exercer dentro da totalidade da obra, mas que de maneira alguma esgota suas possibilidades, afinal, conforme exposto, a relação entre poesia e pintura em *O interior da matéria* trata-se de uma relação de determinação recíproca.

REFERÊNCIAS

CARDOZO, Joaquim. *Poesia Completa e Prosa*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar e Massangana, 2007.

CARDOZO, Joaquim. *Poesia Completa e Prosa*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar e Massangana, 2010.

CARDOZO, Joaquim; BURLE MARX, Roberto. *O interior da matéria*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Fontana, 1975.

DANTAS, Maria da Paz Ribeiro. *O Mito e a Ciência na Poesia de Joaquim Cardozo*. 1ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Recife: FUNDARPE, 1985.

DANTAS, Maria da Paz Ribeiro. *Joaquim Cardozo: Contemporâneo do Futuro*. Recife: ENSOL, 2003.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Obras*. 1ª ed. Tradução: Gita K. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2016.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte: O problema da Evolução dos Estilos na Arte Mais Recente*. Tradução: João Azenha Jr. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

Recebido em: 31/01/2024

Aceito em: 28/03/2024

Yael Fernando Carvalho Torres: Mestrando no PPGLetras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ/CAPES). Atua principalmente nos seguintes temas: Joaquim Cardozo, Roberto Burle Marx, crítica textual e poesia brasileira.

A representação artística de corpos vulneráveis durante a Ditadura Militar em “Celas - 21”, de Lara de Lemos, e “Situação T/T1”, de Artur Barrio

The artistic representation of vulnerable bodies during the Military Dictatorship in “Celas - 21”, by Lara Lemos, and “Situação T/T1”, by Artur Barrio

Gustavo Oliveira dos Santos
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

1999.gustavo.o.s@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0005-8017-5963>

RESUMO

Este artigo objetiva analisar se e como o poema “Celas - 21”, de Lara de Lemos, e a arte-performance “Situação T/T1”, de Artur Barrio, compartilham o intuito de representar a corporeidade de sujeitos subalternizados e subversivos oprimidos pela ditadura militar brasileira (1964-1985) e, desse modo, promover o engajamento político a partir de processos de experimentação artística. A metodologia utilizada é o levantamento bibliográfico de, dentre outros textos, Bezerra (2004), Gagnebin (2006), Chagas (2017), Custódio (2021) e Alves et al. (2022). Conclui-se que as duas produções dialogam entre si por representarem corpos vulneráveis, seja por miserabilidade ou por resistência política, interligarem a memória individual do artista a uma luta política e por rejeitarem uma produção artística apartada de responsabilidades éticas.

Palavras-chave: literatura; artes visuais; corporeidade; subalternização; ditadura.

ABSTRACT

This article aims to analyze whether and how the poem “Celas - 21”, by Lara de Lemos, and the art-performance “Situação T/T1”, by Artur Barrio, share the intention of representing the corporeality of subalternized and subversive subjects oppressed by Brazilian military dictatorship (1964-1985) and, in that way, promote political engagement through processes of artistic experimentation. The methodology used is the bibliographical survey of, among other works, Bezerra (2004), Gagnebin (2006), Chagas (2017), Custódio (2021) and Alves et al. (2022). It is concluded that the two productions dialogue with each other because they represent vulnerable bodies, whether due to poverty or political resistance, linking the artist’s individual memory to a political struggle and rejecting an artistic production separated from ethical responsibilities.

Keywords: Literature; Visual arts; Corporality; Subalternization; Dictatorship.

INTRODUÇÃO

A modernidade, período iniciado com a emergência das Grandes Navegações europeias e de seus projetos de colonização para pilhar matérias-primas e criar novos mercados consumidores, provoca também, no Ocidente, um processo de desencantamento perante a crença na coesão comunitária (Shinn, 2008, p. 45). Em seu lugar, emerge-se um individualismo, que, sob um discurso pautado nos ideais iluministas de liberdade, igualdade e fraternidade, como os veiculados, por exemplo, pela Revolução Francesa, oculta uma gênese burguesa que visa padronizar, monitorar e disciplinar esse mesmo sujeito (Shinn, 2008, p. 46), torná-lo “totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação”.

Esse centramento, porém, não visa o seu próprio benefício. Como o corpo que abriga essas mesmas capacidades é regido por condições e instituições resultantes de processos de performatividade social que privilegiam a classe dominante (Butler, 2015, p. 58), sua força de trabalho e os progressos científicos e artísticos dela decorrentes são arregimentados em larga escala (Shinn, 2008, p. 47) para coadunar-se somente com os esforços de manutenção dessa mesma estrutura hegemônica.

Isso posto, concordamos com Butler quando afirma que “o corpo é um fenômeno social” (Butler, 2015, p. 57), uma entidade permanentemente exposta e, portanto, vulnerável ao mundo externo” (Butler, 2015, p. 58), porque ela promove uma ruptura com essa concepção modernista que tem como ideal um corpo masculino ocidental intelectual, capaz de representar científica e artisticamente essa falsa universalidade da natureza humana. Essa ruptura, porém, traz consequências para os sistemas de significação artísticos. Formas e objetos de pinturas, esculturas, poemas e romances, antes considerados ideologicamente neutros, passam a ser vistos como carregados de ideias e conceitos que, para o benefício da classe dominante ou das classes dominadas, não estão desvinculados do contexto sociocultural em que as intervenções criativas dos quais se originam estão permeadas (Custódio, 2021, p. 9).

Por adotarmos essa mesma posição cética ao pressuposto de uma valoração igualitária a todas as produções artísticas em uma sociedade capitalista tardia, concebemos que os corpos responsáveis por desenvolvê-los não são distintos socialmente por sua morfologia, pela limitação de sua extensão, como sugeriria uma posição pautada

em um essencialismo biológico, mas pelos marcadores sociais da diferença (Butler, 2015, p. 84), como classe social, gênero, raça, orientação sexual, descendência de povos colonizados, resistência à ideologia burguesa, bem como outras formas de tornar um corpo minorizado, passível de marginalização e até mesmo violência para provocar o seu epistemicídio, bem como servir de lição moralizante ao restante da população das represálias a que estão sujeitos os indivíduos subversivos, que não cooperam com a ordem vigente.

Consoante Prado Júnior (1994), a classe dominante assim reage, deslocando a ordem democrático-burguesa em direção ao autoritarismo estatal, por sentir-se ameaçada pelas crises do sistema capitalista. Porém, em casos como o do golpe brasileiro (1964-1985), a burguesia não mantém a vigência de um projeto de poder tão violento por mais de duas décadas sem também introjetar no cidadão (Custódio, 2021, p. 22) a imposição de “fascistizar-se”, de, imbuído de uma personalidade autoritária, ver a classe trabalhadora, que luta por uma sociedade sem exploração de sua força de trabalho, como merecedora de repressão dentro do espaço cívico. Não por acaso, a parcela conservadora, majoritária, da Igreja Católica, órgãos de imprensa e forças do empresariado atuaram para que o regime não se constituísse “apenas” como uma ditadura militar, mas como uma ditadura civil-militar, isto é, sustentada não apenas pelo Estado, como também pela própria população.

Por isso, é, sobretudo, em momentos de grande repressão política que se mostra pertinente, ao trabalho criativo, o conceito de Agamben de arte contemporânea como arte não apenas composta por um passado irremovível, mas também transportadora de um embrião de novas possibilidades de construção de um imaginário contra-hegemônico (Agamben apud. Alves et al., 2022, p. 235), visionária de uma experimentação artística pautada no engajamento político.

Por serem obras que carregam esse intuito de criar espectadores de obras artísticas emancipados (Alves et al., 2022, p. 242), propomo-nos, neste artigo, a fazer uma análise comparativa da arte-performance “Troupas ensanguentadas” (nome inventado pelo público para “Situação T/T1”), do luso-brasileiro Arthur Barrio, e do poema “Celas - 21”, parte do livro *Inventário do medo* (1997), da portoalegrense Lara de Lemos.

Nosso objetivo é analisar se e como as produções de Lemos e Barrio, apesar de pertencentes a sistemas de significação diversos - artes visuais e literatura - possuem um

mesmo intuito de representar a corporeidade de sujeitos subalternizados e subversivos e, desse modo, promover o engajamento político de sujeitos oprimidos a partir de seus processos de experimentação artística.

Utilizaremos, neste trabalho, a metodologia de levantamento bibliográfico, considerando, dentre outros trabalhos, Bezerra (2004), Gagnebin (2006), Shinn (2008), Said (2011), Butler (2015), Chagas (2017), Custódio (2021) e Alves et al. (2022).

APRESENTAÇÃO E DISCUSSÃO DE “CELAS - 21”, DE LARA DE LEMOS

Na década de 70, a poeta Lara de Lemos conciliava sua carreira jornalística - marcada por passagens em periódicos diversos, como *Correio do Povo*, *Jornal do Brasil*, *Tribuna da Imprensa* e *Zero Hora* (Lemos, 2009, p. 1) - com a participação como literata em um grupo de escritores, junto com a também jornalista Ana Arruda. Embora os artistas de seu coletivo não vocalizassem em público sua oposição ao regime, suas produções criativas apontavam para ideias discordantes do *status quo* remanescente de uma modernidade autoritária, o que provocou uma resposta repressora dos agentes policiais por meio da tentativa de silenciamento de suas vozes na forma de prisão de todos eles (Lemos apud. Pavani, 2009, p. 27). Com sua prisão, em uma abordagem em que os agentes repressores colocaram-lhe, conforme a própria Lara de Lemos explica em entrevista, “com um capuz no rosto” e empurraram-na “escada abaixo” (Lemos, 2009, p. 1), a poeta foi forçada a interromper seu trabalho de comunicadora.

Soma-se a esse trauma que, na primeira de suas duas prisões, seus dois filhos foram presos e, segundo a própria Lara (Lemos, 2009, p. 6), o seu filho mais novo só não ficou tanto tempo preso quanto o mais velho porque tinha apenas dezessete anos, o que mostra que o regime não a respeitou nem como mulher, nem como mãe, papel que a sociedade conservadora costuma defender como sendo o destino natural e sagrado do gênero feminino.

Com todos esses traumas, a autora, porém, não se deixou silenciar e, após a prisão, conseguiu transformar a dor resultante, que lhe trouxe até mesmo pesadelos com a possibilidade de seus filhos serem maltratados (Lemos, 2009, p. 6), em uma escrita catártica (Reis, 2022, p. 135), da qual resultou, dentre outros trabalhos, *Inventário do*

Medo (1997), obra que vincula a sua experiência individual à memória coletiva dos anos de chumbo.

A palavra “inventário”, que, segundo o Dicionário Michaelis (2023), dá ideia de registro e relação, é apropriada para intitular o livro, pois sua escrita é organizada a fim de corresponder a uma sequência de eventos vividos por Lemos, indo desde a “Invasão do Domicílio” (o que corresponde ao capítulo inicial) e passando pelo “Tempo de Inquisição” (o segundo capítulo, cujo nome, por si só, alude à instrumentalização da religião cristã em prol da fascistização da esfera pública), além de contemplar as “Celas” (terceiro capítulo, que trata de um espaço que, por si só, representa a privação da liberdade humana seja em um contexto autoritário, ou mesmo com a vigência da chamada democracia burguesa) e, por fim, as “Reminiscências” (última parte, que versa, de forma mais focalizada, sobre as memórias vinculadas à dor sofrida).

Em “Celas”, todos os vinte e quatro poemas são assim nomeados, porém acrescentados de um hífen e números de 1 (um) a 24 (vinte e quatro); sendo assim, “Celas - 21” é o vigésimo primeiro poema desse capítulo.

Eram corpos de trevas e lonjuras
cobertos de brasas e feridas.
Pelas noites sombrias eles choravam,
pela manhã cinzenta adormeciam.

Eram corpos doridos que sofriam,
sem repouso, sem calma, sem estima.
Descalços, nus, pele encardida,
olhos que olhavam sem retina.

Lamentos de homens soterrados
em negros cativeiros,
sem o pão e o lume necessários.

Comparsas no medo, desolados
presentiam, em pátios silenciosos,
os próximos passos imprecisos
(Lemos, 1997, p. 47).

Conforme observa Bezerra (2004), o poema “Celas - 21”, escrito em forma de soneto, é o único do livro de Lemos com versos de, em média, dez sílabas (podendo haver versos com oito ou nove), enquanto os dos outros vinte e três textos líricos tendem a ser mais curtos, compreendendo um limite de quatro a sete sílabas.

Predominantemente descritivo, é um trabalho de rememoração, isto é, em que o eu lírico, “em vez de repetir aquilo de que se lembra, abre-se aos brancos, aos buracos, ao esquecido e ao recalçado [...], àquilo que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras” (Gagnebin, 2006, p. 55). Em outras palavras, busca-se resistir a uma política de esquecimento (Bezerra, 2004, p. 86) imposta pela classe dominante às massas com relação às humilhações e torturas sofridas pelos presos políticos do golpe militar.

Já no primeiro verso, presenciamos um imaginário pautado na instrumentalização da religião católica como aparelho ideológico de Estado, uma vez que, quando o eu lírico chama de corpos das vítimas de “corpos de trevas”, indica uma percepção que está para além da falta de iluminação (“sem lume”) das celas indicada pelo último verso da terceira estrofe. Isso porque “trevas” alude a uma concepção cristã e conservadora da sociedade de que o comportamento político contestatório dos presos contraria crenças reguladoras da ordem social (Althusser, 1985, p. 90), ou, em outras palavras, é um comportamento pecaminoso. Sendo considerados “corpos de trevas”, esses corpos eram - e ainda são - concebidos como arquétipos do caos e, portanto, inimigos de Deus, contrários ao seu plano de criação (Golin, 2021, p. 8). Não por acaso, nos terceiro e quarto versos, é revelado que, ao contrário do que seria esperado, os presos políticos ficavam acordados à noite chorando, enquanto reservavam o dia para dormir, associando-os novamente ao caos, uma vez que trevas e noite, para a mitologia bíblica, pertencem ao mesmo campo semântico de desarmonia e desequilíbrio (Golin, 2021, p. 8).

Sob essa mesma perspectiva, há também uma quebra da expectativa cristã acerca do tempo nos terceiro e quarto versos do poema. Diferentemente do que ocorre em Salmos 30:5, no qual Davi afirma que “Ao anoitecer, pode vir o choro, / mas a alegria vem pela manhã” (Bíblia, 1997, p. 797), a manhã dos presos políticos não é alegre, mas “cinzenta” (quarto verso), “cor”, segundo a psicóloga Eva Heller, “de todas as adversidades que destroem a alegria de viver” (Heller, 2021, p. 102), o que proporciona o vislumbre de uma atmosfera geral de desesperança, condizente com os “olhos que olhavam sem retina” (oitavo verso) dos apenados.

As marcas da violência física provocadas pelos militares se mostram visíveis quando são revelados que os corpos das vítimas estavam “cobertos de brasas e feridas”, segundo verso, ao passo que, nos quinto e sexto versos, “Eram corpos doridos que sofriam, / sem repouso, sem calma, sem estima.”, é-nos revelado que a violência não

termina no momento das torturas, mas prossegue com a dor e os sentimentos de desvalia - tratam-se de corpos “sem estima” e “descalços”, segundo o sexto e o sétimo verso - e impotência - são corpos “nus” (sétimo verso), ou seja, com a sua intimidade exposta, e famintos (“sem o pão”, como diz o último verso da terceira estrofe, isto é, sem condições físicas de traçar um plano de fuga) - perante o aparato repressor que se prolongam após o momento de flagelamento.

Por estarem desaparecidos, oficialmente, esses corpos não possuem identidade. Por isso, são nomeados como homens apenas na terceira estrofe, sem usufruir, no entanto, do privilégio masculino de que goza o homem conformado com o regime. De acordo com o poema, esses homens estão soterrados, isto é, em uma posição de subalternidade, dissonante do que é esperado socialmente por pessoas que performam o gênero masculino.

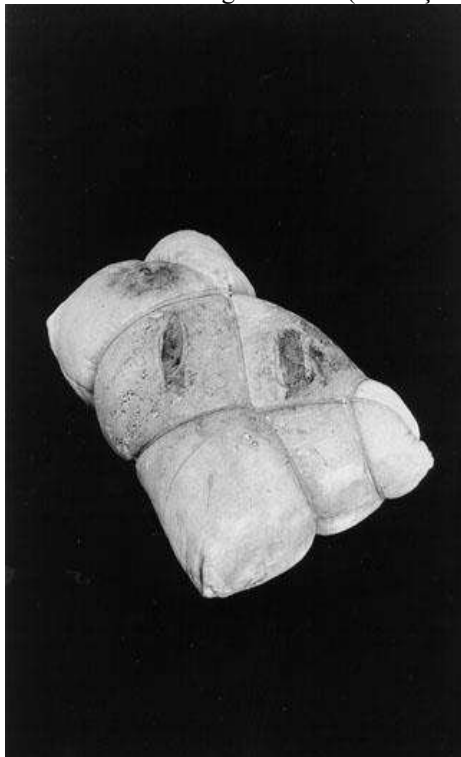
Outro elemento de subalternização são os espaços em que esses presos estão enclausurados, tendo em vista que lembram “negros cativeiros”, de acordo com o segundo verso da terceira estrofe, dado que não apenas permite traçar uma analogia entre a necropolítica adotada contra os negros - seja no período escravista, como já observado por Bezerra (Bezerra, 2004, p. 90), seja na democracia burguesa - e a desumanização dos presos políticos, mas, por consequência, também reafirma a escolha do eu lírico de chamar os oponentes do regime apenas de “corpos” nas duas primeiras estrofes. Uma vez que a construção sociopolítica da negritude no Brasil foi marcada por um processo de redução de sua subjetividade a um corpo a ser explorado por uma economia agroexportadora e escravista por mais de três séculos, essa experiência dolorosa conversa com a vivência de ter seu corpo torturado por conclamar à revolta da classe trabalhadora perante sua exploração, pois é comum a ambos os casos o estado de subjugação por uma burguesia autoritária, isto é, “que postula o princípio da autoridade para silenciar a liberdade individual” (Oliveira, 2013, p. 40).

Em “pressentiam, em pátios silenciosos, / os próximos passos imprecisos”, os dois versos finais, é-nos revelado que os corpos das vítimas, consoante Butler (2015) novamente, não pertencem a elas próprias, pois elas não controlam o tempo e o espaço em que estão encerradas (Butler, 2015, p. 85), mas o próprio Estado.

APRESENTAÇÃO E DISCUSSÃO DE “SITUAÇÃO T/T1”, DE ARTUR BARRIO

Outra expressão artística questionadora do *status quo* da época foi “Touças ensanguentadas” (nome inventado pelo público para “Situação T/T1”), de Artur Barrio, artista luso-brasileiro que, em 19 e 20 de abril de 1970, apresentou a obra na mostra belorizontina “Do corpo à terra”, evento patrocinado pelo governo de Minas Gerais e pela empresa Hidrominas. O Ato Institucional nº 5, que postulava em seu quinto artigo “proibição de atividades ou manifestação sobre assunto de natureza política” (Brasil, 1968, s. p.), já estava em vigor desde dezembro de 1968, e, por isso, uma arte marcada por uma confluência de experimentação artística e engajamento político, como a da mostra, contrariava fortemente os interesses de um poder pautado pela censura prévia de qualquer manifestação criativa que pusesse em xeque seus valores reacionários, como a sacralização da propriedade privada, o familismo e o fundamentalismo católico.

Imagem 1: “Touças ensanguentadas” (“Situação T/T1”)



Fonte: Vicente de Mello¹.

¹ Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4066/trouxa>>. Acesso em: 8 out. 2023.

Imagem 2: Belorizontinos se escandalizam com as “Troupas ensanguentadas” (“Situação T/T1”), lançadas no Rio Arrudas



Fonte: Fábio Nunes².

Nesse contexto persecutório, revelou-se acertada a estratégia de Barrio de fazer seus questionamentos políticos ao espectador de forma implícita, isto é, não conclamando o espectador de sua obra a uma conscientização da barbárie social a partir de palavras vocalizadas (que poderiam até comprometê-lo posteriormente), mas a partir de conceitos e ideias expressos por objetos, as tais trouxas, que recheadas por materiais que carregam uma ideia de miserabilidade – representado pelo barro, pela espuma de borracha, pelo pano, pelas cordas, pelas facas, pelos sacos e pelo cinzel –, mas também de violência - representado pelo sangue, pela carne e pelos ossos (Chagas, 2017, p. 137), as duas alternativas, respectivamente, a quem não é absorvido pelo sistema e a quem, além de não lhe servir, é uma ameaça à sua permanência no poder (os pobres, as minorias sociais, os guerrilheiros políticos, teólogos da libertação, artistas, intelectuais etc.).

Além disso, as trouxas, na Imagem 2, atuam como uma interdição de um cotidiano permeado por uma concepção pré-definida de que um objeto artístico deve pertencer apenas ao espaço museológico, como se esse espaço estivesse integralmente desconectado desse mesmo cotidiano. Mais aprofundadamente, perturba o senso comum a ideia de que trouxas preenchidas com objetos costumeiramente associados à pobreza e

² Disponível em: <<https://www.esquerdadiario.com.br/As-trouxas-ensanguentadas-de-Artur-Barrio>>. Acesso em: 8 out. 2023.

jogadas em um rio distante do centro da cidade não esgotam o seu significado em si mesmas, mas aludam a uma concepção disruptiva de arte e provoquem no espectador de “Situação T/T1” o sentimento de ser espectador de ser uma obra de arte sem ter ciência disso, possivelmente por não ser de seu conhecimento que a arte possa reivindicar um mundo em comum (Tassinari apud. Alves *et al.*, 2001, p. 237), o mundo em que é construída a própria vida cotidiana. Trata-se, assim, de uma resignificação da relação entre arte e vida (Tassinari apud. Alves *et al.*, 2001, p. 245).

DIÁLOGOS ENTRE “CELAS - 21”, DE LARA DE LEMOS E “SITUAÇÃO T/T1”, DE ARTUR BARRIO

Em vista do exposto, é possível concluir que tanto o poema “Celas - 21” quanto “Trouxas ensanguentadas”, apesar de pertencentes a sistemas de significação diversos - artes visuais e literatura - apresentam um intuito comum de representar a corporeidade de sujeitos subalternizados e subversivos e, desse modo, promover o engajamento político de sujeitos oprimidos a partir de seus processos de experimentação artística.

Ambos têm como referência corpos que não são bem quistos pelo poder vigente e, por consequência, pela sociedade que é gestada pelos aparelhos ideológicos do Estado burguês. Ao passo que, no poema, estamos tratando de corpos desaparecidos - porque foram forçados a “desaparecer” por serem considerados influências ameaçadoras à manutenção do *status quo* -, “Situação T/T1”, embora não contemple uma vivência do próprio Barrio de ter sido torturado (como ocorre com Lemos), também reflete sua memória de corpos que sofreram violências políticas, banalizadas por uma sociedade tendenciosamente reacionária. Assim, em ambos os casos, ocorre uma interligação de memória individual com luta coletiva, o que dialoga com a perspectiva pós-moderna que entende o corpo vulnerável de um sujeito não como um ente autossuficiente, mas como um cruzamento de forças externas (Ginzburg, 2008, p. 3), o que inclui tanto aquelas que o oprimem quanto aquelas que, pela interseccionalidade de vivências traumáticas, incentivam-no a continuar a resistir. Desse modo, ambos conseguem dimensionar, cada qual em seu respectivo sistema de significação, ao seu leitor ou espectador o quanto seu próprio corpo, porque estará sempre exposto, é também vulnerável às violências provocadas pelas estruturas de poder (Butler, 2015, p. 85), ciosas do retorno às narrativas totalizantes modernistas.

Os artistas, ainda, adotam o mesmo entendimento de que ceder a esse mesmo discurso moderno, que defende uma suposta neutralidade artística perante a barbárie social, é reafirmar tais estruturas e, por conseguinte, ajudar a perpetuar os mecanismos de opressão vigentes sobre quem luta contra a injustiça social e a sofre. Por isso, parafraseando Oliveira (2016), a estratégia de Lemos e Barrio de transformação do real factual (que compreende o espaço da prisão, no primeiro caso, ou do corpo e dos pertences cobertos do sangue derramado em decorrência de uma tortura, na segunda situação) em real artístico, seja na forma de poema ou de performance, vincula a esfera estética à ética e desvela uma conotação política da concepção social do que é feio e repulsivo, justamente por denunciar sua hipocrisia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo apresenta, como conclusão principal, que tanto o poema de Lara Lemos quanto a arte-performance possuem um mesmo intuito de representar a corporeidade de sujeitos subalternizados e subversivos e, desse modo, promover o engajamento político de sujeitos oprimidos a partir de seus processos de experimentação artística.

Os artistas transmitem a sua mensagem de sustentação a um projeto de educação de leitores e espectadores para a emancipação ético-estética de formas diversas. A mais evidente delas é tendo como referência corpos que não são bem quistos pelo Estado burguês: enquanto, no poema de Lemos, os presos políticos são descritos, nas duas primeiras estrofes, como corpos, a performance de Barrio traz também elementos constituintes de corpos em situação de miserabilidade - como carne, sangue e ossos - ou de pertences a eles associados - como barro, espuma de borracha, pano, cordas, facas, sacos e cinzel.

O segundo expediente é interligar a memória individual do artista acerca do período dos anos de chumbo a uma luta coletiva por uma sociedade mais igualitária e menos violenta, que seja capaz de agregar o próprio leitor ou espectador.

Por fim, há a resistência ao princípio moderno que postula uma suposta neutralidade artística, desvinculada de responsabilidades éticas, porque está subordinada às estruturas de poder hegemônicas e ciosas da manutenção de sua hegemonia.

Isso posto, consideramos que este artigo contribui com o fortalecimento de uma perspectiva pós-moderna e contra-hegemônica da crítica da produção artística advinda de diferentes sistemas de significação, mas com um entendimento comum de que o plano estético também é político.

REFERÊNCIAS

ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos Ideológicos de Estado: nota sobre os aparelhos ideológicos de Estado*. Tradução de: Walter José Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

ALVES, Lucas de Oliveira et al. Arte contemporânea na cidade: Tensionamentos e estranhamentos na obra “trouxas ensanguentadas”, de Artur Barrio. *Psicologia Política*, v. 22, n. 53, 2022, p. 232-245.

BEZERRA, Kátia da Costa. Lara de Lemos: o tenso rememorar da ditadura militar no Brasil. *Graphos*, João Pessoa, v. 6, n. 2/1, 2004, p. 85-94.

BÍBLIA, A. T. Salmos. In: *Bíblia Sagrada*. Tradução de: João Ferreira de Almeida. São Paulo: Vida Nova; Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1997, p. 773-911.

BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?*. Tradução de: Sérgio Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. São Paulo: Civilização Brasileira, 2015.

CHAGAS, Tamara Silva. Situação T/T1, de Artur Barrio, e a arte-guerrilha conforme Frederico Morais. *ARTis ON*, Lisboa, n. 5, 2017, p. 134-142.

CUSTÓDIO, Jacqueline. A poética da carne dilacerada em Trouxas Ensanguentadas. *História Em Revista*, Pelotas, v. 27/1, 2021, p. 10-27.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, história, testemunho. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 49-57.

GINZBURG, Jaime. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. In: GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: EDUSP, 2012, p. 51-59.

GOLIN, Luana Martins. A Bíblia como Literatura. *Revista Caminhando*, São Paulo, v. 26, jan./dez. 2021, p. 1-17.

HELLER, Eva. *A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão*. Tradução de: Maria Lúcia Lopes da Silva. São Paulo: Olhares, 2021.

INVENTÁRIO. In: MICHAELIS, *Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 2023. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/invent%C3%A1rio/>>. Acesso em: 03/10/2023.

LEMOS, Lara de. *Entrevista com Lara de Lemos*. Entrevista concedida a Cinara Ferreira Pavani, Porto Alegre, 14 jan. 2009.

LEMOS, Lara de. *Inventário do medo*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1997.

NUNES, Fábio. As “trouxas ensanguentadas” de Artur Barrio. *Esquerda Diário*, Vale do Paraíba, s. p., 21 nov. 2016. Disponível em: <<https://www.esquerdadiario.com.br/As-trouxas-ensanguentadas-de-Artur-Barrio>>. Acesso em: 8 out. 2023.

OLIVEIRA, Évila Ferreira de. Protocolos de representação do espaço prisional na escrita de resistência de Charlotte Delbo e Lara de Lemos. *Revista TOPUS*, Uberaba, v. 2, n. 1, p. 34-51, jan./jul. 2016.

PAVANI, Cinara Ferreira. A memória dos anos de chumbo em *Inventário do Medo*, de Lara de Lemos. *Diadorim*, Rio de Janeiro, v. 5, 2009, p. 27-42.

PRADO JÚNIOR, Caio. “Cuadernos y Correspondencia [manuscritos inéditos]”. In: MARTINS-FONTES, Yuri (org.). *Caio Prado: Historia y Filosofía*. Rosário (Argentina): Editorial Último Recurso / Ed. Núcleo Práxis-USP, 2020.

MELLO, Vicente de. Trouxa. *Itaú Cultural*, São Paulo, 1969. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4066/trouxa>>. Acesso em: 8 out. 2023.

REIS, Bruna Santiago dos. *A escrita poética de Lara de Lemos: entre poéticas e recepções*. 2022. 251 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022.

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. Tradução de: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SHINN, Terry. Desencantamento da modernidade e da pós-modernidade: diferenciação, fragmentação e a matriz de entrelaçamento. *Scientiæ Studia*, São Paulo, v. 6, n. 1, p. 43-81, 2008.

Recebido em: 24/10/2023

Aceito em: 04/11/2023

Gustavo Oliveira dos Santos: Mestrando em Letras, com concentração em Estudos Literários, pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES/CAPES), sob a orientação do Prof. Dr. Luís Eustáquio Soares.

Cantar a infância, viver a morte, narrar o pesadelo: as memórias da ditadura militar brasileira nas narrativas e na canção de Caetano Veloso

*To sing the childhood, to live the death, to narrate the nightmare:
the memories of the Brazilian military dictatorship in
Caetano Veloso's narratives and song*

Hêmille Raquel Santos Perdigão¹
Universidade Federal do Paraná (UFPR)
hersperdigao@yahoo.com.br
<https://orcid.org/0000-0002-7832-5572>

RESUMO

Em seu livro *Verdade Tropical* e em textos publicados no jornal *O Pasquim*, o músico Caetano Veloso narra sua experiência com a ditadura militar brasileira, desde a primeira vez que viu tanques de guerra pelas ruas até a sua prisão e posterior exílio. O artista destaca como, naquele período, a dificuldade de comunicar seus sentimentos diante da experiência traumática fê-lo se sentir ora infantil, ora morto. Empregando a metodologia de contrastar a canção *It's a long way* com os relatos de Caetano Veloso em alguns excertos dos seus textos narrativos, este trabalho propõe uma discussão de como o gênero canção facilitou a expressão das sensações de infância, pesadelo e morte experimentadas pelo músico durante a ditadura militar brasileira, narradas claramente em 1997, mas já cantadas em 1972.

Palavras-chave: ditadura militar; memória; testemunha; canção; gênero complexo.

ABSTRACT

In his book *Verdade Tropical* and in his texts published on the newspaper *O Pasquim*, the musician Caetano Veloso narrates his experience with the Brazilian military dictatorship, since the first time he saw war tanks on the streets to his arrest and subsequent exile. The artist shows that he felt sometimes infant, sometimes dead because he wasn't able to express his traumatic feelings to his friends. Applying the methodology of contrasting the song *It's a long way* with Caetano's reports in some excerpts from his narratives, this text proposes a discussion of how the genre song has facilitated the expression of the sensations of childhood, nightmare and death experienced by the musician during the

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Brazilian military dictatorship; sensations that were clearly narrated in 1997 but already sung in 1972.

Keywords: military dictatorship; memory; witness; song; complex genre.

Isso não era novidade: eu já sabia então que as canções têm vida própria e que outros podem revelar-lhes sentidos que seu autor não teria suspeitado

(Caetano Veloso)²

INTRODUÇÃO

Em 31 de março de 1964, um golpe militar deu início ao regime ditatorial brasileiro, que se estendeu até 1985, tendo seu pior período a partir de 13 de dezembro de 1968, quando foi decretado o Ato Institucional número 5 (AI -5). O documento proibia atividades ou manifestações sobre assunto de natureza política, e dava, ao presidente da República, o poder de suspender direitos políticos, mandar vigiar pessoas e proibi-las de frequentar lugares. Para muitos brasileiros, presos e/ou exilados, o lugar proibido de frequentar foi a própria casa, e/ou o próprio país. Desses tantos, alguns registraram suas dores em livros, filmes e canções produzidos com o intuito – ou pela necessidade? – de transformar horror em arte.

Idelber Avelar comenta, em seu livro *Alegorias da derrota*, a predominância de textos testemunhais que tratam desse período. Desse gênero, Avelar (2003, p. 84) critica “o tom insistentemente anunciatório da maioria [...], quase sempre confiando em que amanhã triunfariam as forças da justiça”. O pesquisador crê ser necessária uma “reinvenção da memória depois dos militares”, uma vez que “a recopilação de dados não é ainda a *memória* da ditadura. A memória da ditadura, no sentido forte da palavra, requer outra linguagem” (Avelar, 2003, p. 80).

O texto de Avelar é comentado por Alexandre Silveira (2022, p. 06): “O pesquisador [Idelber Avelar] exige das narrativas testemunhais uma linguagem capaz de incorporar a memória da ditadura, marcada profundamente pela derrota, a qual abandonaria otimismo no futuro, sem cair também em um discurso profundamente

² (Veloso, 2017, p. 340).

pessimista e apocalíptico”. Para além de comentar, Silveira propõe uma definição da memória da ditadura:

Trata-se de trabalhar com os restos do passado pela linguagem, de elaborar a memória pelo fragmento, pelo vazio (Silveira, 2022, p. 06).
O tempo presente, pós-catástrofe, não venceu os eventos do passado. [...] Trata-se, então, de estabelecer uma relação com o passado e, conseqüentemente, com a memória, que não é substitutiva, mas sim residual. A memória dos restos, dos resíduos, das ruínas e dos mortos está atenta aos escombros do passado, negando uma retórica de triunfo sobre as sobras (Silveira, 2022, p. 11).

De fato, é pouco crível a ideia de triunfo e substituição das memórias da ditadura. Muitos brasileiros carregam, em algum lugar de si, lembranças desse período que podem retornar a qualquer momento:

Há [...] lembranças más que o homem esconde nos mais escuros recônditos do coração, mas que ali se acomodam e esperam. Ele pode suportar ver a lembrança de tais lembranças se ofuscar, deixar que fiquem como se jamais houvessem sido e quase persuadir-se de que não foram ou ao menos foram de outra maneira. No entanto uma palavra fortuita pode convocá-las repentinamente e elas se hão de erguer para confrontá-lo nas mais várias circunstâncias (Joyce, 2016, p. 655).

Dentre muitos brasileiros, o artista Caetano Veloso tem, escondido “nos mais escuros recônditos do coração”, as más lembranças da ditadura militar. Aos 26 anos de idade, na madrugada do dia 27 de novembro de 1968, 14 dias após o AI -5 ter sido decretado, o jovem Caetano e seu amigo, o também músico Gilberto Gil, foram presos, e assim permaneceram até o ano seguinte, quando, em 27 de julho, tiveram de deixar o Brasil. Eles se instalaram em Londres. Apenas em 11 de janeiro de 1972, Caetano retornou ao seu país definitivamente, carregado de traumas e receios de ser preso novamente, após ter produzido, no exílio, dois álbuns: *Caetano Veloso* (1971) e *Transa* (1972). Também escreveu crônicas, que foram publicadas no jornal alternativo *O Pasquim*. Mais de duas décadas depois, em 1997, Caetano Veloso lançou seu livro *Verdade Tropical*, no qual narra – dentre muitas outras coisas – os detalhes do período em que foi vítima da ditadura militar brasileira; primeiro, em uma prisão no Brasil, depois, como exilado em Londres.

Em função da multiplicidade artística de Caetano, temos suas memórias da ditadura militar brasileira quando recentes, registradas nos textos do *Pasquim* e nas suas

canções de 1971 e 1972; e quando longínquas, registradas no seu livro *Verdade Tropical* de 1997. Nos três diferentes suportes – jornal, disco e livro – há algo em comum: Caetano põe em prática aquilo que Silveira (2022, p. 11) denomina “memória dos restos”, que nega “uma retórica de triunfo sobre as sobras”, visto que, tanto nos anos da ditadura quanto na década de 90, são salientadas as marcas perpétuas deixadas pela privação da sua liberdade. É o que lemos no seguinte excerto de *Verdade Tropical*:

tudo parecia remoto e desprovido de realidade. [...] Mas da mesma maneira que, enquanto estamos presos, não cremos na vida livre que não podemos esquecer, uma vez soltos, esquecemos a coerência interna da vida na prisão cuja realidade, no entanto, não duvidamos. Hoje sei que saí (venho saindo) da prisão como quem sai de um sonho, ao passo que, enquanto preso, eu julgava que Santo Amaro, o Solar da Fossa e a TV Record é que tinham sido um sonho do qual não era possível sair (Veloso, 2017, p. 359).

Neste texto, proponho a análise de alguns excertos das crônicas de Caetano Veloso publicadas no jornal *O Pasquim*, e, também, de alguns excertos de seu livro *Verdade Tropical*, em contraste com a canção *It's a long way*, do álbum *Transa* (1972). O objetivo é defender que a canção, tal qual Caetano a compôs, se torna um gênero complexo e, por conseguinte, uma linguagem apropriada para a memória da ditadura.

INFANTILMENTE SILENTE, COMO SE MORTO

Como será que isso era, este som
Que hoje sim, gera sóis, dói em dós?
(Caetano Veloso)³

Em seu livro *Verdade Tropical*, Caetano narra sua relação com a ditadura desde quando viu, pela primeira vez, os tanques de guerra circulando pelas ruas:

Vendo os tanques, eu me perguntava se teria coragem de me meter numa revolução, se estaria disposto a dar a vida pelas causas sociais que supunha apoiar. Naturalmente, senti que não daria minha vida por nada. Mas não estava certo do que significava, naquele momento – e a partir daquele momento –, “minha vida”. As ruas silenciosas, os tanques, tudo me dava a impressão de um *pesadelo*. Eu sentia medo e ódio daquela presença do exército nas ruas, com suas cores encardidas e seu ar anônimo. *Infantilmente*, apenas desejei que aquilo passasse depressa (Veloso, 2017, p. 317, grifo próprio).

³ (Veloso, 2022, p. 193).

Em seu primeiro contato memorável com a ditadura, Caetano Veloso classifica a sua reação como infantil. A mesma classificação reaparece, adiante na narrativa, quando ele se compara a outras vítimas do regime:

Quando penso no número de pessoas que morreram em prisões brasileiras a partir de 68 (e que foi pequeno se comparado ao número de vítimas argentinas ou chilenas da década seguinte); quando penso nos que sofreram tortura física, ou nos que foram expulsos do país em 64 e só puderam voltar na anistia em 79, concludo que *minha prisão de dois meses foi um episódio que nem sequer merecia referência*. Muitos dos que sofreram maus-tratos – ou que foram presos mais vezes e por mais tempo – passam rápido pelo assunto, muitas vezes em tom de descaso. O próprio Gil não tem dos dias de cela e xadrez uma lembrança tão amarga ou tão recorrente quanto a minha. Tendo percebido cedo que algo assim poderia acontecer, e em tudo *mais adulto do que eu*, em vez de simplesmente se sentir aniquilado, pôde ao menos tentar transformar a experiência em algo produtivo para sua formação (Veloso, 2017, p. 405, grifo próprio).

A ideia de si como infantil é retomada quando Caetano acredita que o fato de Gil lidar melhor com a prisão e com o exílio é um sinal de ele ser mais adulto. Etimologicamente, a palavra “infância” vem “do latim *infantia*, incapaz de falar” (Nascentes, 1932, p. 427). A partir da etimologia da palavra, podemos deduzir que o que Caetano experimentou, desde o primeiro contato com a ditadura, foi uma complexificação da comunicação, ou seja, uma acentuada dificuldade de comunicar seus sentimentos, o que se agravou tão logo a sua relação com a ditadura militar deixou de ser contemplativa para ser a de vítima direta.

A etimologia da palavra apresenta a infância como um período silente, o que não deve ser confundido com um período anterior e independente da linguagem. É o que explica Giorgio Agamben, em seu livro *Infância e história*. Para o pesquisador, “uma tal in-fância não é algo que possa ser buscado”, visto que “a experiência, a infância que aqui está em questão, não pode ser simplesmente algo que precede cronologicamente a linguagem” (Agamben, 2014, p. 58-9). Dessarte,

somente se nós pudéssemos atingir um momento em que o homem já estivesse ali, mas a linguagem não estivesse ainda, poderíamos afirmar ter entre as mãos a “experiência pura e muda”, uma infância humana e independente da linguagem. Mas uma tal concepção da origem da linguagem é algo de que, já a partir de Humboldt, a ciência da linguagem demonstrou a fatuidade. [...] É através da linguagem, portanto, que o homem como nós o conhecemos se

constitui como homem, e a linguística, por mais que remonte ao passado, não chega nunca a um início cronológico da linguagem, a um “antes” da linguagem (Agamben, 2014, p. 60).

Toda essa discussão de Agamben nos ajuda a compreender a sensação de infância de Caetano Veloso. Se o homem se constitui através da linguagem, e se, mesmo no silente período infantil, a linguagem já existia, o que Caetano experimenta, ao ver os tanques de guerra pelas ruas e ao se sentir menos adulto que Gil, é uma espécie de dificuldade de fazer tal linguagem alcançar e ser compreendida por outrem. Eu diria, até, que toda a situação vivida resultou em um excesso de linguagem em si que implodia interna e sucessivamente, ao invés de explodir expansivamente.

A causa das implosões não foi, definitivamente, a ausência de tentativas de comunicação por parte de Caetano. De 27 de novembro de 1969 a 02 de dezembro de 1969, o jovem artista escreveu a crônica *Hoje quando acordei*, uma sincera tentativa de expressão da linguagem que sobejava em si. O texto foi publicado no jornal *O Pasquim*:

Hoje quando eu acordei eu dei de cara com a coisa mais feia que já vi na minha vida. Essa coisa era a minha própria cara. [...] Durante todo o tempo em que eu estive trabalhando em música popular no Brasil, [...] eu pensava que estivesse fazendo alguma coisa, pois a imagem que me era devolvida era a de alguém vivo, em movimento, passando realmente por entre as coisas. [...] Talvez alguns caras no Brasil tenham querido me aniquilar; talvez tudo tenha acontecido por acaso. Mas eu agora quero dizer aquele abraço a quem quer que tenha querido me aniquilar porque o consegui. [...] agora sabemos que não era tão difícil assim nos aniquilar. Mas virão outros. Nós estamos mortos. Ele está mais vivo que nós (Veloso, 2017, p. 318).

Quando escreve “Ele está mais vivo que nós”, Caetano Veloso se refere a Carlos Marighella, cuja morte foi noticiada ao lado das fotos dele e de Gil em Londres. Caetano entende por estar vivo o fazer e passar pelas coisas, estar em movimento. A impossibilidade de se deslocar livremente pelo próprio país, ele mesmo em pessoa tridimensional, em contraste à circulação de sua imagem bidimensional em um jornal, distribuída e passada de mão em mão no Brasil, deu a Caetano a sensação de já ser um cadáver dentro de um caixão, revezado pelas mãos das pessoas enlutadas que rendem a última homenagem.

O texto suscitou a reação dos amigos brasileiros por cartas, as quais foram conjuntamente respondidas por Caetano em um novo texto no *Pasquim*, de 14 de janeiro de 1970, intitulado *Ipanemia*:

Eu, por exemplo, recebi muitas cartas de felicitação pela minha morte, que, entre outras besteiras, eu mesmo noticiei há uns três Pasquins. Quero responder publicamente a todos os que me escreveram nessa oportunidade, explicando que eu quis dizer que estava morto, e não triste (Veloso, 2005, p. 82).

E eu não me sinto além de nada. Morrer não é ir para o além (Veloso, 2005, p. 84).

Para Caetano, a morte não era uma movimentação para o além; pelo contrário, a morte era a *ausência* de movimentação, seja para o além ou para onde for. A não compreensão dos amigos brasileiros, notada por Caetano no início de 1970, foi retomada por ele em *Verdade Tropical*:

Nem uma só pessoa no Brasil percebeu do que eu estava falando. Recebi muitas cartas tentando reconfortar-me pelo sofrimento de estar exilado e conversei com várias pessoas que passavam por Londres e por Paris: mesmo os que mencionavam a execução de Marighella e o meu artigo não relacionavam nem remotamente uma coisa à outra. Fiquei espantado e isso me deu uma espécie de medida da distância psicológica que nos separava dos que estavam vivendo no Brasil (Veloso, 2017, p. 418).

Caetano percebe a “distância psicológica” dos amigos que estavam no Brasil. Por outro lado, também experimentava uma espécie de distância psicológica das outras vítimas da ditadura: das que, ao contrário dele, foram torturadas fisicamente, e, também, de Gilberto Gil, vítima que foi presa na mesma época que ele e sob as mesmas condições. O que percebemos, por fim, é uma ausência total de testemunhas, que se confirma em seu clamor no texto *Hoje quando acordei*: “Estou andando como os homens, com meus dois pés. Não penso em fazer nada. *Alguém* entende o que seja isso? (Veloso, 2005, p. 318, grifo próprio).

Utilizo, aqui, o conceito de testemunha de Jeanne Marie Gagnebin:

Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente (Gagnebin, 2009, p. 57).

Na esperança de ter essas testemunhas, após suas tentativas fracassadas de comunicação, em *Ipanemia*, Caetano escreve: “Portanto, eu agora quero falar da maneira mais clara possível. Quero falar de uma maneira lógica, de uma maneira à qual não estou habituado” (Velo, 2005, p. 82). Como bem disse Avelar, a memória da ditadura exige outra linguagem; uma linguagem que, acrescento eu, não fosse tão clara quanto Caetano almejava, mas que, ainda sem clareza, lhe permitisse encontrar suas testemunhas.

UMA LINGUAGEM PARA A MEMÓRIA DA DITADURA

Cantar é mais do que lembrar
É mais do que ter tido aquilo então
Mais do que viver, do que sonhar
É ter o coração daquilo

(Caetano Veloso).⁴

Em meio à depressão do exílio e pós-prisão, surge a oportunidade de Caetano Veloso gravar novos discos. A oportunidade vem da visita de Ralph Mace, um homem que “tinha sido da Philips” e que havia ouvido falar de Caetano Veloso e de Gilberto Gil “antes de sair da companhia” (Velo, 2017, p. 422): “Mudei meu ânimo quanto a fazer música por causa desse homem. [...] A novidade de ele ser tão otimista quanto a mim me fez perder grande parte da vergonha”.

A simples expectativa de voltar a se comunicar pela música já melhorou o ânimo do artista exilado, o que nos aponta para algo que eu defendo neste texto: a canção, tal qual Caetano Veloso a compõe, seria a linguagem por excelência para a memória da ditadura, capaz de trazer as testemunhas, de materializar e expandir a linguagem da qual o ser humano é feito; é a linguagem que Caetano tinha em demasia e em implosões dentro de si no início da década de 70.

Para entendermos o tipo de composição feita por Caetano Veloso naquela época, convém visitarmos a explicação de Bakhtin sobre os gêneros complexos:

Aqui é de especial importância atentar para a diferença essencial entre os gêneros discursivos primários (simples) e secundários (complexos) – não se trata de uma diferença funcional. Os gêneros discursivos secundários (complexos – romances, dramas, pesquisas científicas de toda espécie, os grandes gêneros publicísticos, etc.) surgem nas condições de um convívio

⁴ (Velo, 2022, p. 193).

cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado (predominantemente o escrito) – artístico, científico, sociopolítico, etc. No processo de sua formação eles incorporam e reelaboram diversos gêneros primários (simples) que se formaram nas condições de comunicação discursiva imediata. Esses gêneros primários, que integram os complexos, aí se transformam e adquirem um caráter especial: perdem o vínculo imediato com a realidade concreta e os enunciados reais alheios: por exemplo, a réplica do diálogo cotidiano ou da carta no romance, ao manterem a sua forma e o significado cotidiano apenas no plano do conteúdo romanesco, integram a realidade concreta apenas através do conjunto do romance, ou seja, como acontecimento artístico-literário e não da vida cotidiana (Bakhtin, 2010, p. 263-4).

Há uma canção de Veloso e Vinicius Cantuária, intitulada *O grande lance é fazer romance*, com os seguintes versos: “E o futuro, como sempre, aquele mistério / O grande lance é fazer romance” (Veloso, 2022, p. 174). Bem, se não temos um romance de Caetano, temos, dele, seus álbuns musicais, que são produções de um gênero que muito se assemelha ao romance, no quesito complexidade do gênero. Pelos conceitos de Bakhtin, é possível classificar o álbum *Transa* (1972) como um gênero complexo. Indo além, acrescento que, no caso da obra de Caetano Veloso, não é necessário pensar apenas em uma escala tão grande quanto o álbum para encontrar as características do gênero complexo; em uma escala bem menor, uma só canção desse artista já as atinge. Em uma só canção de *Transa*, há: as memórias de Caetano, da vida cotidiana de então e de outrora, e seus sentimentos em relação a elas; a retomada de frases das crônicas publicadas no jornal *O Pasquim*; as canções de outros compositores, as canções de composição desconhecida, pois cantadas popularmente há anos... tudo isso, em uma montagem, se torna acontecimento artístico-literário. “No processo de formação” de cada canção desses álbuns de Caetano Veloso, canções de outros compositores, lembranças e trechos de narrativas são incorporadas e reelaboradas. “Esses gêneros primários, que integram os complexos, aí se transformam e adquirem um caráter especial: perdem o vínculo imediato com a realidade concreta e os enunciados reais alheios”. E as duras memórias da ditadura, por sua vez, “integram a realidade concreta apenas através do conjunto” da canção, “ou seja, como acontecimento artístico-literário e não da vida cotidiana” (Bakhtin, 2010, p. 263-4).

Retomemos o comentário acerca da memória da ditadura que eu faço Avelar repetir insistentemente neste texto: “Não obstante, a recopilação de dados não é ainda a memória da ditadura. A memória da ditadura, no sentido forte da palavra, requer outra linguagem” (Avelar, 2003, p. 80). No mesmo sentido, como vimos, Silveira defende, para

a memória da ditadura, a necessidade de “trabalhar com os restos do passado pela linguagem, de elaborar a memória pelo fragmento, pelo vazio” (Silveira, 2022, p. 06). Relacionando as defesas de Silveira e Avelar ao conceito de gênero complexo de Bakhtin, podemos levantar a hipótese de que o processo de montagem foi o que possibilitou que a canção de Caetano Veloso fosse uma linguagem apta a comunicar suas memórias da ditadura, atingindo uma eficácia que a crônica narrativa não alcançara.

Veremos isso analisando *It's a long way*, canção que abre o lado B do disco *Transa* (1972). Das canções dos dois álbuns produzidos no exílio, escolho essa para análise por exprimir bem o que defendo neste texto, a saber, a complexidade do gênero em uma só canção de Caetano Veloso. Para além disso, encontramos, eficazmente comunicados nessa canção, os temas que Caetano abordara em seus textos para *O Pasquim* em forma de narrativa, e que não foram bem compreendidos então.

Transcrevo, a seguir, a letra da canção:

Woke up this morning
Singing an old, old Beatles' song
We're not that strong, my Lord
You know we ain't that strong
I hear my voice among others
In the break of day
Hey, brothers
Say, brothers
It's a long, long, long, long long long long way

“Os óio da cobra verde
Hoje foi que arreparei
Se arrearasse há mais tempo
Não amava quem amei”

It's a long way, it's a long, long, long long, long way

“Arrenego de quem diz
Que o nosso amor se acabou
Ele agora está mais firme
Do que quando começou”

It's a long road, it's a long
It's a long road, it's a long and winding road

“A água com areia brinca na beira do mar
A água passa e a areia fica no lugar”

It's a hard, hard, long way

“E se não tivesse o amor
E se não tivesse essa dor
E se não tivesse o sofrer
E se não tivesse o chorar
E se não tivesse o amor
E se não tivesse”

“No Abaeté tem uma lagoa escura
Arrodeada de areia branca”

Woke up this morning
Singing an old, old Beatles’ song
We’re not that strong, my Lord
You know we ain’t that strong
I hear my voice among others
In the break of day
Say, brothers
Hey, brothers
It’s a long, long, long, long way (Veloso, 2022, p. 376).

A complexidade de gênero dessa canção já aparece no primeiro verso, “Woke up this morning”, que é uma tradução, do português para o inglês, do título do texto escrito por Caetano para *O Pasquim*, *Hoje quando acordei*. Foi justamente o texto que fez o músico sentir a distância psicológica dos que estavam no Brasil. Ao começar a canção com a tradução do título de um texto cuja ausência de testemunhas repercutiu tanto – a ponto de mencionar a incompreensão dele décadas depois, em seu livro de 1997 – o que Caetano fez, na canção, foi desvincular sua crônica da realidade concreta do *Pasquim* e integrá-la na realidade concreta da canção, “ou seja, como acontecimento artístico-literário e não da vida cotidiana” (Bakhtin, 2010, p. 264).

O mesmo processo de desvinculação e integração acontece com uma canção dos Beatles, que é mencionada no segundo verso: “Singing an old, old Beatles’ song”.⁵ O título da canção de Caetano, *It’s a long way*, já nos aponta para qual seria a “old Beatles song”. Trata-se de *The long and winding road*”, composta por Paul McCartney em 1970:

The long and winding road
That leads to your door
Will *never* disappear
I’ve seen that road before
It *always* leads me here
Lead me to you door

The wild and windy night

⁵ Cantando uma velha, velha canção dos Beatles (Tradução minha).

That the rain washed away
Has left a pool of tears
Crying for the day
Why leave me *standing* here?
Let me know the way

Many times I've been alone
And *many times* I've cried
Anyway, you'll *never* know
The many ways I've tried

And *still* they lead me back
To the long winding road
You left me *standing* here
A long, long time ago
Don't leave me *waiting* here
Lead me to your door

But *still* they lead me back
To the long winding road
You left me *standing* here
A long, long time ago
Don't keep me *waiting* here
Lead me to your door

Destaco, da canção de Paul McCartney, o verbo no Present Continuous “waiting” e os adjuntos adverbiais: “never”, “always”, “many times”, “still”⁶. Tanto o verbo waiting quanto os adjuntos adverbiais se repetem ao longo da canção, o que, combinado ao ritmo lento, resulta em uma canção melancólica e que transmite a ideia de imutabilidade. Ora, imutabilidade foi uma das causas das reclamações de Caetano sobre o tempo na prisão:

Os dias daquela semana na solitária da Polícia do Exército às vezes são lembrados por mim como um só dia que pareceu durar uma eternidade. Depois de muito tempo – mas o que era “muito tempo”? –, comecei a procurar por mim mesmo na pessoa que dormia e acordava no chão daquele lugar odioso cuja *imutabilidade* impunha-se como prova de que não havia – nunca houvera – outros lugares (Veloso, 2017, p. 360, grifo próprio).

A pobreza dos acontecimentos afetava a sua percepção do tempo:

Passei uma semana numa cela mínima onde *se repetiam todos os dias atos iguais e regulares*, e, no entanto, não consigo lembrar com clareza como era a porta dessa cela ou o que exatamente faziam os carcereiros à hora da revista. Mas acredito que a própria *pobreza de acontecimentos* e sua *regularidade*, que terminam por *eliminar a percepção ordinária da passagem do tempo*, levem a

⁶ “esperando”, “nunca”, “sempre”, “muitas vezes”, “ainda” (Tradução minha).

mente de quem sofra tal experiência a precisar defender-se disso quando lhe é dado voltar ao espaço aberto e ao tempo rico em diversidade de eventos menos previsíveis (Veloso, 2017, p. 359, grifo próprio).

Vejam: no primeiro verso da canção, Caetano afirma que acordou cantando uma velha canção dos Beatles, uma banda que surgiu em 1960. Sendo a canção de Caetano de 1971, a canção dos Beatles não poderia ser tão velha. Ademais, a canção à qual Caetano se refere com uma certa discrepância do tempo do calendário tem, como vimos, verbos e adjuntos adverbiais que transmitem uma mensagem de imutabilidade, que é a causa da percepção alterada do tempo pelo artista. Assim, nos dois primeiros versos, já encontramos uma elaboração, no gênero complexo canção, daquilo que Caetano Veloso elaborou em forma de narrativa apenas nos anos 90.

SOBRE O TEMPO

Por seres tão inventivo
E pareceres contínuo
Tempo, tempo, tempo, tempo
És um dos deuses mais lindos
Tempo, tempo, tempo, tempo

(Caetano Veloso).⁷

Em uma sequência de escritos a que chamou de *Temps et récits*, Paul Ricoeur (2019, p. 229-230) discute como a ficção explora “por meio de suas variações imaginativas os aspectos da concordância discordante ligados à constituição horizontal do fluxo temporal”. Ricoeur afirma que “somente a ficção, por continuar ficção enquanto projeta e retrata a experiência, pode se permitir um pouco de ebriedade”. A partir da leitura do texto, vê-se que, por ebriedade, Ricoeur entende “o apagamento das medidas”, quando “o tempo interior, liberado das limitações cronológicas, entra em colisão com o tempo cósmico, exaltado por contraste”. Esses são apontamentos que Paul Ricoeur faz em uma caracterização do tempo *ficcional, imaginativo*, em um capítulo intitulado *A ficção e as variações imaginativas sobre o tempo*.

Ricoeur diferencia o tempo fictício do tempo histórico, assim como o narrador e o historiador, respectivamente:

⁷ (Veloso, 2022, p. 286).

O traço mais visível, mas não necessariamente mais decisivo, da oposição entre tempo fictício e tempo histórico é a *libertação* do narrador – que não confundimos com o autor – da principal obrigação que se impõe ao historiador: dobrar-se aos conectores específicos da reinscrição do tempo vivido no tempo cósmico (Ricoeur, 2019, p. 215).

Em seguida, Ricoeur classifica como irreal a não-conexão entre a experiência e o tempo cronológico. O sujeito desse tipo de experiência seria, então, o herói, o personagem irreal: “Personagens irreais, dir-se-á, têm uma experiência irreal do tempo. Irreal, no sentido de que as marcas temporais dessa experiência não exigem ser conectadas apenas à rede espaço-temporal constitutiva do tempo cronológico” (Ricoeur, 2019, p. 215).

Em um esclarecimento ao leitor de quais gêneros tem em mente quando se refere à narrativa de ficção, Ricoeur elenca a epopeia, o romance, a tragédia, a comédia antiga e a moderna, o que, logicamente, exclui o gênero canção:

Nesse sentido, da epopeia ao romance, passando pela tragédia e pela comédia antiga e moderna, o tempo da narrativa de ficção está livre das imposições que exigem transferi-lo para o tempo do universo. A busca dos conectores entre tempo fenomenológico e tempo cosmológico – instituição do calendário, tempo dos contemporâneos, dos predecessores e dos sucessores, sequência de gerações, documentos e vestígios – parece, ao menos numa primeira aproximação, perder toda razão de ser. Cada experiência temporal fictícia cria seu mundo, e cada um desses mundos é singular, incomparável, único (Ricoeur, 2019, p. 215).

Ora, as características apontadas por Ricoeur como relativas ao ficcional são encontradas tanto nas narrativas de Caetano quanto em suas canções, ambas resultantes de memórias reais da ditadura. Na última frase citada de Ricoeur, eu poderia substituir “experiência temporal fictícia” por “experiência temporal real da ditadura militar brasileira” e chegaria a uma afirmativa válida: “Cada experiência temporal” real da ditadura militar brasileira “cria seu mundo, e cada um desses mundos é singular, incomparável, único”. A afirmativa a que chegamos explicaria a percepção temporal de Caetano, em seu “tempo fenomenológico” que se diferencia tanto do “tempo cosmológico” a ponto de fazer parecer velha uma canção dos Beatles lançada há um ano. A afirmativa explicaria, também, a distância psicológica sentida por Caetano, até mesmo daqueles que foram vítimas da ditadura como ele. Aparentemente, quando a realidade tange o horrendo, a linguagem necessária para a comunicação dos sentimentos que surgem é considerada “irreal”, “experiência temporal fictícia”, “variações imaginativas”.

Isso explica o porquê de a crônica de Caetano ter sido ineficaz em sua comunicação. A sua resolução, em *Ipanemia*, de que, dali em diante, falaria da forma mais clara possível, também não seria eficaz. A linguagem para certas memórias exige essa “ebriedade” que Ricoeur considera como típica do ficcional, e que, acrescento, é ainda mais típica do traumático e horrendo real. Afetado pela imutabilidade dos dias de prisão e exílio, Caetano mostra que, ao contrário do que acreditava Ricoeur (2019, p. 215), fazer “o tempo da narrativa” se livrar “das imposições que exigem transferi-lo para o tempo do universo” não é exclusividade da ficção; sendo, na verdade, mais característico dos traumas nada irreais da ditadura militar brasileira.

A voz que canta “Woke up this morning singing an old Beatles song” não é a de um herói, apenas, nem a de um historiador, apenas, nem a de um autor, apenas – que se distingue do narrador, como Ricoeur faz questão de enfatizar. É a versão infantil da voz adulta do narrador-autor-herói-historiador de *Verdade Tropical*. Uso infantil, aqui, pensando etimologicamente, como aquele sujeito silente, mas pensando, também, em infantil como alguém que tem em si a linguagem intrínseca, e que, ao não conseguir “falar da maneira mais clara possível” (Veloso, 2005, p. 82), consegue cantar a sua sensação de infância.

HEY, BROTHERS! SAY, BROTHERS!

Tudo são trechos que escuto

(Caetano Veloso).⁸

Prossigamos, enfim, nossa leitura da canção que, até agora, se deteve nos dois primeiros versos. Nos versos subsequentes, temos:

I hear my voice among others
In the break of day
Hey, brothers
Say, brothers

⁸ (Veloso, 2022, p. 193).

Pelas narrativas de Caetano, em suas crônicas e em *Verdade Tropical*, foi possível perceber que a incomunicabilidade dos traumas da ditadura fez com que ele se sentisse um *infans*, e, quando ousava conversar, envergonhava-se de sua própria fala:

Ficava em casa ouvindo Gil tocar, tocando eu mesmo às vezes, vendo televisão, lendo e, sobretudo, conversando com as pessoas que apareciam. Nessas conversas eu me mostrava descuidadamente falante, mas minhas alegrias não duravam até eu pôr a cabeça no travesseiro. Sempre havia do que me envergonhar. E eu não sabia como fazer esforço para progredir (Velo, 2017, p. 416).

Já na canção, o sujeito cancional afirma ouvir sua voz entre outras, o que muito difere da solidão e da distância psicológica descritas na narrativa. As vozes entre as quais ele ouve a sua própria são reveladas em seguida, quando Caetano reinterpreta excertos de canções diversas. Ao invocar “Hey, brothers/ Say, brothers”, como se fossem palavras mágicas, a progressão se dá através de memórias de canções, que, tão longe surgem, entram para um processo compositivo por montagem, resultando em uma canção-gênero complexo.

A primeira voz dentre as quais Caetano ouve a sua é a de Zé do Norte, em sua canção *Sodade, meu bem, sodade*. Os versos que aparecem em *It's a long way* são:

Os óio da cobra verde
Hoje foi que arreparei
Se arreparasse há mais tempo
Não amava quem amei

E 'arrenego de quem diz
Que o nosso amor se acabou
Ele agora está mais firme
Do que quando começou

No fascículo do disco *Jack do Pandeiro e os nordestinos*, da Nova História da Música Popular Brasileira, encontramos as informações acerca da canção, gravada “em 29 de janeiro de 1953”: foi a “primeira composição” de Zé do Norte, “uma lírica toada que o compositor paraibano fez quando ainda era adolescente, tornou-se conhecida do grande público somente em 1952, com o filme *O Cangaceiro*” (Civita, 1979). Quando da popularização da canção, Caetano Veloso tinha apenas 10 anos, ou seja, era uma criança, o que nos permite levantar a hipótese de que esses versos tenham surgido como uma memória da infância mesmo, enquanto Caetano estava exilado em Londres.

Adiante na canção, após uma nova sequência de repetição com variações do verso “It’s a long way”, uma outra canção aparece na montagem de Caetano. Dessa vez, há um salto temporal de alguns anos, para uma canção do início dos anos 60, a saber, *Água com areia*, de Jair Morim e Jacobina, gravada em 06 de outubro de 1961 por Peri Ribeiro:

A água com a areia brigam na beira do mar
A água vai e a areia fica no lugar

Caetano – ou a forma como Caetano se lembra da canção – modifica sutilmente os versos para:

A água com areia brinca na beira do mar
A água passa e a areia fica no lugar

Em 1960, Caetano se mudou para Salvador (Wisnik, Sampaio, 2005, p. 125), onde morou até 1966. Isso significa que, quando do lançamento da música na voz de Peri Ribeiro, o músico de Santo Amaro era um jovem de 19 anos em seu primeiro ano como morador da capital da Bahia, que, naqueles anos,

vivia um período de intensa atividade cultural, graças à decisão do então reitor da Universidade Federal [...], dr. Edgar Santos, de somar às atividades acadêmicas das faculdades convencionais, escolas de música, dança e teatro, e de convidar os mais arrojados experimentalistas em todas essas áreas, oferecendo aos jovens da cidade um amplo repertório erudito (Veloso, 2017, p. 87).

Quando narra esse período em *Verdade Tropical*, é sempre como um tempo de realização de curiosidades. Inclusive quando narra seu exílio, a comparação que Caetano faz, como o extremo oposto da sua depressão, é a sua estadia em Salvador no início da década de 60:

Era a “contracultura” e todos os caminhos levavam aos shows de rock’n’roll e ao Electric Cinema, mas o que fora feito da curiosidade do menino que, em Salvador, ia ver tudo o que podia do Mamb, no salão nobre da reitoria e na Escola de Teatro? Eu me deixava levar. Na verdade, estava mais e mais enfronhado na música popular. Minhas veleidades de deixar o que já fazia profissionalmente para estudar, dirigir filmes ou escrever recolheram-se sob o impacto da prisão e do exílio (Veloso, 2017, p. 416).

Ao cantar versos de uma canção que fora lançada em 1961, um ano depois de sua mudança, é como, enfim, recuperar a voz e a “curiosidade do menino que, em Salvador, ia ver tudo o que podia” (Veloso, 2017, p. 416).

Até aqui, podemos afirmar que as datas das canções que compõem a montagem de *It's a long way* formam uma espécie de linha do tempo sonora dos períodos importantes da vida de Caetano. As memórias surgem cronologicamente, sempre associadas às canções que tocavam nas rádios em cada ano. Dessa forma, é como se, no decorrer da composição da canção, Caetano deixasse de se sentir um *infans* que não consegue se comunicar e entrasse em um processo de recapacitação da comunicação pela música, que o faz revisitar memórias de quando ele tinha 10 anos e ouvia Zé do Norte no rádio, e, em seguida, revisitar as memórias de quando ele tinha 19 anos, havia se mudado para a capital e ouvia Peri Ribeiro.

Dando continuidade à sua linha do tempo sonora, depois de incluir, na montagem, uma canção da sua infância e uma de quando morou em Salvador, Caetano canta versos da canção *Consolação*, de Baden Powell, lançada em 1964, no álbum *Nara*, de Nara Leão, realizado pela gravadora Elenco:

E se não tivesse o amor
E se não tivesse essa dor
E se não tivesse o sofrer
E se não tivesse o chorar (ah, o amor)
E se não tivesse o amor

Temos, aqui, uma canção que remete a mais um momento importante na vida de Caetano. Nara Leão está entre seus primeiros contatos no universo da música popular brasileira, o que nos permite supor que a progressão de memórias continua cronologicamente, chegando, agora, a 1964, ano em que Caetano conheceu Nara, a qual convidou Bethânia para substituí-la no show *Opinião*, resultando, assim, na chegada dos irmãos ao Rio de Janeiro⁹. Dessarte, o ano de lançamento da canção de Baden Powell é o ano em que Caetano conheceu a intérprete da canção. Ademais, Nara Leão, nas memórias de Caetano, é uma espécie de metonímia da bossa nova e da Zona Sul do Rio:

Nara era uma adorável criatura do tipo que só a Zona Sul do Rio pode produzir.
Mas era também alguém especial dentro desse mundo. Sentia-se nela o gosto

⁹ “Quando cheguei ao Rio com Bethânia, em 64,” (Veloso, 2017, p. 130).

da liberdade que tinha sido conquistada com dificuldade e decisão. Por isso todos os seus gestos e todas as suas palavras pareciam nascer de um realismo direto e sério, mas resultavam delicados e graciosos como os de uma menina tímida e passiva. Não se pode esquecer que ela, a essa altura, devia ter vinte anos. Seu nome estava ligado ao nascimento da bossa nova (dizia-se – e se diz até hoje – que o movimento nasceu em seu apartamento de Copacabana) (Veloso, 2017, p. 102-3).

Isso significa que, na linha do tempo sonora de *It's a long way*, temos, até agora, sequencialmente: uma canção da infância de Caetano, uma canção do período em que ele era um jovem usufruindo da intensa atividade cultural de Salvador, e, em seguida, uma canção de quando ele foi ao Rio com Bethânia, após ter se tornado próximo de Nara Leão, uma cantora que, para ele, era metonímia da bossa nova.

Até aqui, o surgimento das memórias segue uma cronologia de momentos marcantes da vida de Caetano. Todavia, a última canção da montagem rompe a sequência. Trata-se de *A lenda do Abaeté*, de Dorival Caymmi, que foi lançada em disco em 1954, no álbum *Canções praieiras*, da Odeon:

No Abaeté tem uma lagoa escura
Arrodeada de areia branca
No Abaeté tem uma lagoa escura
Arrodeada de areia branca

Rompendo a cronologia progressiva das memórias alcançada através das canções, temos um retorno a uma canção de 1954, quando Caetano era uma criança de 12 anos. Na versão da música do disco *Transa*, ao cantar, ele repete os versos “ô de areia branca”, diminuindo gradativamente o som. Todavia, ao invés do fim da canção, temos o que aparenta ser um recomeço, com a repetição da primeira estrofe com o mesmo arranjo que no início da canção. Contudo, logo percebemos que, na verdade, não é um recomeço; pois, ao final da repetição da primeira estrofe, a canção é abruptamente interrompida. Assim, nos derradeiros minutos da canção, há duas interrupções, aparentemente contraditórias. A primeira é a interrupção da linearidade cronológica das canções que compõem a montagem de *It's a long way* e que, como defendo, representam as memórias dos momentos relevantes da vida de Caetano. Essa primeira linearidade é rompida com os versos da canção de Dorival Caymmi, de 1954. A segunda é a interrupção da ciclicidade da canção, com o fim abrupto após a repetição da estrofe inicial.

Embora tenhamos uma interrupção da *linearidade* e uma da *ciclicidade*, ambas convergem por indicar que, no final da canção, Caetano está no mesmo estado do início: sentindo-se uma criança de 10, 12 anos, habitante de Santo Amaro, que ouve Caymmi pelo rádio, embora seja um adulto em Londres que, por estar mais perto de Paul McCartney do que de Caymmi, acorda cantarolando *The long and winding road*. O que será que isso significa? Como isso pode ser interpretado?

Conforme defendido por Silveira (2022, p. 11), para as memórias da ditadura, não há um “triunfo sobre as sobras”. As memórias permanecem, de modo que podem voltar à tona a qualquer momento. Durante os minutos da canção, foram provisoriamente resolvidas algumas das queixas de Caetano que apareceram em seus textos narrativos das décadas de 70 e 90. É importante percebermos que aquilo que, em narrativa, está bem elaborado por Caetano Veloso apenas duas décadas depois, em *Verdade Tropical*, já havia sido bem elaborado por ele em sua canção-gênero complexo, o que me permite afirmar que, sentindo-se infantil, Caetano falhava em se comunicar através de narrativas, escritas ou orais; mas, sentindo-se infantil, não falhou em se comunicar através de canções. Assim, se a elaboração da memória pelo gênero narrativo demandou duas décadas, a elaboração pelo gênero canção ocorreu no momento da composição, ou seja, durante o exílio e pouco depois da prisão.

Dessarte, ao compor *It's a long way*, Caetano presentificou, sincronicamente: a criança de Santo Amaro, que ouvia a canção de Zé do Norte no rádio; o jovem curioso que morava em Salvador; o músico despontante, que ia para o Rio com a irmã, a convite da mulher-metonímia da bossa nova; e, por fim, a figura importante no cenário cultural brasileiro. Feito isso, ele mesmo percebeu as melhoras no seu estado depressivo:

Mas os trabalhos de *Transa* e as lembranças recentes do Brasil me deixaram mais receptivo para o que há de bom em Londres e passei a amar o verde dos parques, a calma das ruas em forma de crescente, das vielas, os musgos e as flores, enfim, a sabedoria de vida que há ali, de uma forma genuína e intensa, como nunca sonhara antes que poderia. Eu respeitava os jardins públicos e privados com verdadeira reverência, mas cada dia roubava uma rosa em algum deles para trazer para Dedé. Raspei a barba e deixei de me sentir sempre triste (Veloso, 2017, p. 448).

Apesar da evolução linear até certo ponto, o final da canção, como discutido, é um retorno à primeira estrofe, e a última canção cantada antes desse retorno fora lançada

quando Caetano tinha apenas 12 anos. Não há, assim, uma ideia de superação, de eliminação total da depressão causada pela ditadura militar. Marcel Proust (1971, p. 128), através de seu narrador-personagem Marcel, na obra *Em busca do tempo perdido*, defende que as nossas dores, assim como nossas alegrias passadas, “ficam em nós”, na “maior parte do tempo num domínio desconhecido”. “Mas”, o narrador proustiano alerta, “se for recuperado o quadro de sensações em que estão conservadas, têm elas por sua vez esse mesmo poder de expulsar tudo quanto lhes é incompatível, de instalar sozinho em nós o eu que as viveu”.

A composição de canções pode ter sido um alívio temporário para Caetano, que, finalmente, deixou de se sentir “sempre triste” (Veloso, 2017, p. 448). Todavia, nos anos 90, as memórias retornariam vivas, de modo que a voz que narra em *Verdade Tropical* expulsou tudo quanto lhe era incompatível e instalou sozinha um eu que ainda tinha, em si, as dores da prisão injustificável, do exílio cruel, da ditadura militar brasileira. Nisso está a interpretação para as interrupções contraditórias ao fim de *It's a long way*. Os ciclos da vida humana se desenrolam simultaneamente à progressão linear dos dias. Por mais que haja momentâneas melhoras, temporárias tripudiações do trauma, *allegrettas* alegrias, é impossível escapar ao retorno cíclico das nossas mais diversas memórias.

A ESTRANHA FORÇA DA CANÇÃO

Por isso uma força me leva a cantar
Por isso essa força estranha
Por isso é que eu canto não posso parar
Por isso essa voz tamanha

Caetano Veloso¹⁰

Vimos que a canção *It's a long way*, do álbum *Transa*, de Caetano Veloso, pode ser classificada como gênero complexo, em função de resultar de um processo de montagem. Vimos, também, que o “fracasso” na comunicação pelo gênero narrativo durante o exílio talvez se deva ao fato de Caetano ter buscado a elaboração da memória recente de forma clara e linear, o que só começou a se esboçar, de fato, nos anos 90, quando da escrita de *Verdade Tropical*. Antes de finalizar o texto, convém elencar as

¹⁰ (Veloso, 2022, p. 317).

características da canção de Caetano Veloso, classificada por mim como gênero complexo, que me levam a considerá-la como a linguagem que a memória da ditadura requer.

A primeira característica é a fragmentação, que aparece na definição de memória da ditadura de Alexandre Silveira. A segunda é a possibilidade da desvinculação da experiência ao tempo do calendário. A alteração da noção de tempo, que, na teoria de Ricoeur, parece ser própria da irrealidade e das narrativas ficcionais, aparece naturalizada na canção de Caetano, a qual, superando a complexidade do romance, mistura narrador, autor e herói em versos que narram o pesadelo da ditadura.

Outra característica da canção de Caetano é a possibilidade de movimentações. O AI-5 o privou da liberdade de transitar em sua própria casa, em seu próprio país. No texto *Hoje quando acordei*, Caetano se diz morto por não estar mais, como outrora, “vivo, em movimento, passando realmente por entre as coisas” (Veloso, 2017, p. 318). A ausência de movimentos e mudanças foi um dos incômodos da ditadura militar relatado pelo artista tanto nas crônicas para *O Pasquim* quanto em *Verdade Tropical*, e sua canção rompe totalmente com isso. Quando canta *It's a long way*, Caetano varia a quantidade de vezes que repete a palavra “long”, de modo que é extremamente difícil, até para seus melhores fãs, repetir exatamente como está no disco *Transa* de 1972. Ademais, em alguns versos, é cantado “*It's a long way*”, enquanto em outros é cantado “*It's a long road*”, e em outros, ainda, “*It's a long and winding road*”. Dessa forma, não há um refrão que se repita invariavelmente, ou, em outras palavras, não há imutabilidade na canção. Assim, já que em seus dias de prisão e exílio Caetano não vivia mudanças notáveis, em sua canção, ele mesmo “organiza o movimento” na frase “*It's a long way*”, acrescentando, a ela, mutações a cada execução.

Por fim, uma característica importantíssima da canção de Caetano Veloso, que a eleva à de linguagem ideal para as memórias da ditadura, é a possibilidade de muitas testemunhas. Aquelas que tanto lhe faltaram para suas crônicas no *Pasquim* e para suas conversas em Londres, apareceram na canção em uma montagem. Ao cantar “*Hey, brothers! Say, brothers!*”, Caetano chama por testemunhas, que logo o atendem e aparecem, cantando canções que foram trilha sonora de momentos marcantes de sua vida: a infância, a mudança para Salvador, a ida ao Rio de Janeiro com consequente imersão na Música Brasileira. Para além dos cantores e compositores das canções cujos versos

compõem a montagem da canção *It's a long way*, os ouvintes também podem se encaixar no conceito de testemunha de Gagnebin, se levarmos em conta a audição e apropriação pela empatia, explicadas por Leonardo Davino:

Portanto, é através do sujeito cancional que podemos dizer que, ao cantar uma *mesma* canção, diferentes intérpretes também são autores daquela canção, singularizando-a em suas gestualidades vocais; e que, ao tomar a canção para si, o ouvinte se apropria da mensagem para “entender” o mundo à sua volta e a si mesmo, imerso no mundo. É o sujeito cancional, coincido com o estado do ouvinte naquele momento de execução da canção, quem faz o convite para o canto compartilhado. No caso das canções de amor, ou quando há na letra da canção um destinatário aparente, por exemplo, é o sujeito cancional quem permite que uma canção dirigida a uma pessoa possa ser ouvida e apropriada, pela empatia, por outras pessoas, quando do momento de sua vocalização. Nela o ouvinte entra em intimidade com o que lhe é apresentado. O ouvinte não conhece o sujeito, mas tem nele um cúmplice (Davino, 2016, p. 89).

Assim, a canção supera o gênero narrativo no encontro das testemunhas em função de dividir a autoria da canção com ouvintes e intérpretes em distintos momentos. Juntando sua voz à de muitos outros, Caetano foi capaz de cantar suas dores e saudades. Foram necessários vários compositores e cantores, de diferentes tempos, para serem suas testemunhas, possibilitando o revezamento ao qual Gagnebin (2009, p. 57) se refere. Caetano Veloso não conhece a gama de testemunhas que, ao cantarem essa canção, levam adiante, como num revezamento, a história de um artista que, de 1969 a 1972, foi injustamente privado de caminhar contra o vento sob o seu sol dourado, em meio às coisas do seu país.

Se no final da década de 60 e no início da década de 70 os textos e falas de Caetano Veloso não tinham testemunhas, a canção *It's a long way*, por sua vez, contou com várias: Zé do Norte, Dorival Caymmi, Baden Powell, Vinicius de Moraes, Nara Leão, Peri Ribeiro, Jacobina, Jair Amorim, Paul McCartney e, também, todos os que, nos últimos 52 anos, cantam e estudam as composições dos álbuns resultantes do exílio, garantindo que, após tanto tempo, Caetano Veloso possa ainda cantar e ouvir sua voz “*among others in the break of day*”.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Trad. Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

CIVITA, Victor (Editor e diretor). *Jackson do Pandeiro e os nordestinos*. Nova História da Música Popular Brasileira. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

DAVINO, Leonardo. Sujeito cancional: Verbivocoperformance poética contemporânea. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v.20, n.1, p. 87-100, jan./jun, 2016.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.

JOYCE, James. *Ulysses*. Tradução de Caetano Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

NASCENTES, Antenor. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: A Encadernadora, 1932.

PROUST, Marcel. *Sodoma e Gomorra*. Tradução de Mário Quintana. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa: 3. O Tempo narrado*. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

SILVEIRA, Alexandre Henrique. *A ferida ainda não cicatrizada: memória, trauma e testemunho em K: relato de uma busca, de Bernardo Kucinski*. (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto. Mariana, 2022.

VELOSO, Caetano. *Letras*. Organização de Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

VELOSO, Caetano. Hoje quando acordei. In: VELOSO, Caetano. *O mundo não é chato*. Organização de Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

VELOSO, Caetano. Ipanemia. In: VELOSO, Caetano. *O mundo não é chato*. Organização de Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

WISNIK, Guilherme; SAMPAIO, Maria Guimarães. Cronologia. In: WISNIK, Guilherme. *Caetano Veloso*. São Paulo: Publifolha, 2005.

DISCOGRAFIA

BEATLES. *Let it be*. EMI Records, 1970.

CAYMMI, Dorival. *Canções praieiras*. Odeon, 1954.

LEÃO, Nara. *Nara*. Elenco, 1964.

RIBEIRO, Peri. *Odeon 14766*. Odeon, 1961.

VÁRIOS ARTISTAS. *Jackson do pandeiro e os nordestinos*. Gravações elétricas S.A., 1979.

VELOSO, Caetano, *Transa*. Philips/Phonogram, 1972.

Recebido em: 25/01/2024

Aceito em: 27/03/2024

Hêmille Raquel Santos Perdigão: Bacharela em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Mestra em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Doutoranda em Letras: Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná (UFPR).

Dos quadros às narrativas, das narrativas aos quadros: um diálogo entre Frida Kahlo e Clarice Lispector

*De la pintura a la narrativa, de la narrativa a la pintura: un
diálogo entre Frida Kahlo y Clarice Lispector*

Gabriele Costa Viana

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

gabrielec8@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5890-3948>

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo a realização de um estudo comparativo entre as obras de Frida Kahlo e Clarice Lispector. Kahlo, considerada uma importante artista latinoamericana surrealista, movimento que se baseia na teoria de Freud; e Lispector, uma escritora mundialmente lida e detentora de uma escrita enigmática que gira em torno dos questionamentos da vida. Por muitas vezes os gestos de escrever e pintar se mesclam entre as duas mulheres que se permitiram entrar nas searas desconhecidas e desvendar o não dito. Como substrato teórico, são utilizados os conceitos de “livro de artista”. A aplicação da metodologia aqui adotada tornará possível a percepção de características comuns às obras de duas artistas, a princípio distantes no tempo e espaço.

Palavras-chave: Literatura comparada; Artes visuais; Livro de artista; Pintura; Escrita.

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo realizar un estudio comparativo entre las obras de Frida Kahlo y Clarice Lispector. Kahlo, considerada una importante artista latinoamericana surrealista, movimiento basado en la teoría de Freud; y Lispector, una escritora leída en todo el mundo y por tener una escritura enigmática, que gira alrededor a las cuestiones de la vida. Por muchas veces los gestos de la escritura y la pintura se mezclan entre las dos mujeres que se permitieron adentrarse en campos desconocidos y descubrir lo no dicho. Como sustrato teórico se utilizaron los conceptos de “libro de artista”. La aplicación de la metodología aquí adoptada permitirá percibir características comunes a las obras de las artistas, al principio distantes en el tiempo y en el espacio.

Palabras-clave: Literatura comparada; Artes visuales; Libro de artista; Pintura; Escritura.

INTRODUÇÃO

No México dos anos 1930 e no Brasil dos anos 1940, existiram duas grandes e importantes mulheres que mudaram as artes plásticas e a literatura nacional de seus países; Frida Kahlo, no México Pós-revolução, e Clarice Lispector, no Brasil estadonovista. Atualmente, as duas artistas seguem sendo potências para pautas feministas e para as artes, mesmo décadas após suas mortes.

Este trabalho tem como objetivo observar o diário íntimo – além de outros escritos- e parte das obras da pintora mexicana Frida Kahlo (1907-1954), assim como as pinturas e obras escritas pela escritora naturalizada brasileira Clarice Lispector (1920-1977). Será criada uma ponte entre as artes plásticas, mais especificamente, a pintura e a literatura, por meio da análise de obras das duas artistas.

As duas artistas tiveram contextos familiares semelhantes, já que tanto Kahlo como Lispector só tinham irmãs e sentiram cedo a perda de suas mães. Frida Kahlo foi a terceira filha do casal Matilde Calderón y González, mexicana de origem indígena e espanhola, e do fotógrafo Wilhelm (Guillermo) Kahlo, judeu descendente de alemães. Sua mãe teve depressão pós-parto. Por conta disso, Kahlo foi alimentada por uma ama de leite tendo, assim, uma relação distante por toda a vida de Matilde. Lispector também foi a terceira filha do casal Pinkhas Lispector, que mais tarde passaria a ser Pedro Lispector, e Mania Lispector, que passou a ser Marieta Lispector, ambos judeus russos. Segundo Benjamin Moser, no livro *Clarice*, Mania Lispector teria sido violentada por um bando de soldados russos, teria contraído sífilis dos homens que a violentaram e não conseguiu tratamento, devido às péssimas condições durante a guerra civil russa. Seus pais acreditavam que a gravidez pudesse curar a sífilis de Mania, logo nasceu Chaya Pinkhasovna Lispector, mais tarde Clarice Lispector, de uma mãe sífilítica e que por sorte não nasceu com sífilis congênita. Lispector se culpava por não ter curado a mãe da doença que a matara com apenas 42 anos de idade. E revela isso na crônica “Pertencer”, de 15 de junho de 1968.

No entanto fui preparada para ser dada à luz de um modo tão bonito. Minha mãe já estava doente, e, por uma superstição bastante espalhada, acreditava-se que ter um filho curava uma mulher de uma doença. Então fui deliberadamente criada: com amor e esperança. Só que não curei minha mãe. E sinto até hoje essa carga de culpa: fizeram-me para uma missão determinada e eu falhei.

Como se contassem comigo nas trincheiras de uma guerra e eu tivesse desertado. Sei que meus pais me perdoaram por eu ter nascido em vão e tê-los traído na grande esperança. Mas eu, eu não me perdo. Queria que simplesmente se tivesse feito um milagre: eu nascer e curar minha mãe (Lispector, 1999a, p. 111).

As duas artistas morreram jovens: Kahlo com 47 anos e Lispector com 56 anos de idade. Lispector morreu de um câncer que foi diagnosticado muito tarde, um câncer de ovário que se espalhou por todo seu organismo, levando-a a óbito no dia 09 de dezembro de 1977. Frida Kahlo morreu oficialmente por embolia pulmonar, mas há suspeita de suicídio, já que havia muitos frascos de remédios vazios ao lado de sua cama. O último registro em seu diário foi a frase “Espero alegremente a saída – e espero nunca mais voltar – FRIDA” (Kahlo, 2017, p. 180). Kahlo faleceu no dia 13 de julho de 1954.

Além disso, Kahlo e Lispector se assemelham quanto a suas obras. Frida Kahlo, além de pintar, também escrevia, mas como um hobby ou um jeito de se manter ocupada, enquanto não podia pintar por conta das cirurgias que fez. Clarice Lispector pintava, também como um hobby, mas mais do que isso, a pintura era uma paixão à qual se dedicou em seus últimos anos de vida.

Frida Kahlo e Clarice Lispector, duas mulheres que desbravaram caminhos. Mulheres que fizeram muito por outras mulheres. Kahlo pintava sua própria experiência em pinturas duras e reais em meados dos anos 1920-1930. Lispector, longe de ser uma escritora de autoajuda, era antes uma questionadora do sentido da vida. Escreveu sobre aflições, sobre a vontade de ser livre. Rompeu todas as fronteiras, colocando o leitor em si mesmo e levando-o ao questionamento da própria existência. Uma mulher que escreveu sobre outras mulheres em plenos anos 1940. Duas mulheres que inspiraram e ainda inspiram muitas outras mulheres.

O DIÁLOGO ENTRE ESCRITA E ARTES PLÁSTICAS

A arte vem acompanhando todo o desenvolvimento humano desde a Pré-história, quando foram identificadas as primeiras expressões artísticas – os desenhos no interior das cavernas eram uma forma de se expressar e de contar suas histórias –, até os dias de hoje. Grandes tradições artísticas têm como parâmetro as antigas civilizações, cada uma

delas tendo desenvolvido estilos, técnicas e formas únicas de arte que ainda são espelhos para artistas contemporâneos.

Para os fins a que se propõe este trabalho, é possível começar a observar o diálogo entre as artes visuais e a escrita a partir do início do século XX, sobretudo no Brasil, com o movimento modernista, que tinha como característica o rompimento com as formas tradicionais e a liberdade de criação; tratava-se de um momento de experimentação e reinvenção estética. O modernismo teve três fases, a primeira de 1922 a 1930; a segunda de 1930 a 1945 e a terceira de 1945 a 1980. Há, no entanto, quem entenda que o término dessa fase tenha sido em 1960 e, ainda, aqueles que entendem que o movimento está ativo, em certa medida, até os dias de hoje. O movimento foi criado a partir da integração de tendências culturais e artísticas do continente europeu, as vanguardas históricas, do período que antecede a Primeira Guerra Mundial. Movimentos como o expressionismo, cubismo, futurismo, dadaísmo e surrealismo tinham o mesmo objetivo, o rompimento com o passado e as tradições.

Segundo Briony Fer (1998), os surrealistas tinham o desejo de chocar, confundir as expectativas convencionais e trabalhar do ponto de vista do inconsciente. As obras tinham em comum o efeito de desorientar, pois queriam revelar o inconsciente na representação e desfazer concepções reinantes de ordem e realidade. Não queriam apenas questionar a realidade, mas também, questionar a forma pela qual era apresentada.

No modernismo, mais especificamente no modernismo da terceira fase, uma das características mais fortes na prosa foi a sondagem psicológica, com a tentativa de descrever o mais íntimo do ser, a complexidade da vida e da existência. Segundo Bellemin (*apud* Santos et al, 2017, p. 4), os leitores começaram a olhar a escrita de uma forma especial, pois perceberam que em determinado discurso há sempre algo a mais, tanto quanto nas ações humanas, na sua psique. Assim como o surrealismo, a terceira fase do modernismo se importa com o “não dito” e com o inconsciente.

ESCRITOS DE FRIDA KAHLO E PINTURAS DE CLARICE LISPECTOR

Frida Kahlo escrevia poemas e narrava histórias em seu diário, que também contam com uma presença forte de elementos surrealistas. Kahlo escrevia sem a

preocupação com a métrica, fazia uso de versos livres e da escrita automática, ou seja, escrevia tudo o que vinha à mente, como no exemplo a seguir, retirado de um dos poemas escritos em seu diário. Kahlo não o datou, mas provavelmente o escreveu entre 1947 e 1974:¹

SORRISO
TERNURA
Gota, sota, mote
MIRTO, SEXO, roto
CHAVE, SUAWE, BROTA
LICOR mão firme
AMOR assento firme
GRAÇA VIVA
VIDA PLENA
PLENA
SÃO...
(Kahlo, 2007, p. 88).

Em 2004, Raquel Tibol, publicou *Escrituras de Frida Kahlo – Selección, proemio* y notas, com um grande acervo de poemas e cartas escritos por Kahlo. Ela escreveu muitas cartas após o acidente, já que teve de se manter distante de seus amigos por muito tempo, e continuou escrevendo, principalmente quando estava nos Estados Unidos por causa das exposições e trabalhos de seu marido. Um de seus poemas mais tocantes chama-se *Reuerdo* e foi escrito em 1922. Esse poema foi publicado em *El Universal Ilustrado*, uma revista mexicana ilustrada da década de 1920 que publicava obras de escritores e artistas experimentais.

Eu havia sorrido. Nada mais. Mas a luz fez em mim um profundo silêncio.
Ele me seguia. Como minha sombra, perfeita e ligeira.
E a noite respirou um canto...
(Kahlo *apud* Tibol, 2007, p. 32).

Outro poema de Kahlo chama-se “Retrato de Diego” e foi escrito para um catálogo da exposição “Diego Rivera – 50 anos de trabalho artístico”, no Palácio de Belas Artes do México. Ela começa o poema dizendo que pintará esse retrato de Rivera com cores que não conhece, as palavras, e que por isso o retrato será pobre.

¹ Acredita-se que Kahlo escreveu o poema entre 1947 e 1974. Chegou-se a essa conclusão ao pensar que no diário existe uma ordem cronológica. A última data anterior a esse poema é de 22 de janeiro de 1947, e a primeira data posterior ao poema é de agosto de 1974.

Mas eu não creio que as margens de um rio sofram por deixá-lo correr, Nem a terra sofra porque chove, nem o átomo sofra descarregando energia... Para mim tudo tem sua compensação natural (Kahlo *apud* Tíbol, 2007, p. 32).

Em 1953, Kahlo expôs seus quadros pela primeira vez em seu país, o que a deixou muito feliz e realizada, pois sua saúde estava muito debilitada. Ela fez questão de escrever à mão os convites para o evento, que consistiam em um poema ritmado. Dizia assim:

Com amizade e amor
nascidos no coração
tenho o prazer de convidar você
para minha humilde exposição.
Às oito da noite
---- Já que, afinal de contas, você tem relógio ----
te esperarei na galeria
da Lola Alvarez Bravo.
[...]
Estes quadros
pintei com minhas próprias mãos
e eles esperam nas paredes
para dar prazer aos meus irmãos.
Bom, meu querido cuate,
com amizade verdadeira
te agradeço de todo o coração
Frida Kahlo de Rivera
(Kahlo *apud* Herrera, 2011, p. 490-491).

Também em 1953, os médicos que cuidavam da saúde de Kahlo decidiram amputar sua perna direita, fato que a deixou completamente desestabilizada emocionalmente. Sua autoestima estava vinculada à sua vaidade, que foi parcialmente despedaçada. Segundo Herrera (2011), Kahlo ficou tão desmoralizada que não queria ver ninguém, nem mesmo seu marido, Diego Rivera. Um pouco depois da cirurgia, escreveu em seu diário:

Quieta, a dor
Barulhento, o sofrimento
o veneno acumulado ---
O amor estava me abandonando
Agora meu mundo era estranho
de silêncios criminosos
de olhos forasteiros, alertas
confundindo os males.
Obscuridade de dia
As noites eu não vivia
Você está se matando!!
com a faca mórbida
dos que estão zelando por você
foi minha culpa?

Admito minha grande culpa
Grande como a dor
Foi uma saída enorme aquele que por que passei, meu amor.
Uma saída bastante silenciosa
Que me levou para a morte
(Kahlo, 2017, p. 256).

Segundo Herrera, nesse dia Kahlo tentou se suicidar. No escrito, Frida Kahlo refere-se à morte como uma saída “bastante silenciosa”, pois se mataria por overdose de medicamentos. Cabe lembrar aqui que uma das suspeitas, por ocasião da morte de Kahlo, foi suicídio, em vez de embolia pulmonar. Em suma, Frida Kahlo também foi uma sensível escritora, mesmo que a escrita tenha sido uma atividade secundária em sua vida. Assim como fazia em sua pintura, Kahlo escrevia de forma livre e espontânea e usava sua realidade como inspiração. Além de seu grande amor, Diego Rivera.

Já Clarice Lispector pintava, parafraseando Kahlo, com cores que não conhecia, porque não estava acostumada com a pintura. Em algumas crônicas de *A descoberta do mundo*, Lispector mostrava seu encanto pela pintura. Na crônica “Palavras de uma amiga”, de 3 de agosto de 1968, diz que a pintura e a escultura a acalentavam: “Agora a pintura e a escultura podem acalentar” (Lispector, 1999a, p. 122). Não é à toa que a escritora cria personagens que são pintoras, em *Água Viva* e em *Sopro de vida*, e uma personagem escultora, em *A paixão segundo G.H.*

Em *Água Viva*, de 1973, Lispector estabelece uma relação estreita entre pintura e escrita, ao criar uma personagem pintora que tem necessidade de escrever. A personagem diz que escreve porque a escrita é a área do destinatário. “Também tenho que te escrever porque tuas searas são de palavras discursivas e não o direto de minha pintura” (Lispector, 1998, p. 12). Contudo, mais do que para entrar na “seara” do outro, a personagem diz que se refaz ao deixar de pintar para escrever, ponto em comum com a biografia da autora, que se refaz ao pintar, saindo da escrita.

Na verdade, todo o livro pode ser interpretado como uma metáfora, na qual muitas passagens exemplificam a forma dura e dolorida como a personagem pinta, assim como a forma da escrita de Lispector, fazendo reflexões sobre a vida e morte, sobre sonhos e estados da alma.

Escrevo em signos que são mais um gesto que voz. Tudo isso é o que me habituei a pintar mexendo na natureza íntima das coisas. Mas agora chegou a hora de parar a pintura para me refazer, refaço-me nestas linhas. Tenho uma

voz. Assim como me lanço no traço do meu desenho, este é um exercício de vida sem planejamento. O mundo não tem ordem visível e eu só tenho a ordem da respiração. Deixo-me acontecer (Lispector, 1998, p. 24).

Segundo Carlos Mendes de Sousa, em *Clarice Lispector: figuras da escrita*, em *Água viva* Lispector não busca apenas escrever, e sim escrever-pintar, ou seja, trabalhar simultaneamente e conjuntamente os dois gestos, tanto da escrita, quanto da pintura. Esses gestos se alternam durante o livro – ora se pinta, ora se escreve. O livro não descreve o processo de escrita, mas mostra que a personagem escreve como pinta: “Aprofundo as palavras como se pintasse” (Lispector, 1998, p. 14). Em todo o livro, a personagem escreve como se pintasse, usando sempre a própria experiência para conseguir escrever, já que essa era uma seara nova para ela, trocando a pena por “essa coisa estranha que é a palavra”. Segue dizendo que pinta um “isto” e também escreve um “isto”.

Vou te dizer uma coisa: não sei pintar nem melhor nem pior do que faço. Eu pinto um "isto". E escrevo com “isto” – é tudo o que posso. Inquieta. Os litros de sangue que circulam nas veias. Os músculos se contraindo e retraindo. A aura do corpo em plenilúnio. Parabólica – o que quer que queira dizer essa palavra. Parabólica que sou. Não me posso resumir porque não se pode somar uma cadeira e duas maçãs. Eu sou uma cadeira e duas maçãs. E não me somo (Lispector, 1998, p. 74).

Lispector pintou a maioria de seus quadros anos depois da publicação de *Água Viva*, sem muita técnica, mas claramente fazendo aquilo que amava, naqueles que seriam seus últimos dias de vida. Pintava o que estava em seu inconsciente: sentimentos como medo, alegria e confusão. Ela já havia se questionado sobre o escrever – “Quem sabe escrevo por não saber pintar?” (Lispector *apud* Sousa, 2012, p. 374) – e também dito que o processo de escrever e de pintar brotavam da mesma fonte: “Antes de mais nada pinto pintura. Acho que o processo criador de um pintor e do escritor são da mesma fonte. O texto deve se exprimir através de imagens e as imagens são feitas de luz, cores, figuras, perspectivas, volumes, sensações” (Lispector *apud* Sousa, 2012, p. 348).

Clarice Lispector também refletia sobre a pintura em muitas crônicas, principalmente na crônica “Temas que morrem”, de 24 de maio de 1969. Ela diz que se sentiria inteira, realizada, se seu trabalho fosse pintar.

A verdade é que simplesmente me faltou o dom para a minha verdadeira vocação: a de desenhar. Porque eu poderia, sem finalidade nenhuma, desenhar e pintar um grupo de formigas andando ou paradas – e sentir-me inteiramente

realizada nesse trabalho. Ou desenharia linhas e linhas, uma cruzando a outra, e me sentiria toda concreta nessas linhas que os outros talvez chamassem de abstratas (Lispector, 1999a, p. 197).

Lispector pintou ao todo 22 quadros, a maioria sobre madeira (apenas três sobre tela), os quais se encontram atualmente em dois acervos, o do Instituto Moreira Salles e o da Fundação Casa de Rui Barbosa, ambos no Rio de Janeiro. Ao olhar as suas telas, pode-se perceber o descompromisso com qualquer técnica específica; elas são pintadas com tinta guache, cola quente, lápis de cor, cores e linhas com manchas fortes. Uma construção que indica sobretudo inquietação e turbulência interior.

A maioria das telas foi pintada em 1975, dois anos antes da morte da escritora. Tratava-se de uma forma livre dela se expressar, uma forma de se acalantar. As formas e linhas geram composições abstratas, mas, segundo Lispector, na crônica “Abstrato é figurativo”, de 10 de outubro de 1970, a arte abstrata é na verdade figurativa: “Tanto em pintura como em música e literatura, tantas vezes o que chamam de abstrato me parece apenas o figurativo de uma realidade mais delicada e mais difícil, menos visível a olho nu” (Lispector, 1999a, p. 316).

Ao mencionar a literatura, ela se refere ao olhar novo diante da realidade, ou seja, para Lispector, as obras que são consideradas abstratas, obras nas quais os artistas não estão preocupados em representar uma realidade, na verdade, são figurativas, são obras que, sim, querem mostrar a realidade, mas uma realidade difícil de ser vista e entendida por nós a olhos nus, uma realidade que não está à mostra.

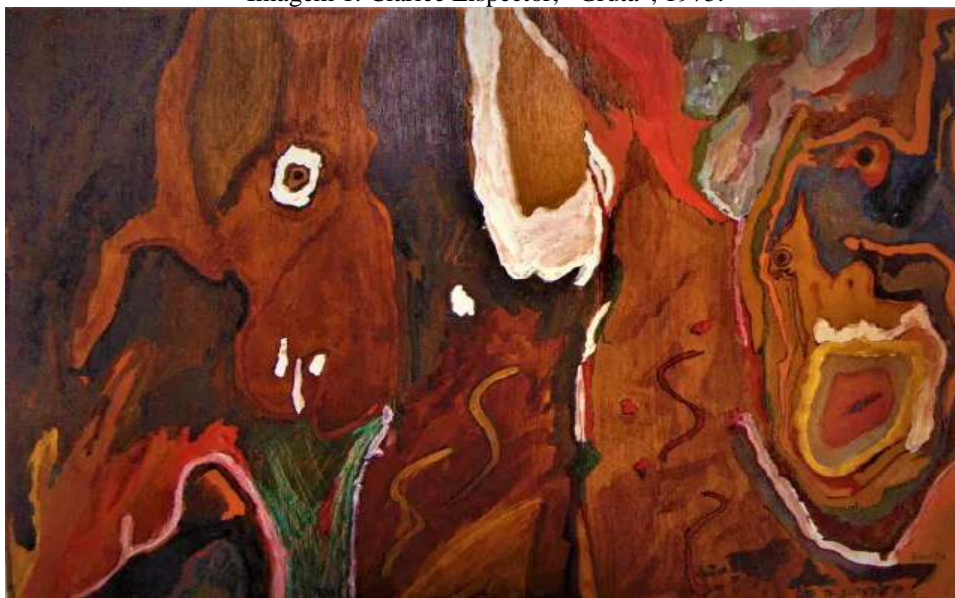
Segundo Ricardo Iannace (2009), a pintura abstrata tem por base a autonomia, a liberdade criadora. As cores são arbitrarias, as pinceladas, enfáticas, e as texturas, exageradas; há colagens, distorções de figuras e de outras formas naturais. A composição abstrata, com suas linhas cruzadas umas sobre as outras, suas cores vivas e intensas, mostra uma realidade que vai além do visível: as coisas no mundo são tão invisíveis, dinâmicas e imateriais quanto tangíveis, estáveis e concretas. Lispector diz, na crônica “Temas que morrem”, que mesmo se pintasse apenas linhas, ali se sentiria concreta. “Desenharia linhas e linhas, uma cruzando a outra, e me sentiria toda concreta nessas linhas que os outros talvez chamassem de abstratas” (Lispector, 1999a, p. 197).

Em muitas outras crônicas, Lispector traz essa ideia de que o abstrato na verdade é concreto, figurativo. Em “Dois meninos”, a escritora cria um diálogo entre dois personagens que discutem sobre o que é abstrato e o que é concreto, em que os dois

pareciam entender os conceitos de maneiras distintas. O diálogo dos meninos deixa o leitor em dúvida se matérias, sentimentos, emoções são realmente abstratas e não concretas. Já na crônica “Abstrato é figurativo” Lispector, mais uma vez afirma que abstrato na verdade, são as realidades não vistas. “Tanto em pintura como em música e literatura, tantas vezes o que chamam de abstrato me parece apenas o figurativo de uma realidade mais delicada e mais difícil, menos visível a olho nu” (Lispector, 1999a, p. 316). Lispector tematiza o “não dito” não apenas em sua literatura, mas também em sua obra pictórica, por meio de uma nova forma de interpretação e expressão da realidade.

Em *Água Viva* (1973), a personagem pintava grutas; e, em 1975, Lispector pintou um quadro intitulado “Gruta” (Imagem 1) e outro intitulado “Interior da gruta”. As telas criam, a princípio, uma sensação de estranhamento e desconforto. Como a personagem descreve, “Só repetindo seu doce horror, caverna de terror e das maravilhas, lugar de almas aflitas, inverno e inferno” (Lispector, 1998, p. 16).

Imagem 1: Clarice Lispector, “Gruta”, 1975.



Fonte: Iannace, 2009.

Em 1975, Lispector pintou o quadro “Medo” (técnica mista sobre madeira, 30 x 40 cm), que hoje se encontra no Arquivo-Museu da Literatura Brasileira, da Fundação Casa de Rui Barbosa. O título da obra remete a um sentimento também presente em muitas de suas obras literárias. Frequentemente, nós o personificamos, mas o medo em si não é tangível. Lispector conseguiu passar o sentimento para o quadro, conseguiu dar

forma a algo que é abstrato, tornando-o concreto, ainda que por meio de uma forma abstrata. No congresso de Bruxaria em Bogotá, do qual participou em 1975, Clarice comentou a respeito desse quadro:

[...] Pintei um quadro que uma amiga me aconselhou a não olhar porque me faria mal. Concordei. Porque neste quadro que se chama Medo eu conseguiria pôr para fora de mim, quem sabe se magicamente, todo o medo-pânico de um ser no mundo. É uma tela pintada de preto tendo mais ou menos ao centro uma mancha terrivelmente amarelo-escuro. Parece uma boca sem dentes tentando gritar e não conseguindo. Perto dessa massa amarela, em cima do preto, duas manchas totalmente brancas que são talvez a promessa de um alívio. Faz mal olhar este quadro (Lispector *apud* Borelli, 1981, p. 57).

Imagem 2: Clarice Lispector, “Medo”, 1975.



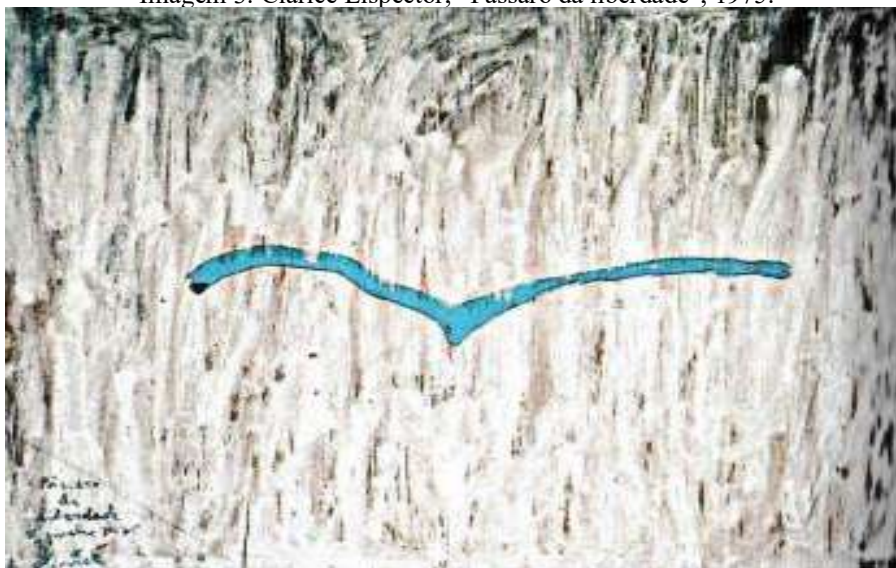
Fonte: Iannace, 2009.

Além disso, tanto em *Um sopro de vida* (1978) quanto em *A hora da estrela* (1977), a voz narrativa lispectoriana comenta sobre o medo que tinha de começar as narrativas; e, em *A hora da estrela*, sobre os medos que Macabéa tinha. Em *Água viva* (1973), o sentimento aparece novamente. Esse sentimento ganha forma no quadro como uma “mancha amarela”, com “uma boca sem dentes tentando gritar”. É como se “faltasse o grito de libertação” como diz Lispector na crônica “Temas que morrem” (Lispector, 1999a, p. 196-198).

A palavra “liberdade” também é muito recorrente em *Água Viva*. A escritora, em toda a narrativa, refere-se à sensação de liberdade alcançada pela narradora-personagem. A sensação subjetiva de estar livre guarda relação forte com a liberdade formal do livro e da construção da personagem. *Água Viva* é híbrido, não é romance, nem carta, mas tem um pouco de cada um. Sem história linear, seguindo apenas o fluxo de consciência, faz com que a obra saia da forma romanesca tradicional para conseguir se expressar como quem pinta. A liberdade também está presente na não identificação da narradora-personagem e em seu perfil. Ela pinta, escreve e também compara esses dois gestos com a música: “Vou te fazer uma confissão: estou um pouco assustada. É que não sei aonde me levará esta minha liberdade. Não é arbitrária nem libertina. Mas estou solta” (Lispector, 1998, p. 33).

Segundo Lispector, em *Água viva*, a partir do momento que o cordão umbilical do bebê é cortado, além do nascimento de uma nova vida, nasce também a liberdade. A partir desse momento ele viverá por conta própria: “Estou dando a você a liberdade. Antes rompo o saco de água. Depois corto o cordão umbilical. E você está vivo por conta própria. E quando nasço, fico livre” (Lispector, 1998, p. 35). Em 1975, Clarice Lispector pintou o quadro intitulado “Pássaro da liberdade”, tela de técnica rudimentar apresentando uma leve demão de tinta ao fundo e um traço forte em azul para representar uma gaivota no céu.

Imagem 3: Clarice Lispector, “Pássaro da liberdade”, 1975.



Fonte: Iannace, 2009

Iannace (2009) diz que o fato de Lispector criar uma personagem que pinta

quadros que ela própria havia pintado revela uma simbiose entre a ficção e o real, que possibilita o questionamento dos limites entre a ficção e as experiências pessoais da autora. Seria a transposição da realidade para a ficção e da ficção para a realidade. Lispector pintou o que escreveu e Kahlo escreveu o que pintou. E por vezes os atos de pintar e escrever se misturaram e se tornaram um só.

O LIVRO DE ARTISTA

Como dito anteriormente, Lispector escreveu sobre a gruta em *Água Viva* e anos depois pintou o quadro “Gruta” (Imagem 1), logo, é possível dizer que seu texto se transformou em quadro. Kahlo passou por um processo semelhante, no entanto, diferentemente de Lispector, passou da tela para a escrita. Kahlo pintou e anos depois escreveu sobre os quadros em seu diário, como, por exemplo, no caso do quadro “Las dos Fridas”: anos após a realização da obra, escreveu sobre a origem dele, em seu diário, e também desenhou os esboços de suas telas como o quadro “El abrazo de amor de El Universo, la tierra (México), Yo, Diego y el señor Xóloti”.

Os livros de artista possuem diversas tipologias, pode-se considerar um livro de artista um caderno de anotações (como os cadernos de Leonardo da Vinci), os cadernos de esboços e as obras de arte. Segundo Stephen Bury, “livros de artista são livros ou objetos em forma de livro; sobre os quais, na aparência final, o artista tem um grande controle. O livro é entendido nele mesmo como uma obra de arte” (Bury, 1995, p. 1). O livro de artista é um objeto de arte que fala por si mesmo, podendo extrapolar inclusive o próprio conceito de “livro”, não necessitando de ser lido para ser compreendido – na verdade, a leitura deve ocorrer na estrutura geral do livro, e não pelo seu texto. Em sua grande maioria, livros de artistas são objetos de experimentação, podendo conter múltiplos discursos e poéticas.

Assim, pode-se analisar o diário de Frida Kahlo escrito por ela entre os anos 1944 e 1954 e algumas crônicas de Clarice Lispector para o Jornal do Brasil como um “livro de artista” – o diário como rascunho para os quadros, no caso de Frida, e as crônicas como rascunho para os romances, no de Lispector (em especial, no de *Água viva*).

O manuscrito *Objeto gritante*, produzido por Clarice Lispector em 1971, a partir de suas crônicas, nunca foi publicado em sua forma original. Ela o editou e reescreveu,

transformando-o no livro *Água viva*, publicado em 1973. Segundo Lispector, ela passou três anos escrevendo-o até ele se tornar um livro. “Com *Água viva* passei três anos cortando e tirando, lutando, lutando até que saiu o livro” (Lispector *apud* Sousa, 2012, p. 365).

Pode-se dizer que *Água viva* é um diário da pintora, pois há uma sequência de quadros que são narrados no decorrer do livro. A personagem de *Água Viva* escreve como se fosse seu diário e conta em algumas passagens seu processo criativo. Trata-se de um livro híbrido: é romance, poesia, diário, ensaio filosófico, tem fragmentos de cada um desses gêneros. Pode-se, então, partir para a leitura do romance como um diário de pintor. “Trata-se de alguém que vai escrevendo, mas tendo claramente como apoio a experiência dominante da pintura” (Sousa, 2012, p. 365). Contudo, se *Objeto gritante* era o esboço de um livro a ser publicado, seria *Água viva* um diário de um diário? Primeiro, Lispector escreveu o esboço, *Objeto gritante*, que depois foi transformado no livro *Água viva*, mas o livro em si já é um diário de um pintor, escrito pela personagem pintora. No romance, a personagem diz que as palavras por ela ali escritas são na verdade esboços para suas pinturas. Sendo assim, o romance, como diz Bury, é entendido nele mesmo como uma obra de arte.

Escrevo-te como exercício de esboços antes de pintar. Vejo palavras. O que falo é puro presente e este livro é uma linha reta no espaço. É sempre atual, e o fotômetro de uma máquina fotográfica se abre e imediatamente fecha, mas guardando em si o flash. [...] Comecei estas páginas também com o fim de preparar-me para pintar. [...] Vivo a cerimônia da iniciação da palavra e meus gestos são hieráticos e triangulares (Lispector, 1998, p. 18-19).

A primeira versão de *Água Viva*, intitulada *Objeto gritante*, encontra-se hoje na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. É composto por 208 páginas, enquanto a versão final é composta por 95 páginas. No início de *Objeto gritante*, Lispector escreveu “Monólogo com a vida”, mas riscou e escreveu “Carta ao mar”; que também riscou, por fim escrevendo “*Água Viva*”. Em uma nota, Clarice Lispector afirmou que o livro deveria se chamar “Atrás do pensamento”, porque muitas páginas foram extraídas de outras publicações dela. No primeiro manuscrito, é apenas na página 49 que Lispector começa a refletir sobre pintura, diferentemente da versão publicada, em que fala de pintura desde as primeiras páginas. Na primeira versão, Lispector por diversas vezes substituiu a palavra “escrever” por “pintar”. Datilografou à máquina e depois fez as substituições à caneta. O

texto à máquina está assim:

Estou viciada em viver nesta extrema intensidade. A hora de escrever é o reflexo de uma situação toda minha. É quando tenho maior desamparo. Quando não estou escrevendo simplesmente não sei como se escreve. Se não fosse infantil e falsa a pergunta das mais sinceras eu escolheria um amigo escritor e perguntaria: como é que se escreve? Porque realmente como é que se escreve? Que é que se diz? E como dizer? E como é que começa? E o que é que se fez com o papel em branco?²

À caneta está assim:

Estou viciada em viver nesta extrema intensidade. A hora de pintar é o reflexo de uma situação toda minha. É quando tenho maior desamparo. Isto eu tinha falado embora pareça coisa escrita. Quando não estou pintando, simplesmente não sei como pintar. Quando estou te escrevendo não sei como te escrever. Se não fosse infantil e falsa a pergunta das mais sinceras eu escolheria um pintor ou escritor e perguntaria: como é que se pinta? como é que se escreve? Porque realmente como é que se pinta e escreve? Que é que se diz? E como dizer? E como é que começa? E o que é que se faz com a tela ou o papel em branco?³

Na página 85 do manuscrito, Lispector também substituiu a palavra “escrever” por “pintar”, padrão que seguiu em várias outras páginas. Está escrito a máquina:

Mas só faço é escrever. Escrever é uma maldição: quem tem que escrever terá mesmo que escrever e não há porta de saída. (...) quero pedir a mim mesma que eu possa parar de escrever de um momento para outro e será vitória minha. Embora não saiba bem o que fazer no mundo além de escrever e de ser mãe.⁴

As anotações à caneta estão:

Mas só faço é pintar. E pintar é uma maldição: quem tem que pintar terá mesmo que pintar e não há porta de saída. (...) quero pedir a mim mesma que eu possa parar de pintar de um momento para outro e será vitória minha. Embora não saiba bem o que fazer no mundo além de pintar e de ser mãe.⁵

² Essa citação foi retirada do primeiro manuscrito de *Água viva*, página 49, analisado por mim no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, localizado no Rio de Janeiro, no ano de 2019.

³ Essa citação foi retirada do primeiro manuscrito de *Água viva*, página 49, analisado por mim no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, localizado no Rio de Janeiro, no ano de 2019. As substituições da palavra “escrever” por “pintar” foram feitas por Clarice a caneta por cima do que escreveu a máquina.

⁴ Essa citação foi retirada do primeiro manuscrito de *Água viva*, página 85, analisado por mim no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, localizado no Rio de Janeiro no ano de 2019.

⁵ Essa citação foi retirada do primeiro manuscrito de *Água viva*, página 85, analisado por mim no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, localizado no Rio de Janeiro, no ano de

No acervo de Clarice Lispector da Fundação Casa de Rui Barbosa, há dois manuscritos de *Água Viva*: o primeiro, comentado acima, e o segundo, que contém 185 páginas. No início do manuscrito, Lispector escreveu: “Transformou-se em *Água Viva*”, porém essa versão, que deveria ser a mais próxima da versão publicada, é, na realidade, a mais distante. Não há mais tantas anotações a caneta, configurando-se, aparentemente, como uma versão final. Em todo o manuscrito não há menção à pintura, somente à escrita. O que nos faz pensar que há outra versão mais próxima da publicada. Sendo assim, todo o processo de criação do livro *Água Viva* é na realidade o processo de um livro do artista, de retrabalho em cima de esboços.

As crônicas também fazem parte do livro de artista de Clarice Lispector. Na crônica “Temas que morrem”, escrita em 24 de maio de 1969, Lispector já mostrava sua inclinação à pintura e ao desenho, quando dizia que essa seria sua verdadeira vocação.

A verdade é que simplesmente me faltou o dom para a minha verdadeira vocação: a de desenhar. Porque eu poderia, sem finalidade nenhuma, desenhar e pintar um grupo de formigas andando ou paradas- e sentir-me inteiramente realizada nesse trabalho. Ou desenharia linhas e linhas, uma cruzando a outra, e me sentiria toda concreta nessas linhas que os outros talvez chamassem de abstratas (Lispector, 1999a, p. 197).

Anos depois, Lispector começou a escrever *Objeto gritante*, futuramente *Água viva*, obra na qual a personagem é uma pintora que, inclusive, pinta grutas, tipo de pintura que a própria Lispector fez. No livro, a pintura e a escrita se tornam um, assim como a autora escreve na crônica “Temas que morrem”: “Eu falaria de frutas e frutos. Mas como quem pintasse com palavras. Aliás, verdadeiramente, escrever não é quase sempre pintar com palavras?”. Em uma passagem de *Água viva*, ela compara exatamente os dois gestos, pintar e escrever: “Aprofundo as palavras como se pintasse” (Lispector, 1998, p. 14).

Lispector escreveu a crônica “Ao correr da máquina” em 17 de abril de 1971, mesmo ano em que começou a escrever *Objeto gritante*. Fragmentos dessa crônica apareceriam futuramente no livro *Água Viva*. A escritora mudou algumas palavras e acrescentou outras, como, por exemplo, o termo “escrever”, que no livro passa a ser

2019. As substituições da palavra “escrever” por “pintar” foram feitas por Clarice a caneta por cima do que escreveu a máquina.

“pintar”; e adicionou os termos “pintar” e “pintura”, que não aparecem na crônica. Nesta, o fragmento apresentava-se assim:

Escrevo à medida de meu fôlego. Estarei eu sendo hermética? Porque parece que em jornal se tem de ser terrivelmente explícito. Sou explícita? Pouco se me dá. Agora vou interromper para acender um cigarro. Talvez volte à máquina ou talvez pare por aqui mesmo (Lispector, 1999a, p. 341).

Lispector adaptou o fragmento acima, fez algumas mudanças, retirou o termo “jornal”, já que não faria sentido em seu livro, além de colocar termos como “pintura”, e o inseriu no livro *Água Viva*:

Escrevo-te à medida de meu fôlego. Estarei sendo hermética como na minha pintura? Porque parece que se tem de ser terrivelmente explícita. Sou explícita? Pouco se me dá. Agora vou acender um cigarro. Talvez volte à máquina ou talvez para por aqui mesmo para sempre. Eu, que nunca sou adequada (Lispector, 1998, p. 55).

Na mesma crônica, Clarice Lispector escreve um fragmento sobre as tartarugas que também será adicionado posteriormente ao livro. A crônica lê:

Voltei. Estou agora pensando em tartarugas. Quando escrevi sobre bichos, disse, de pura intuição, que a tartaruga era um animal dinossáurico. Depois é que vim a ler que é mesmo. Tenho cada uma. Um dia vou escrever sobre tartarugas. Elas me interessam muito. Aliás, todos os seres vivos, que não o homem, são um escândalo de maravilhamento. Parece que, se fomos modelados, sobrou muita matéria energética e formaram-se os bichos. Para que serve, meu Deus, uma tartaruga? O título do que estou escrevendo agora não devia ser "Ao correr da máquina". Devia ser mais ou menos assim, em forma interrogativa: “E as tartarugas?” E quem me lê se diria: é verdade, há muito tempo que não penso em tartarugas (Lispector, 1999a, p. 342).

Já *Água viva* lê:

Voltei. Estou pensando em tartarugas. Uma vez eu disse por pura intuição que a tartaruga era um animal dinossáurico. Depois é que vim ler que é mesmo. Tenho cada uma. Um dia vou pintar tartarugas. Elas me interessam muito. Todos os seres vivos, que não o homem, são um escândalo de maravilhamento: fomos modelados e sobrou muita matéria-prima — it — e formaram-se então os bichos. Para que uma tartaruga? Talvez o título do que estou te escrevendo devesse ser um pouco assim e em forma interrogativa: “E as tartarugas?” Você que me lê diria: é verdade que há muito tempo não penso em tartarugas (Lispector. 1998, p. 55).

Pode-se perceber a troca de termos que Lispector fazia com as palavras “escrever” e “pintar”. Na crônica, “Um dia vou escrever sobre tartarugas”; no livro, “Um dia vou pintar tartarugas”. Além, é claro, de mudar ou acrescentar elementos do fragmento, para que fizessem sentido no livro.

Lispector, em *Um sopro de vida*, de 1978, também criou uma personagem pintora chamada Ângela Pralini, que funciona em certa medida como um alter ego da escritora. A obra pictórica “Caos, metamorfose, sem sentido”, de 1975, é referida no livro, no momento em que Ângela menciona um quadro que pintou, no romance intitulado apenas “Sem sentido”. A personagem descreve a pintura: “Estou pintando um quadro com o nome de 'Sem sentido'. São coisas soltas, objetos e seres que não se dizem respeito, como borboleta e máquina de costura” (Lispector, 1999b, p. 44). O quadro de Lispector, guardado atualmente no Arquivo-Museu da Literatura Brasileira, da Fundação Casa de Rui Barbosa, é composto em técnica mista sobre madeira, 30 x 40 cm, com a superfície coberta de tinta guache, gotas de vela derretida, cola líquida, cola quente, caneta esferográfica, caneta hidrográfica. As formas remetem a asas de borboleta, em preto, vermelho e rosa, fazendo alusão à metamorfose. A variedade de formas e cores remete ao caos, à turbulência interior, à errância dos pensamentos.

Imagem 4: Clarice Lispector, Caos, metamorfose sem sentido, 1975.



Fonte: Iannace, 2009.

Conclui-se que as crônicas podem ser consideradas uma espécie de livro de artista de Lispector porque funcionam como esboço de alguns de seus romances: ela escreve as crônicas e, posteriormente, insere os fragmentos em seus livros, transformando as primeiras, retroativamente, em esboços dos segundos.

O diário de Frida Kahlo também pode ser considerado um livro de artista. Kahlo desenhava em seu diário aquilo que seriam suas telas, além de fazer a descrição de um de seus quadros mais famosos, intitulado “Las dos Fridas”, de 1939 (Imagem 5). No diário, Kahlo registrou suas dores, amores, desejos, sua vida política, suas histórias, além de escrever poemas e descrever seus quadros de forma poética. Seu diário é um retrato íntimo dela mesma, nele consegue-se sentir a sua presença.

Na página 102, Kahlo revela a origem de seu quadro “Las dos Fridas”. Ela conta sobre sua amiga imaginária – as duas deveriam ter por volta de seis anos de idade – e descreve o lugar imaginário onde as duas se encontravam. Segundo ela, era uma amizade mágica, com quem dividia segredos e alegrias. Diz, ainda, que quando apagava o desenho do lugar imaginário seus segredos e sua alegria “corriam”. (Imagem 6)

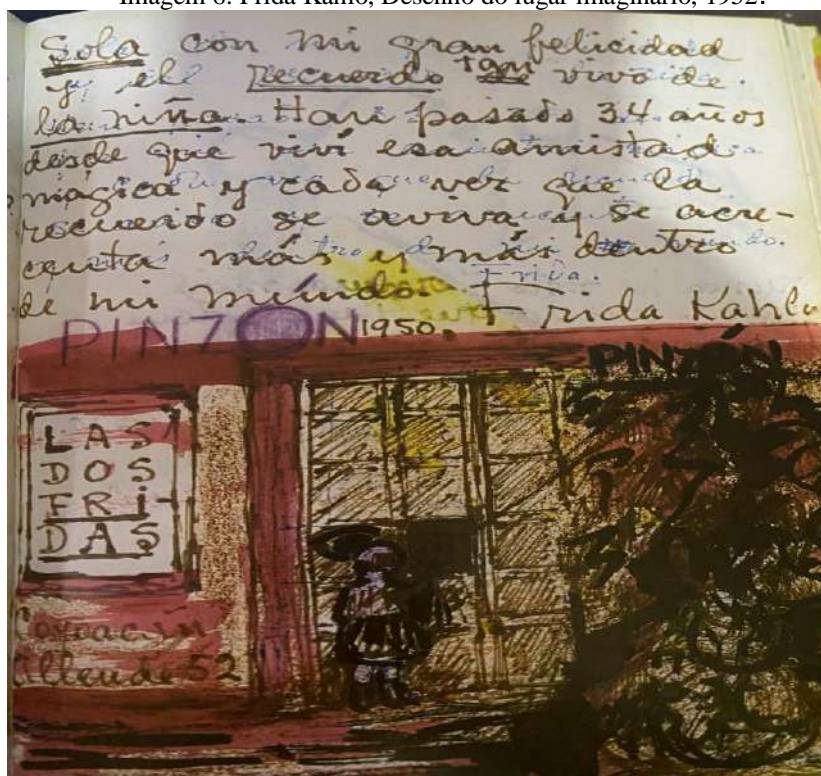
Quando eu voltava à janela, entrava pela mesma porta desenhada no vidro. Quando? Durante quanto tempo havia estado com “ela”? Não sei. Podia ter sido um segundo ou milhares de anos... Eu era feliz. Apagava com a mão o desenho da “porta” e “desaparecia”. Corria meu segredo e minha alegria até o recanto mais afastado do pátio de minha casa (Kahlo, 2017, p. 102).

Imagem 5: Frida Kahlo, “Las dos Fridas”, 1939.



Fonte: El cuadro del día.

Imagem 6: Frida Kahlo, Desenho do lugar imaginário, 1952.



Fonte: *O diário de Frida Kahlo*, 2017.

Também desenhou em seu diário esboços de outros quadros, como “El abrazo de amor de El Universo, la tierra (México), Yo, Diego y el señor Xólotl”, quadro de 1949 (Imagem 7), que registrou em seu diário apenas em 1974 (Imagem 8):

Imagem 7: Frida Kahlo, “El abrazo de amor de El Universo, la tierra (México), Yo, Diego y el señor Xólotl”, 1949.



Fonte: Acervo digital: Frida Kahlo UNESP.

Imagem 8: Frida Kahlo, desenho do quadro “El abrazo de amor de El Universo, la tierra (México), Yo, Diego y el señor Xólotl”, 1974.



Fonte: *Diário de Frida Kahlo*, 2017.

As crônicas de Clarice Lispector e o diário de Frida Kahlo podem ser considerados livros de artista por serem rascunhos de obras futuras – e, no caso de Kahlo, também registro de antigas produções. Lispector utilizou muitos trechos de suas crônicas em seus livros, como se as primeiras fossem versões de teste dos segundos. Kahlo, por sua vez, desenhava e escrevia sobre quadros já pintados e expostos, registrando e explicando seu processo criativo. Ao mesmo tempo, podemos olhar tanto as crônicas quanto para o diário como obras em si. O diário é, hoje em dia, estudado por pesquisadores de Frida Kahlo como uma obra à parte de seus quadros, e o mesmo ocorre em relação às crônicas de Clarice Lispector publicadas no *Jornal do Brasil*, que também são estudadas como obras à parte de seus livros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Segundo Coutinho, a literatura comparada tem como marca fundamental a noção de transversalidade, que assegura à área um caráter de amplitude, que garante o seu caráter internacional, interlinguístico e interdisciplinar:

A Literatura Comparada é o estudo da literatura além das fronteiras de um país específico e o estudo das relações entre a literatura, de um lado, e outras áreas do conhecimento e crença, como as artes, a filosofia, a história, as ciências sociais, a religião etc., de outro lado. Em suma, é a comparação de uma literatura com outra ou outras, e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana (Coutinho, 2013, p. 15).

Deste modo, o caráter internacional da presente pesquisa revela-se na comparação de obras de uma artista mexicana com as de uma artista naturalizada brasileira; o caráter interlinguístico, no trabalho com dois idiomas diferentes, o espanhol do México e o português do Brasil; e o caráter interdisciplinar, na mobilização de duas áreas do conhecimento distintas, a pintura e a literatura.

A amplitude do método comparatista permitiu o estudo de culturas e períodos históricos distintos e relativamente distantes entre si. Com isso, o que antes era distante no espaço tempo, foi aproximado e deu a possibilidade a uma comparação. Kahlo, no México, Pós-revolução, abrindo espaço para a cultura nacional; Lispector, no Brasil da ditadura militar, criando espaço para novas sensibilidades, em suas crônicas; as duas sendo peças fundamentais para o desenvolvimento da cultura e das artes de seus países e de seus tempos.

Dessa forma, o presente estudo aponta diferenças e semelhanças entre essas duas grandes artistas, seja em relação às suas obras, seja no que concerne a suas vivências pessoais. Ademais, Kahlo e Lispector compartilhavam do gosto pela escrita e pela pintura e traziam para as ambas as áreas aquilo que estava por trás de seus pensamentos, o "não dito", abrindo caminho para uma nova interpretação e expressão da realidade. Essa nova expressão da realidade tornava as duas artistas sujeitos cindidos, fragmentados.

Kahlo e Lispector foram duas artistas completas que inspiram milhares de pessoas nos dias atuais. Mulheres que fizeram muito por seus países, em momentos de construção de identidade nacional. Kahlo, por um México mais latino, menos centrado nos padrões europeus; Lispector, com seus questionamentos sobre a existência e os aspectos mais íntimos do ser.

REFERÊNCIAS

BURY, Stephen. *Artists' Books: The Book As a Work of Art, 1963–1995*. ScholarPress. Leicester, England; 1995.

COUTINHO, Eduardo F. *Literatura Comparada: reflexões*. Rio de Janeiro: Editora Annablume, 2013.

HERRERA, Hayden. *Frida: a biografia*. Tradução Renato Marques. São Paulo: Globo, 2011.

IANNACE, Ricardo. *Retratos em Clarice Lispector: literatura, pintura e fotografia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

KAHLO, Frida. *O diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo*. Tradução de Mário Pontes; introdução de Frederico Morais. 5o ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.

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

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*, Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

SANTOS, Ray et al. *Literatura e psicanálise: a presença do inconsciente na escrita de Clarice Lispector*. 2017. Disponível em: <<https://eventos.set.edu.br/index.php/enfope/article/view/5076>> Acesso em: 13 de março de 2020.

SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector: figuras da escrita*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

TIBOL, Raquel. *Frida Kahlo en su luz más íntima*. México: Random House, 2005.

TIBOL, Raquel. *Escrituras de Frida Kahlo*. México: Lumen, 2007.

Recebido em: 30/01/2024

Aceito em: 11/04/2024

Gabriele Costa Viana: Graduada em Letras, português/espanhol, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente mestranda em literatura brasileira pelo Programa de Pós-graduação em Letras vernáculas pela UFRJ.

Fetichismo e adultério em *Alma*, de Oswald de Andrade

Fetishism and adultery in Alma, By Oswald de Andrade

Bárbara Del Rio Araújo

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET/MG)

barbaradelrio.mg@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5415-6981>

RESUMO

O presente artigo busca investigar a novela *Alma*, primeira parte de *Os condenados*, no que concerne à configuração temática do adultério representada através do fetichismo pelo processo de uma modernização conservadora. Nesse aspecto, é possível compreender a crítica de Oswald de Andrade ao progresso nacional bem como verificar a desconstrução do moralismo típico associado ao patriarcalismo e ao viés religioso para lançar uma reflexão mais complexa sobre o funcionamento da sociedade. Esse aspecto revelará a importância da escritora Patrícia Galvão, a Pagu, na mudança ideológica do autor, agora associado ao comunismo e à recusa pelo desenvolvimento do capital. Deste modo, a narrativa consegue representar perspectivas diferentes sobre o tema e destaca o mérito dessa figura feminina na variação da percepção.

Palavras-chave: adultério; modernização conservadora; *Alma*.

ABSTRACT

This paper aims to analyze the novel *Alma*, the first part of *Os condenados*, with regard to the thematic configuration of adultery caused by the conservatory modernization fetishism. In this respect, it is possible to understand Oswald de Andrade criticism to the national development as well as verifying the typical moralism deconstruction associated to the patriarchy and religious base to launch a more complex reflection on the society behavior. This aspect will reveal the importance of the writer Patrícia Galvão, Pagu, in the author's ideological change, now associated with communism and the refusal of capital development. In this way, the narrative can represent different perspectives about the thematic and highlight the merit of this female figure in the variety of perception.

Keywords: adultery; conservatory modernization; *Alma*.

ALMA DESFIGURADA E ERRANTE NO MUNDO DO DINHEIRO

A produção literária de Oswald de Andrade ganha espaço na Literatura Brasileira associada ao clima irônico e festivo do movimento de 1922. Entretanto, ao lado dos poemas condecorados presentes em *Pau Brasil* e do romance experimental *Memórias Sentimentais de João Miramar*, existe, por exemplo, narrativas como as de *Os condenados*, lançada em 1941, como um único volume, a conjugar três escritos entre 1922 e 1934. Essas narrativas apresentam caráter diferenciado, menos vanguardista do ponto de vista da linguagem, mas incisivamente afirmativo no sentido de ser imbuído de uma perspectiva trágica em relação à modernização e à realidade nacional. Nele, Oswald “já era marxista e o colorido adjetivo vale como posição ideológica” (Brito, 2003, p. 7).

Uma vez colocada a discussão ideológica pautada no materialismo histórico, é interessante compreender a tessitura da narrativa, sobretudo a configuração das personagens, de modo a revelar um projeto oswaldiano que, desde o título, lança a reflexão de que as relações sociais estão condenadas ao dinheiro e a desumanização. Assim, a obra – concatenação de uma trilogia que abrange *Alma*, *A estrela do absinto*, além de *A escada* – tem como cenário a urbe paulistana e os tipos sociais, cujo encantamento se faz pelo processo de modernização. O narrador é incisivamente trágico para com essas transformações, enfatizando a coisificação da protagonista Alma, companheira de João do Carmo, mas apaixonada por Mauro Glade e pela moda dos cabarés, clubes e avenidas que o cercava.

A temática da modernização é considerada assim como a discussão do adultério em função do fetiche do progresso. Mauro Glade representava para Alma o fim da vida de privações ao lado de seu avô Lucas e a fuga de um casamento simples com João do Carmo. Enfeitiçada pelo amante, a prostituição e libertinagem a tornam vulnerável à escravidão existencial assim como acontece com todos, endossando a ideia de que, apenas ao romper esse modelo de sociedade, o indivíduo poderia ser livre, realçando enfim um projeto social do escritor modernista.

Ainda que *Os condenados* não conte com o apuro formal das afamadas obras oswaldianas e que exista na narrativa forte propensão ideológica a se discutir um projeto filosófico individual sem de fato dramatizá-lo, existe um trabalho com a

linguagem interessante a demarcar uma oposição entre as expectativas das personagens e o coro moral, atribuído sobretudo ao narrador, analisando-lhes o comportamento. Se nos atentarmos sobretudo para a primeira parte, *Alma*, é possível notar uma relação paralela entre as expectativas da personagem, o desdobramento das ações e, por fim, a sua condenação:

O velho e o cãozinho foram andando na sombra enjoada da tarde [...] Alma havia regressado naquele instante. Retirou a blusa, mostrando ao espelho de seu quarto guindado os alvos seios manchados de apertos. Pensava: por que será que quando uma porta me machuca, me faz sofrer; quando bato a cabeça numa janela, choro de dor; e ele pode me cortar a navalha, não dói: é delicioso! [...] a netinha que preparava o banho morno do velho e fazia comer no melhor prato, na cozinha de terra era agora, nos músculos de Mauro a extravasante mulher, deflagrada num embate de complicações e de rodeios. Chegou-se a janela. Seriam cinco horas da tarde; o velho e o cão passeavam ainda. Olhou a rua e descobriu, parado à esquina contrito sob o chapéu de palha, o telegrafista pálido que a amava. Não a vira decerto entrar. Se soubesse, onde ela andara, o que fizera... Alma teve um arrepio incontido. Se contasse ao avô..., Mas não: João do Carmo era um rapaz direito, incapaz de torpezas (Andrade, 2003, p. 39-40).

A configuração da narrativa mistura espaços e tempos diversos a fim de representar a visão vertiginosa de Alma que “caminhava como uma pessoa ferida. Não via ninguém nas ruas populosas. Carregava o amargor de predestinada dentro do pequeno coração” (Andrade, 2003, p. 43). Essa personagem leva uma vida dinâmica e congrega imagens distintas como a da neta de família, a da musa do poeta João do Carmo, a amante de Mauro que também a obrigava a se prostituir. Nesse sentido, ainda que diante de tantos papéis, Alma se via esvaziada “Era decerto a mesma tola, estúpida que ele dizia aos berros e aos socos”. Ironicamente, a narração se coloca como um empreendimento múltiplo e relacionável a fim de conjugar extremos sem deixar de destacar o aspecto trágico de alguém cindido e perdido, que não reconhece as partes que a constituem.

João do Carmo se revela como um *flâneur* dos lugares onde Alma frequenta. A família ficou em Pernambuco e ele foi para São Paulo trabalhar no jornal e registrar a cidade. Nele também é possível notar a multiplicidade narrativa já que também se apresenta sob o (des)compasso de imagens, em que seus sentimentos se entrelaçam ao de Alma, ambos desgostosos por não ter o amor que lhe interessa correspondido e se sentirem estanhos às noites com champanhe e *rendez-vous*:

Se, ao menos, Mauro a amasse. Se encontrasse nele a correspondência dos exaltados sentidos. Sabia que o adunco *caften* a traía. Ao atravessarem agora o largo claro do Paíçandu, no demorado ocaso azul, vira-o sorrir para uma sacada. Tivera ímpetos de gritar ali mesmo. Seria possível então! Tudo no mundo era traição premeditada, engano maldoso [...] Não havia mesmo nada de bom na vida [...] A existência era isso: uma torturada quermesse... barracas ao vento, bandeiras e a charanga... [...] era preciso subir, galgar, vencer obstáculos intransponíveis para que ele lhe concedesse o beijo suplicado (Andrade, 2003, p. 44).

Observa-se, nesse trecho, como o sentimento de João se mistura à fala de Alma. Ambos se sentem sós. João era preterido por ela e também pelo avô por não ter boas condições financeiras. Contudo, a narrativa o caracteriza com aspectos heroicos de alguém que sempre estava disposto a ajudar a amada, socorrendo-a das violências do amante. Depois que Alma engravida de Mauro, João e ela consumam uma relação ainda permeada de traições, já que Alma não deixava de ver e obedecer ao seu opressor:

Alma tomou nas duas mãos, que tinha grudadas às grades, a resolução sobre-humana de explicar-lhe tudo. E ele não compreendia, embevecido no idílio em que se lhe apodrecia beneficentemente a vida. Como ela lhe tivesse telefonado para o emprego, interpelou-a chegando [...] Ele ficou supondo que se tratasse de uma reparação intempestiva de Mauro [...] Era verdade! Alma estava grávida, agora que o amava, que era o seu futuro, quase que sua noiva redimida! Estava grávida de outro! (Andrade, 2003, p. 73).

Interessante aqui é compreender a complexidade das personagens na medida em que a forma da narrativa dinamiza os sentimentos, lugares e tempos a revelar-lhes o esvaziamento. A temática do adultério é lançada, mas tanto João do Carmo quanto Alma são colocados como inocentes, traídos e vitimados no processo de uma relação que os condena e da qual não há saída. Para Alma, a vida “era um estupro diário, um desvirginamento de todas as horas, o sacrifício diabólico dum retrátil hímen psíquico que resistia à onda impura, criava barreiras divinas à barbara devastação e apenas amava, amava seu algoz inflexível” (Andrade, 2003, p. 54-55).

A protagonista não se entrega à vida de luxúria, ainda que cercada das intempéries do progresso. O encantamento dela existe por aquele cenário, mas o maior encantamento está na figura de Mauro. João do Carmo também acredita em Alma e na sua generosidade. Conhece a fundo a cidade e consegue compreender seu enfeitamento a ponto de tornar a sua amada uma pessoa capaz de traí-lo e trair a si

mesma. “Agora, tudo predizia a aliança imortal dos dois desgraçados destinos” (Andrade, 2003, p. 75).

A narrativa descreve a dor do parto de Alma em comparação ao nascimento de Jesus Cristo. Assim, a condenação é revista no sentido de que a causa daquele sofrimento está naquele tipo de mundo e sociedade. Toda purgação a santifica e revê o lugar que ela ocupa enquanto adúltera:

Os ganchos lá de dentro, como os da flor simbólica de Jerusalém, se havia desgarrado um a um, estalando os ossos e as carnes. A dor inundava-a [...] Deus enviou depressa um anjo, trazendo com uma hóstia pequenina, nas mãos de luz, alma nova, a vontade nova, a alegria nova [...] E, de repente, os olhos inundaram-se-lhes [...] No seu quarto, como os antigos pastores de Belém, Seu Julinho celebrava o Natal. Vieram os reis magos trazer-lhe presentes. O capitão, luzido como um séquito, deu-lhe uma camisa branca de cambraia. Seu Julinho comprou uma grande touca de nanzuque. E o telegrafista trouxe humildemente uma medalha de Jesus Cristo (Andrade, 2003, p. 88).

Diante da sua santificação, o narrador oferece uma reflexão sobre os homens a partir do pensamento de Alma, julgando-os: “Oh! Os homens! Ela conhecia-os bem! Tinha assistido na sua crucificação ao desfile em pelo de todos os exemplares” (Andrade, 2003, p. 89). A crítica, contudo, não avança e Mauro continua a fazer parte do seu imaginário como progresso desenvolvimentista “Mauro voltou-lhe como um estilete pelo coração adentro. Se o pudesse rever! Se o pudesse ressuscitar ali um instante, na rua noturna, no seu antigo faiscar de cigarro, os passos americanos, a figura recurva” (Andrade, 2003, p. 95).

Mauro representa a civilização combinada com a barbárie machista e exploradora. Amigo da moda e das extravagâncias, ele esbanja, mas nele também permanece a figura de macho canastrão que a todos subordinam. No imaginário da amante, ele é um artista do cinema:

Tinha encontrado Mauro no Triângulo. Estava mais alto, mais forte [...] E ela convidou-o a ir até o longínquo bungalow das Perdizes. Tomaram um velho taxi. Estavam cerimoniosos, bons, alegres. Ele entrou, como numa fita de cinema. Admirou o gosto das lacas, dos tapetes, dos cretones. [...] Excitaram-se, disfarçando com vozes altas [...] Partira o grande macho retornado, risonho e recurvo. Deixara-a num dismantelo de toilette, a boca inchada de lascívia, sentada numa seriedade de crime, os olhos fundos nas olheiras ltuosas, a carne vencida de tudo. [...] Mauro tomou um bonde do Brás. A voz dos cabarés cantava-lhe vitoriosamente nos ouvidos alegres (Andrade, 2003, p. 105).

O progresso atrai Alma na figura de Mauro. O fetiche da civilização acaba por desviar na sua imaginação a agressividade e problemas locais que a cercavam. Admiradora dos luxos expressos nos vestidos, echarpes modernas, luvas de pelica, sob abajur, oiro e azul, ela dança e a narrativa expressa todo o seu deslumbramento até mesmo com palavras afrancesadas.

A fermentação histórica e cultural dos anos 20 e 30 é analisada por vários estudiosos¹ como a estética do Kitsch na medida em que combina uma perspectiva desenvolvimentista com certa percepção do atraso nacional. Assim, a modernização revela um caráter caricatural e fetichizado uma vez que não se coloca como elemento estrutural e capaz de afastar as raízes do subdesenvolvimento, do atraso e da barbárie. Muito antes pelo contrário, eles se amalgamam: de fato o processo real mostra uma simbiose e uma organicidade, uma unidade de contrários, em que o chamado “moderno” cresce e se alimenta da existência do “atrasado” (Oliveira, 2013, p. 32).

Francisco de Oliveira ao discutir o processo econômico brasileiro atenta para que o subdesenvolvimento seja um produto da evolução capitalista nacional, apresentando eventos como a Revolução de 30, ou antes mesmo, na virada do século, a *Belle Époque*, como prenúncios do fim da hegemonia agrário-exportadora e o início da predominância da estrutura produtiva de base urbano industrial. Nesse sentido, o estudioso reflete que ainda que a predominância não ocorra em termos de parques industriais em participação efetiva, lança-se ali novas forças sociais, reformulação econômica e do jogo político, que criam um imaginário do progresso e das cidades capaz de aparentar um momento civilizatório superador.

Contudo, por detrás dessa aparente dualidade, existe uma integração dialética. A agricultura auxilia na expansão das virtualidades industriais gerando força de trabalho, alimento e a indústria redefine as condições da primeira. No que concerne à reelaboração da vida social e urbana, essa está introduzida na esfera da prestação de serviços que combina uma base de trabalhadores precarizados pobremente preparados para prestar a expansão industrial. A consequência dessa combinação desigual é uma estrutura díspar em que se alarga a periferia; e os modelos dos favores e das tiranias são alimento e sustentação do setor estratégico das leis e do progresso, garantindo as estruturas de poder do capital.

¹ Ver Walter Benjamin (1982).

Candido (1971, p. 245) descreve os padrões da vida rural como sendo autoritários e permeados por expressões e costumes de disciplina coletivos. A figura masculina tem centralidade e postura rígida e intolerante. As relações de compadrio eram valorizadas para a sobrevivência do grupo. O processo de urbanização afeta esses comportamentos como, por exemplo, o novo ritmo de trabalho e individualização. Entretanto, retomando Sergio Buarque de Holanda, o estudioso reconhece que a “herança rural” permanece em muitos âmbitos, gerando um novo rural e um urbano específico a demonstrar uma modernidade integrada ao esquema de uma autoridade tradicional: a modernidade no caso não consiste em romper com o passado ou dissolvê-lo, mas em depurar os seus elementos e arranjá-los dentro de uma visão atualizada e, naturalmente inventiva (Schwarz, 2006, p. 22).

A atualização cosmopolita, que mescla progresso com o conservadorismo doméstico, está representada por Mauro. Assim, é interessante compreender a deturpação da visão de Alma, que diferentemente da celebração modernista de 1922 sobre a feição nacional, demonstra uma perspectiva trágica sobre o contexto que a cerca, o qual a explora e a animaliza. Essa é uma faceta diferente que Oswald de Andrade apresenta, aspecto que revela uma mudança de projeto estético e ideológico na medida em que o progresso brasileiro passa ser visto negativamente, o que culminará em sua adesão ao partido comunista e ao desdobramento filosófico de uma perspectiva revolucionária, muito presente na segunda e sobretudo na terceira parte da trilogia.

A BUSCA POR UMA (RE)CONSTRUÇÃO MORAL

A discussão acerca das ações de adultério bem como da prostituição, ambas presentes na vida de Alma, se afasta do teor da condenação moral. Contrariamente, Alma é relacionada, sobretudo quando seu filho morre, às figuras bíblicas de Verônica e de Maria a fim de revelar o quanto vítima ela era daquele processo:

A matraca reencenava a caminhada noturna e heroica que fazia, na cidade asilada de espanto convencional, o enterro de Cristo [...] Alma, enfiada num turbante velho, ia atrás da Virgem apunhalada que quatro homens, de togas como juízes, erguiam sobre os ombros impávidos. E parecia-lhe que enterravam ali, gloriosamente afinal, o filhinho que ela trazia insepulto no coração. Era o seu drama aquele, o drama obscuro de Maria em Jerusalém, [...] Nossa senhora não fora como ela... No entanto, que haviam sido

Madalena e a Samaritana? E ela era como nossa senhora por que tinha experimentado, do coração aos olhos, o gume das sete espadas! E a sua criança não tivera como o filho de Maria senão o desprezo dos diabos felizes da terra (Andrade, 2003, p. 114).

A solução para o desespero de mãe, com Mauro preso, é a cidade. Ali está a sua condenação. Alma vaga na sedução das luzes urbanas: “Ela vestira-se, saíra-se sem destino, longe, pela cidade. Fizera Higienópolis a pé [...] A avenida aristocrática dormia ainda nas residências defendidas e mudas entre árvores” (Andrade, 2003, p. 114). A narrativa deflagra um ataque ao progresso e também ao consumo. Eles atraem Alma à perdição. A passagem que segue, mostra Alma com o noivo João do Carmo tentando o introduzir na moda parisiense paulistana. Encantada, ela tudo compra e quer:

As duas letras que assinara, na anunciação do amor, venciam-se com dez dias de intervalos. O usuário grande, de fala fina, propôs-lhe que fizesse uma maior, incluindo os juros. [...] Não compreendia os gastos de Alma, a sua despesa crescente. Acordara tarde ao lado dela. E deixou-se ficar no quarto por arrumar. Queria falar-lhe, expor-lhe tudo, dizer-lhe a sua dor e a sua revolta. Alma cantarolava um tango, num vestido inteiriço de lã, sobre sandálias altas. Dispunha dos objetos e móveis, num atarantado carinho (Andrade, 2003, p. 123).

O modo como a narrativa se dispõe revela o encantamento de Alma pelos objetos e pelo consumo. Ao mesmo tempo, suas ações desencadeiam uma tristeza preponderante seja na relação tóxica com Mauro seja com as compras, roupas e adereços e também com a própria cidade. Ela sofre e é condenada a buscar por esses pequenos prazeres ainda que eles a repilam. Nesse aspecto, a discussão moral é histórica e social visando um projeto ideológico oswaldiano que se atém não para uma condenação dos costumes, mas para a condenação do capital. A insurgência é contra ao processo de enfeitamento que faz Alma perder a humanidade.

Assim, é interessante pensar que a moral na narrativa abandona pressupostos místicos e religiosos e se revela construída historicamente. Ao invés de tomá-la com um conjunto de regras feitas e prontas, a função moral está na tentativa de refletir sobre as relações do indivíduo com a sociedade

Sanchez Vazquez (2003), em *Ética*, aponta os três momentos em que já se pode pensar a moral como a-histórica, isto é, quando se pensou que ela fosse definida por Deus; quando se atribui sua caracterização a natureza, como se as qualidades morais fossem instintivas ou ainda aquela que pensa o homem e seu desejo como fundadores

dos seus preceitos. Em uma perspectiva marxista, cujo foco está no materialismo histórico fundamentado na luta de classe como força motriz, esse autor revela que a moral surge com a passagem da forma natural de vida para o convívio social, que implica um distanciamento da natureza e o seu domínio mediante o trabalho social. Ela é, pois a relação do homem em si com a coletividade; aliás, ela é o meio de assegurar a concordância do comportamento de cada indivíduo com os interesses coletivos. Com a evolução do sistema cultural e econômico, o surgimento da defesa pela propriedade privada, divisão do trabalho, aumento da produção e armazenamento do excedente faz com que a moral seja revista:

[...] agora uma aparente solicitude para com o homem, inculcando no operário a ideia de que, como ser humano, faz parte da empresa e deve integrar-se nela. Impinge-se-lhe, assim, como virtudes, o esquecimento da solidariedade com os seus companheiros de classe, o acoplamento de seus interesses pessoais com os interesses da empresa, a laboriosidade e a escrupulosidade a favor do interesse comum da mesma [...] a moral que lhe é inculcada como uma moral comum, livre de qualquer conteúdo particular, ajuda a justificar e a reforçar os interesses do sistema regido pela lei da produção da mais-valia e é, por isso, uma moral alheia a seus verdadeiros interesses humanos e de classe (Vasquez, 2003, p. 50).

Deste modo, a moral tem seus caracteres fundamentados na classe social e não se sustenta por valores absolutos, isto é, não tem a ver com o homem e sua essência, mas sobretudo com o cargo que assume e a implicação histórica da alienação e reificação, sobretudo em um país subdesenvolvido. Diante dessa discussão empreendida, é importante compreender a perspectiva ideológica professada pelo narrador que defende um posicionamento de Oswald de Andrade em relação aos rumos nacionais². O tom trágico de condenação está presente na derrocada de Alma a questionar a ordem do capital, inclusive a expiação da narrativa expõe a culpa, a falha, a verdade e a moralidade em base histórica, ou seja, são tributárias das condições materiais, onde repousa a situação social brasileira. Nesse sentido, ele não é superior ao humano e à prática da vida, mas uma expressão sistemática da infraestrutura econômica e política. Alma termina enlouquecida e nas duas outras partes da trilogia o seu fim é

²Quanto aos aspectos biográficos e ideológicos que interferem na representação formal do texto oswaldiano, ler: JÚNIOR, Wagner Fredmar Guimarães. *O enquadramento realista de Oswald de Andrade e os impasses da modernização nos anos 30* (Tese de doutorado) – UFMG. Belo Horizonte, 2022.

anunciado. João do Carmo compreende o esvaziamento do sentido da existência muito antes e logo no final da narrativa em questão, ele se mata:

A cidade armada em capela mortuária, com as carroças nos viadutos... O labirinto de Creta só tinha uma saída, só uma porta... E na desvairada Pauliceia, as carroças rodando nos viadutos, silhuetados em aço pelos relâmpagos curtos... Silêncio! Um homem vai morrer, voluntariamente, vitoriosamente... E as carroças nos viadutos... Lá embaixo, um gato humano miou esfrangalhado. Os embuçados que passaram nas pontes a essas horas, espíaram. Um relâmpago silhuetou em aço e o viaduto e o suicida estendido e calado (Andrade, 2003, p. 126).

João do Carmo não aguenta e sua morte é menos ocasionada pelo adultério de sua companheira Alma com Mauro, se comparada ao enfeitiçamento do dinheiro e do progresso. A discussão moral se coloca menos baseada em aspectos religiosos e sentimentais e ganha uma dimensão histórica e política a discutir o capitalismo periférico nacional, a sua condição insuperável a humilhar e rebaixar qualquer indivíduo.

A imagem da carroça no viaduto é representativa desse impasse e rememora o poema do próprio Oswald de Andrade denominado “Pobre Animália” em que os versos representam a cidade adiantada com bondes, mas atrasada por apresentar cavalos atravessados nos trilhos. Interessante, nessas figuras que sintetizam o raciocínio estabelecido até aqui, é compreender que o progresso existe e é inegável assim como sua limitação, “que faz englobá-lo ironicamente com o atraso em relação ao qual ele é progresso também” (Schwarz, 2006, p. 15).

Assim, no poema oswaldiano, se coloca de um lado advogados, o motorneiro e o trilho; do outro o cavalo, a carroça e o carroceiro. Nesse panorama de mundos, tempos e classes sociais distintas, a vitória é do bonde e ação que determina a manobra do ganhador é justamente de uma hierarquia em que os advogados se apoiam no motorneiro que por sua vez se apoia no carroceiro que, por fim, desconta no cavalo. Pessoas, bichos, coisas e lugares, além de se oporem, suspiram em uníssonos por uma forma de vida superior, um lugar menos atrasado, onde carroças fossem veículos, motorneiros fossem autoridades e advogados não sofressem contratempos (Schwarz, 2006, p. 15). A realidade, contudo, é contumaz e o abismo da falta de costume com o progresso e o mundo moderno fica evidente, além de revelar no estalar grandioso do chicote que o castigo estava não só para o animal, mas para todos ali.

TRAIR O PROGRESSO E O CAPITAL: O PROJETO ESTÉTICO E IDEOLÓGICO OSWALDIANO DOS ANOS 30, INFLUENCIADO PELA ESCRITORA PAGU.

A trajetória estética de Oswald de Andrade foi investigada por Wagner Fredmar Guimarães Júnior. O pesquisador destaca a existência de uma mudança de perspectiva e analisa sua produção em dois diferentes momentos, iniciado pelo protagonismo na Semana da Arte Moderna de 1922. Ainda que com pouco destaque pela recepção crítica, 1930 teria uma importância na atividade intelectual do autor associada à produção de romances, novelas e peças teatrais:

Ele mantém atuação densa e engajada na imprensa, combate as expressões locais do autoritarismo e contribui ativamente para a defesa da democracia brasileira durante toda a Era Vargas, sofrendo, por isso, perseguição política e chegando a ser preso pelo regime. Muito prejudicou o interesse no período ao Partido Comunista Brasileiro, por vezes vista como voluntarismo decorrentes de suas perdas financeiras na Crise de 1929, ou como consequência de seu envolvimento amoroso com Patrícia Galvão (Júnior, 2022, p. 52).

O destaque para nova performance oswaldiana associado à relação com Patrícia Galvão nos interessa na medida em que a escritora, cartunista e diretora teve um importante papel na renovação política e ideológica do autor em destaque. Pagu, como era conhecida, foi uma mulher avançada para os padrões da época, defendendo as pautas feministas e comunistas. Encarada como extravagante e rebelde, rompia com a própria família tradicional e ingressou no movimento antropofágico junto de Oswald e Tarsila do Amaral. Foi nesse momento que eles teriam se relacionado amorosamente, ainda que Oswald ainda fosse casado com Tarsila. O escândalo da vida pessoal se intensificou na medida em que eles se casaram no Cemitério da Consolação em São Paulo, registrando a união na igreja e no civil um mês depois com Patrícia grávida de Rudá de Andrade.

O ativismo político de Pagu ressoa em *Alma* e em toda tríade de *Os Condenados*. A discussão a respeito do adultério, a crítica ao progresso e ao capital bem como a proposta para o comunismo estão presentes na obra, sobretudo, por ela. Inclusive ela se torna personagem da parte final, *A escada*:

Seria ela a companheira de que precisava? A que lhe tinham prometido todas as efusões mal compreendidas? Seria ela? – que figura espantosa! [...] Chamavam-na somente a Mangol. Era revolucionária militante ligada ao subterrâneo humano da Terceira Internacional. [...] Como viera até ele? Como aparecera? A reivindicação sentimental precisou-se. Com essa mulher integral, livre, renovar a vida, agora consciente. Pela primeira vez alguém lhe falara que havia um mundo, a pátria organizada de todos os revoltados, de todos os oprimidos, de todos os condenados da sociedade burguesa (Andrade, 2003, p. 283).

A importância de Pagu na trajetória oswaldiana é inegável e isso é bastante representativo em *Os Condenados* já que se verifica toda a representação de uma discussão filosófica acerca de uma nova doutrina que se pauta na busca por uma revolução que tire a condenação dos indivíduos ao capital. Na narrativa, isso assume um tom incisivo como se mimetizasse a renovação do próprio autor: “Ela insistia em transformá-lo. – Não quero que fiques só um artista. Quero te dar a consciência de tua pobreza, do teu trabalho e das tuas lutas contra os exploradores da vida” (Andrade, 2003, p. 284).

Mesmo que a fatalidade trágica tenha atingido Alma e João do Carmo, a novela tripartida revela, em seu final, como que os modos de encarar toda condenação possui laços materialistas e nessa seara não há um moralismo em relação às ações adúlteras, de prostituição ou suicídio. Muito antes pelo contrário, todos esses atos são explicáveis pelo enfeitiçamento do progresso que tornam esses personagens desumanizados. Esse aspecto pode ser comprovado pelo narrador panfletário e interessado em uma nova ordem social. Deste modo, não há um julgamento no fato de Alma se encantar pelos luxos e avenidas desenvolvidas, não há uma visão religiosa desaprovando a ação de João do Carmo em tirar a sua própria vida caindo próximo de uma carroça no viaduto. Eles sofrem e isso o narrador não nega. Esse mesmo narrador evidencia, portanto, um projeto incriminando o capitalismo e, na terceira parte de *Os condenados*, através da figura de um artista que conhece Mongol, enfatiza:

Fora preciso uma mulher para fazê-lo mudar, descobrir exatos caminhos revolucionários. Fizera-se nele o processo mórbido de uma geração, desviada no cenário longínquo e colonial do Brasil, bestificada pelo recalque sexual que o feudalismo e a igreja mantinham, ignara e romântica, doentia, tarda e tímida. Estava preparado decerto por toda sua vida de revoltado, a receber a semente. Mas se a Mongol não viesse, talvez sua existência não conhecesse nunca o sentido heroico de seu tempo. Conheceria por outros caminhos? A

sua adesão ao marxismo não dissimulava esse lado apaixonado (Andrade, 2003, p. 290).

Aqui, é muito importante dizer que essa transformação desencadeada pela figura feminina traz um outro paradigma muito diferente da relação de Alma com Mauro. Mongol faz o seu par refletir sobre os padrões históricos como bases do patriarcado e a discussão que se faz em âmbito ideológico comunista inclui ainda a necessidade de se aprofundar nas discussões de gênero.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald. *Os condenados: a trilogia do exílio*. 4. ed. São Paulo: Globo, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Irene Aron. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. São Paulo: Duas Cidades, 1971.

BRITO, Mario da Silva “O aluno de romance” *In: ANDRADE, Oswald. Os condenados: a trilogia do exílio*. 4. ed. São Paulo: Globo, 2003.

JÚNIOR, Wagner Fredmar Guimarães. *O enquadramento realista de Oswald de Andrade e os impasses da modernização nos anos 30* (Tese de doutorado) – UFMG. Belo Horizonte, 2022.

OLIVEIRA, Francisco. *Crítica à razão dualista: o ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2013.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?: ensaios*. 2 ed. São Paulo: Cia das letras, 2006.

VÁZQUEZ, Adolfo Sanchez. *Ética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

Recebido em: 06/10/2023

Aceito em: 26/02/2024

Bárbara Del Rio Araújo: Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (2018). Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (2014). Licenciada em Letras, habilitação em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira, pela Universidade Federal de Minas Gerais (2010). Atualmente, é professora adjunta no Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG).

Possui experiência docente no Ensino Fundamental, no Ensino Médio, no Ensino Técnico e na Graduação das redes particular e federal de ensino. Possui experiência nas áreas de Literatura Brasileira, Literatura, Cultura e Sociedade, desenvolvendo pesquisas relacionadas aos temas: crítica literária, história da literatura, pré-modernismo, romance de 30 e trágico enquanto categoria estética e histórica.

Ser ou não ser poeta? Reflexões sobre o lugar da poesia na produção de Roberto Bolaño

To be or not to be a poet? Reflections on the place of poetry in Roberto Bolaño's production

Rubens Corgozinho
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
rubensfcj@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-9043-0391>

RESUMO

O presente trabalho propõe-se a uma investigação do lugar da poesia no interior da obra do escritor chileno Roberto Bolaño. Este, um dos mais relevantes prosadores latino-americanos de sua geração, insiste em afirmar-se, ao longo de sua produção e em entrevistas, como poeta, embora suas publicações em verso sejam muito menos numerosas e prestigiadas do que seu trabalho no campo da narrativa. Em razão disso, cabe pensar as razões que podem levar a essa insistência, apesar do desequilíbrio entre as duas formas literárias, bem como no lugar da poesia em si no campo da cultura como um todo, enquanto artefato marginal e de menor prestígio comercial. Para o desenvolvimento do artigo, são mobilizados críticos da obra do escritor e pensadores, poetas e filósofos que tomam a poesia como ponto de interesse.

Palavras-chave: Roberto Bolaño; poesia; poesia latino-americana; Literatura Comparada.

ABSTRACT

The present work proposes an investigation of the place of poetry within the work of the Chilean writer Roberto Bolaño. This, one of the most relevant Latin American prose writers of his generation, insists on asserting himself, throughout his production and on interviews, as a poet, although his publications in verse are much less numerous and prestigious than his work in the field of narrative. Because of this, it is worth thinking about the reasons that may lead to this insistence despite the imbalance between the two literary forms, as well as the place of poetry itself in the field of culture as a whole, as a marginal artifact with less commercial prestige. For the development of the article, critics of the writer's work and thinkers, poets and philosophers who take poetry as a point of interest are used.

Keywords: Roberto Bolaño; poetry; Latin-American poetry; Comparative Literature.

O POETA À SOMBRA

Em um ensaio do escritor argentino Alan Pauls, acerca da obra de Roberto Bolaño, há uma interessante observação sobre o romance *Los detectives salvajes* (1998):

Sabemos que no hay libro donde haya tantos poetas activos, mencionados, aludidos, citados, evocados, como Los detectives salvajes. Es una novela que exuda poetas – casi al punto de hacernos creer [...] no sólo que ser poeta es algo así como el servicio militar obligatorio al que está sometido todo personaje de novela sino que el propio mundo, el mundo idiota, banal, irreversiblemente prosaico de todos los días, está en realidad poblado únicamente de poetas (Pauls, 2008, p. 326-327).

O comentário diz respeito a uma das mais prestigiosas publicações do escritor chileno, aquela que foi de fato a responsável por dar a ele grande reconhecimento por parte da crítica e do público e é ainda hoje reeditada e traduzida para diversos idiomas. Em seu interior, a breve passagem do texto de Pauls chama a atenção para uma aparente contradição inerente ao romance de Bolaño e que, em certa medida, perpassa toda sua obra: trata-se do fato de que há uma insistência na criação de personagens poetas, na caracterização destes a partir de modos de agir e pensar que, no senso comum, estão vinculados à figura do poeta, apesar de o texto em si, em que esses elementos e personagens se inserem, não poder ser caracterizado como poético.

No fim dos anos 1990, com o seu lugar de prestígio já consolidado, o chileno havia se tornado mundialmente conhecido, a partir de sua produção ficcional. O seu trabalho enquanto narrador, tanto como romancista quanto como contista, proporcionava a ele uma sólida reputação que nada tinha a ver com os seus numerosos personagens poetas mencionados por Alan Pauls. Para muitos, àquela altura, entre os anos finais do século XX e iniciais do século XXI, quando Bolaño passava a ser publicado por grandes editoras, a sua produção poética surge como uma surpresa. Conforme o crítico Jaime Blume, àquela altura, “[lo] que no se sabía era que junto con la narrativa Bolaño cultivaba también la poesía” (Blume, 2003, p. 149).¹ Seria necessário pensar, nesse contexto, como pode ser compreendido esse lugar quase paradoxal de um autor que cultiva, no interior de sua produção em prosa, o culto à figura do poeta, ainda que, em sua atuação enquanto escritor, a poesia ocupe, aparentemente, o segundo plano.

¹ Matías Ayala, em um ensaio publicado sobre a produção poética de Bolaño, faz referência a suas publicações do gênero durante a juventude, sendo caracterizadas por seu baixo impacto: “Ninguno de estos títulos tuvo una circulación extensa en el momento de su publicación, y ninguno ha sido reeditado” (Ayala, 2008, p. 91).

A poeta brasileira, Ana Martins Marques, dedica a Bolaño um poema localizado em seu livro mais recente, *Risque esta palavra* (2021), no qual pode-se ler entre os versos as seguintes estrofes:

Há quem acredite
que o autor trocou
a miséria da poesia
pela mercadoria da prosa

Ou quem sabe
a poesia é impossível
e ele faz o luto do verso
na linha da prosa (Marques, 2021, p. 80).

Trata-se do poema “Prosa II”, o qual, desde o título, chama a atenção para a tensão entre os discursos prosaico e poético. As ideias presentes no poema apontam para a possibilidade de submissão à lógica do mercado editorial, que tem maior facilidade em fazer serem vendidos os textos em prosa, assim como para uma hipotética impossibilidade da realização da poesia que resultaria justamente na produção ficcional que abriga os poetas. Além disso, toda a construção do poema parte da consideração de Bolaño enquanto poeta, colocando hipóteses sobre o misterioso lugar marginal que o seu trabalho com o verso ocupa em sua obra, à sombra de suas narrativas. Ao mesmo tempo, cabe pensar no caráter particular do artista enquanto marginal, isto é, alguém alheio às estruturas de poder que se estabelecem na sociedade. Dessa forma,

a marginalidade do artista corresponde ao lugar daquele que não deve mais nada a ninguém ou [...] daquele que não tem mais razões para dar claras explicações a ninguém, pois ou perdeu aquilo que tinha (origem, pátria, família, utopias políticas, etc.) ou já se deparou com a face mais obscura do humano e, por isso, experimenta um mal-estar incomparável que o faz colocar-se no mundo de modo menos preso às normas sociais (Alves, 2018, p. 143).

Em razão da ocupação desse lugar, portanto, pode o artista assumir posição crítica e inclusive de enfrentamento contra as violências e opressões que se colocam de modo mesmo institucionalizado. Nesse sentido, há a ideia do poeta em si enquanto uma ficção, ou da poesia enquanto possível apenas em uma dimensão separada do real. Como essa espécie de poeta sem obra ou, mais precisamente, de obra poética eclipsada pelo ficcionista, o ser poeta, em Bolaño, por vezes, desenha-se como o não realizado, como um sonho que tem mais valia quanto mais pode ser imaterial.

O conto “Sensini”, um dos mais conhecidos do chileno, de sua publicação de 1997, *Llamadas telefônicas*, trata da entrada do narrador-personagem no universo dos concursos literários e contribui para a defesa dessa hipótese. Ao deparar-se com um dos editais de tais competições, entre a possibilidade de submeter textos em prosa ou em verso, o narrador opta pela primeira opção. A justificativa para isso é a que se segue: “*Primero pensé en presentarme en poesía, pero enviar a luchar con los leones (o con las hienas) aquello que era lo que mejor hacía me pareció indecoroso*” (Bolaño, 2017, p. 15). O comentário breve no interior do conto parece apontar para o pensamento do próprio escritor que, àquela altura, de fato havia mais vezes submetido à luta o seu trabalho de ficcionista.² Esse apreço, em alguma medida, romântico pela poesia, dando a ela um lugar privilegiado entre o conjunto de textos produzidos, reforça a ideia de sua imaterialidade, tendo em vista que o texto não publicado, a partir de um ponto de vista que toma a recepção como um dos elementos necessários para a existência efetiva do artista, impede um tipo de existência social do poeta.

A ideia de não realização da poesia relaciona-se com certo pensamento que aparece no interior da coleção de fragmentos que forma o *Livro do Desassossego*, do poeta português Fernando Pessoa. Nessa espécie de romance construído por reflexões de cunhos pessoal e filosófico, de autoria do semi-heterônimo Bernardo Soares, Pessoa, em mais de um momento, exalta o não escrever em oposição à concretização de qualquer obra possível. Em uma das passagens finais, em tom de aconselhamento, lê-se:

dramas podem aparecer em nós, verso a verso [...]. Talvez já não haja força de os escrevermos – nem isso será preciso. Podemos criar em segunda mão – imaginar em nós um poeta a escrever, e ele escrevendo de uma maneira, outro poeta entretanto escreverá de outra... (Pessoa, 2006, p. 456).

É evidente, conhecendo a produção de Pessoa, que o poeta português descreve, em certa medida, o seu próprio procedimento de criação por meio de seus heterônimos. No entanto, em todo o *Livro do Desassossego*, o tema do sonho em oposição à ação faz-se presente: o sonho enquanto instância criadora que não se realiza no plano da realidade e, por essa razão, torna-se ainda mais valoroso. Assim, também em Bolaño, com a sua multidão de personagens poetas, seus protagonistas e coadjuvantes, em numerosas produções ficcionais, parece, por vezes, ao

² A essa altura, Bolaño contava com ao menos cinco romances de circulação relevante e apenas um de seus livros de poesia gozava de prestígio semelhante.

leitor, que a poesia apenas pode existir no campo da imaginação, enquanto produção hipotética de seus sujeitos imaginados.

Com essa existência no mundo das ideias, afastada do mundo real, situando o poeta no interior do discurso ficcional e a produção poética como algo que não deve ser submetido à lógica mundana dos concursos literários, vale recorrer à filosofia platônica, no que diz respeito à sua exaltação da figura do poeta no diálogo *Íon*. É dito por Sócrates: “Na verdade, todos os poetas épicos, os bons poetas, não é por efeito de uma arte, mas porque são inspirados e possuídos, que eles compõem todos esses belos poemas” (Platão, 1988, p. 49-51). Na sequência, há afirmação do caráter especial do próprio poeta, descrito como “uma coisa leve, alada, sagrada, e não pode criar antes de sentir a inspiração, de estar fora de si e de perder o uso da razão” (*ibid.*, p. 51). Assim, a passagem do conto “Sensini”, trazida acima, proporciona o diálogo entre um tipo de texto que não deve ser submetido à luta contra os leões, ao passo que foi também produzido por um ser que não se situa plenamente no ambiente cotidiano (e mundano) em que as lutas tomam lugar. Colocando a poesia em um patamar de maior pureza do que a prosa, Bolaño aproxima-se da concepção platônica do poeta enquanto ser divino, inspirado. Vale acrescentar, ainda, que a insistência em se marcar como poeta, por meio de seus personagens e passagens em que há referência à sua produção de versos, vincula-se a uma leitura de fatos da biografia do autor. Tendo sido um jovem frequentador de oficinas de poesia, fundador do movimento vanguardista nomeado “infrarrealismo”, junto a outros jovens poetas que viviam na Cidade do México durante a década de 1970, poderia ser levantada a hipótese de que a vida por ele vivida e a atitude por ele tomada seriam por si só poéticas, prescindindo de uma produção lírica que o validasse como poeta. A rebeldia na recusa contra nomes canônicos da poesia latino-americana do período, como Octavio Paz ou Pablo Neruda, junto a um modo de vida marginal³, alheio a qualquer tipo de instituição formal, como a universidade, conferiria ao então jovem Bolaño o lugar entre os poetas. José Promis afirma, a esse respeito, que “[la] experiencia vital de Bolaño, entregado íntegramente desde su juventud a la actividad literaria, y su cercanía estética con el vanguardismo, constituyen asimismo las fuentes donde se origina la concepción del poeta materializada en sus textos” (Promis, 2003, p. 58).

Essa dita “concepção do poeta”, mesmo em sua produção em verso, por vezes, prescinde do fazer tipicamente poético. O caráter narrativo de muitos de seus poemas faz com que estes

³ A juventude do autor é o que serve de mote para o já citado romance *Los detectives salvajes*. Os jovens poetas, no romance, são caracterizados como afeitos ao uso de drogas, alheios ao mundo do trabalho; têm como preocupação central de suas vidas o culto à poesia e a outros poetas vanguardistas-marginais do passado.

estejam intimamente ligados à sua ficção como uma extensão e como mais uma recusa à elaboração da poesia como é compreendida pelo senso comum.⁴ Muitos dos personagens de seus contos reaparecem em seus poemas, assim como há poemas que, ao longo de diversas páginas, apresentam-se como contos, com enredos bem estruturados.⁵ Ainda conforme Promis, essa concepção de Bolaño não se limitaria, portanto, à atividade prática do escritor, mas careceria ainda do cumprimento de outras exigências igualmente relevantes: “*El auténtico poeta es un profesional de la poesía; su trabajo es una forma de trabajo al lado de otras formas de trabajo, pero demanda ciertas exigencias que convierten al poeta en un ser extraño, diferente*” (*ibid.*, p. 58).

É a partir dessa configuração que se constitui um dos personagens mais frequentes da produção ficcional de Bolaño, lido como seu alterego (conforme o consenso entre críticos e leitores), Arturo Belano, um dos personagens principais do já citado romance de 1998. Desde o seu nome, o personagem vincula-se ao poeta francês Arthur Rimbaud, espécie de poeta moderno prototípico cuja biografia termina por ganhar maior notoriedade do que sua própria produção.⁶ Também Belano, ao longo de suas aparições em contos e romances, passa por aventuras (inclusive uma viagem à África) que fixam o seu lugar de “ser estranho”. Sendo o personagem essencialmente um poeta, é dito por Matías Ayala que na produção de Bolaño “*la poesía se vuelve un adjetivo de su persona y de su personaje Arturo Belano: narrador, lector, detective, animador cultural, enfermo crónico, alguna vez aventurero y proletario*” (Ayala, 2008, p. 92). Tornar-se adjetivo, na produção ficcional, é mais um dos modos de imaterialização da poesia, sobretudo estando vinculada à referência a Rimbaud, poeta que abandona a produção da poesia para viver aventuras que, em certa medida, podem ser lidas como um exercício de poetização da vida.

ROBERTO BOLAÑO: POETA OU NADA

Para dar prosseguimento à reflexão, vale finalmente tomar para análise os poemas de fato publicados por Roberto Bolaño. Apesar da aparente negação da poesia levantada

⁴ Ignacio Echevarría (2008) levanta a hipótese de que toda a obra de Bolaño, em todos os gêneros por ele praticados, poderia ser lida como um *continuum*, constituindo um mesmo universo que vai sendo construído ao longo dos anos.

⁵ Um caso exemplar dessa intersecção entre os gêneros é o da novela *Amberes* (2002) que está integralmente presente no volume de poemas *La universidad desconocida* (2007).

⁶ Conforme Svetlana Boym: “*Rimbaud proliferates the conventional figures and images of the poet as a person [...]. Rimbaud is engaged in poetic role playing, or rather in playing the role of a poet*” (Boym, 1991, p. 99).

anteriormente, enquanto produção de fato, o chileno possui uma modesta obra poética (sobretudo se comparada a seus, já mencionados, numerosos romances). Cabe, por isso, dar atenção ao questionamento levantado por Marcelo Novoa: “¿Por qué un novelista de fama [...] se empeña en seguir atosigando de poesía a sus editores?” (Novoa, 2003, p. 247).⁷

Entre seus livros de maior prestígio, como poeta, os quais passaram a ter maior circulação e maior atenção editorial justamente quando sua carreira de ficcionista já estava consolidada, encontram-se *Los perros románticos* (1993) e *Tres* (2000), tendo sido reunida boa parte dos poemas de ambas as publicações no volume póstumo *La universidad desconocida* (2007). Dentro dessa vasta reunião organizada pelo autor antes de sua morte, encontram-se alguns dos poemas centrais de sua carreira que mais chamaram atenção da crítica no momento de sua primeira publicação. Entre eles, vale voltar a atenção a “*Los perros románticos*” e a trechos de “*Autorretrato a los veinte años*” e “*Musa*”, os quais abrem um interessante caminho para pensar a poesia do chileno e o lugar que esta ocupa no *continuum* da obra.

O primeiro deles apareceu inicialmente na publicação de 1993, tendo, em 2007, sido incorporado à coletânea organizada pelo autor antes de sua morte:

*En aquel tiempo yo tenía 20 años
y estaba loco.
Había perdido un país
pero había ganado un sueño.
Y si tenía ese sueño
lo demás no importaba.
Ni trabajar, ni rezar,
ni estudiar en la madrugada
junto a los perros románticos.
Y el sueño vivía en el vacío de mi espíritu.
Una habitación de madera,
en penumbras,
en uno de los pulmones del trópico.
Y a veces me volvía dentro de mí
y visitaba el sueño: estatua eternizada
en pensamientos líquidos,
un gusano blanco retorciéndose
en el amor.
Un amor desbocado.
Un sueño dentro de otro sueño.
Y la pesadilla me decía: crecerás.
Dejarás atrás las imágenes del dolor y del laberinto
y olvidarás.
Pero en aquel tiempo crecer hubiera sido un crimen.*

⁷ Uma possível resposta a essa questão é dada por Matías Ayala. Diz o crítico: “*el autor toleraba – al menos en algunas entrevistas – reconocer las limitaciones de su poesía: el ser un poeta mediocre le daba autoridad para escribir sobre melancólicos*” (Ayala, 2008, p. 92). Ayala afirma que, apesar do maior comprometimento do escritor com a prosa, Bolaño realizaria a poesia como espécie de honra aos velhos tempos.

*Estoy aquí, dije, con los perros románticos
y aquí me voy a quedar* (Bolaño, 2021, p. 684).

O poema de extensão média, sem divisão de estrofes, é marcado desde seu início pelo tom narrativo, com referência a um tempo passado, a juventude do poeta, que aparece em primeiro plano. Já esse elemento contribui para reforçar a ideia de que haveria grande interferência da biografia de Bolaño em sua literatura. O tema da perda do país, a exemplo, que surge logo no terceiro verso, parece ser uma referência direta ao ano de 1973, com o golpe militar no Chile, instituindo a ditadura pinochetista que duraria quase 20 anos. Esse fato (que será ainda discutido à frente) coloca-se no poema em oposição ao ganho de um sonho. Quanto a este último elemento, no poema, a voz que o enuncia localiza-o como algo que faz com que outros elementos se tornem dispensáveis, como o trabalho e a religião, sendo esta materializada através da reza. O sonho localizado em uma habitação escura é visitado pela voz poética, apresentando-se ao mesmo tempo como uma “estátua eternizada” e um “verme branco retorcendo-se no amor”. Essas imagens contraditórias prolongam, em certa medida, a oposição inicial do poema.

O sonho e o fracasso – o trauma geracional dos jovens latino-americanos que, em seu anseio pela instituição de governos socialistas no continente, vivenciaram a instauração de regimes militares em diversos países do Cone Sul (inclusive o Brasil) – constroem um par que na sequência é complementado por um terceiro elemento, o pesadelo, oposição radical ao sonho, um antagonista natural que, de modo quase profético, afirma àquele que enuncia o poema que crescerá e deixará, com o esquecimento, as imagens de dor e do labirinto.⁸ A isso, a voz poética, em uma recusa ao crescimento, insiste em fixar o seu lugar junto aos “cães românticos” que dão título ao poema.

Para dar continuidade à leitura do poema, é necessário refletir sobre o significado das duas imagens trazidas, sobretudo a que dá título e parece ligada mais especialmente ao fazer poético. Os cães românticos parecem ser os companheiros da figura do poeta, que, a esta altura seria válido afirmar, é de fato a voz que se apresenta ao longo dos versos. O cão é ao mesmo tempo símbolo de fidelidade e de derrota, o pouco valoroso habitante da sarjeta. Ao mesmo tempo, o sonho, em oposição ao pesadelo que prega o esquecimento, aparece como algo que liga o poeta aos cães, como um alimento ou condição que os sustenta em meio ao fracasso

⁸ Caberia, talvez em outro contexto, pensar a relação do dito labirinto com o conhecido ensaio de Octavio Paz, que dá conta da condição do sujeito mexicano e, por extensão, latino-americano.

geracional. O sonho que vive no vazio do espírito, em certa medida, poderia ser lido como a poesia que se sustenta no interior do poeta, em oposição às demandas pragmáticas da realidade que se impõe. Aqui, é válido voltar à menção feita à obra de Pessoa, já que a imagem utilizada no poema aproxima a poesia daquilo que não se materializa, que é apenas imaginado, o sonho, e não a realidade.

Em um outro poema da mesma publicação, no entanto, surge uma outra imagem atrelada ao sonho que parece colocar em questão tal leitura. Trata-se de “Musa”, o qual, em seus versos iniciais, traz o tema da inspiração, na esteira da tradição grega, atrelado ao sonho, para depois contradizer-se: “*Es el sueño que regresa*” (*ibid.*, p. 812). Uma estrofe adiante enuncia a voz poética:

*Soy tu fiel amante
aunque a veces el sueño
me separe de ti.
También tú eres la reina de los sueños* (*ibid.*, p. 814).

Conforme se vê, a Musa surge ao mesmo tempo como o próprio sonho e como algo que se separa da voz poética por meio do sonho. As imagens opostas tornam essa instância fugidia, instável, apontando para a coincidência entre o sonho e o fazer poético e para a distância entre ambos. Tem-se assim um campo de imagens que tratam, em mais de um momento, da separação entre o poeta e a poesia: entre o poeta e a Musa, por meio do sonho, e entre o poeta e o próprio sonho, por meio do pesadelo. Pode-se, então, pensar em uma espécie de relação incompleta com a poesia, a qual viria na esteira das reflexões anteriores acerca da relação de Bolaño com a ficção.

Mais uma vez recorrendo ao poema de Ana Martins Marques, tem-se os seguintes versos: “Alguns talvez creiam/ que o prosador ofuscou o poeta/ fracassado” (Marques, 2021, p. 80). Aqui, na estrofe, há o uso de um *enjambment* que afasta o poeta do fracasso. A ideia de um poeta fracassado é uma constante da crítica, tratando-se da obra de Bolaño. Matías Ayala, a esse respeito, afirma que “*Bolaño se sabe un mal poeta, y publica para demostrar y atestiguar que ha fracasado*” (Ayala, 2008, p. 100). No interior da poesia, porém, o fracasso parece estar mais especialmente ligado a um fato biográfico do que a um fracasso enquanto artista. Ao

contrário, a poesia, ao menos nos poemas até então apresentados, surge como algo próximo à salvação, a partir do fracasso como fato.⁹

Em “*Autorretratos a los veinte años*”, o sujeito poético reforça em alguns dos versos do poema uma imagem coletiva de horror; jovens, latino-americanos, colam suas bochechas com as bochechas da morte.

[...] *Entonces,*
pese al miedo, me dejé ir, puse mi mejilla
junto a la mejilla de la muerte.
Y me fue imposible cerrar los ojos y no ver
 [...] *miles de muchachos como yo, lampiños*
o barbudos, pero latinoamericanos todos,
juntando sus mejillas con la muerte (Bolaño, 2021, p. 632).

Aqui, a imagem surge em meio a um chamado ao qual o sujeito poético responde, apresentado em versos anteriores ao trecho, o que o conduz por esse caminho aparentemente terrível. O chamado, embora colocado como algo que é ouvido por poucos, conduz a uma coletividade manifestada ao fim do poema. O poeta, aqui, é aquele que é chamado a um destino de convivência com a morte, um destino de desespero.

Novamente, recorrendo a “Musa”, tem-se a imagem de um sujeito poético que evoca a entidade divina, pedindo por proteção:

Ah, Musa, protégeme, le digo,
en los días terribles
de la aventura incesante (*ibid.*, p. 812).

Os “dias terríveis” e a “aventura incessante” complementam as imagens dos dois outros poemas fixando o lugar do poeta, que clama pela Musa, no ambiente de desespero, do pesadelo e da proximidade da morte.

Ignacio Echevarría, ainda no contexto da relação da produção de Bolaño, tanto em prosa quanto em verso, com sua experiência geracional, afirma: “*En poemas, en relatos, en novelas, Roberto Bolaño viene escribiendo el gran poema épico – destartalado, terrible, cómico y tristísimo – de Latinoamérica; viene escribiendo la epopeya del fracaso y de la derrota de un*

⁹ Não apenas no contexto particular das ditaduras latino-americanas, mas, conforme Boym, ao longo do século XX, com as mudanças no mercado e com a introdução de novas tecnologias, o poeta torna-se uma figura anacrônica, sendo levado à ocupação de espaços marginais, com a maior valorização de especialistas de outras ordens (Boym, 1991, p. 8).

continente fantasma” (Echevarría, 2008, p. 441). O grande poeta épico do continente tem como voz central em seus poemas o sujeito que invoca a poesia, a partir do fracasso como uma marca de identidade protetora.

Assim, como na análise de Rimbaud feita por Svetlana Boym, torna-se claro que essa espécie de mito do poeta manifestada em Bolaño junta-se a outros mitos, conforme Boym sobre o jovem poeta francês: “*He demonstrates that the myth of the poet can coexist with many other modern myths*” (Boym, 1991, p. 39). Em Bolaño, há o mito do jovem latino-americano destruído, o mito de uma geração marcada pelo fracasso e o mito do poeta que, face a um destino terrível, agarra-se à poesia. Há, portanto, o ser poeta como uma espécie de necessidade proveniente de um chamado e responsável pelo sustento daquele que o ouve. Na poesia de Roberto Bolaño, o ser poeta não é colocado em dúvida, mas afirma-se como uma constante que, em certa medida, confirma a impressão de Alan Pauls: a de que é imprescindível, para os sujeitos que enunciam os poemas e para os personagens de sua ficção, ser poeta. Conforme Marcelo Nova, o fazer poético de Bolaño, uma insistência apesar de seu já estabelecido lugar enquanto ficcionista, é uma aposta radical: “*Expuestas las cartas sobre la mesa de juego, sólo quedará jugarse, ‘doble o nada’. Es decir, Roberto Bolaño es un poeta y punto. O Roberto Bolaño no es nadie y escribe.*” (Nova, 2003, p. 248).

CONSIDERAÇÕES FINAIS: SER POETA, (NÃO) ESCREVER POESIA

Em um dos trechos do mencionado livro de Fernando Pessoa, é feita uma consideração, acerca de Cesário Verde, quanto à possibilidade de que este possa ou não se afirmar enquanto poeta. O português condiciona essa possibilidade à recepção de Verde, segundo ele, inexistente em sua vida. A conclusão de Pessoa é a de que apenas se é poeta quando há a apreciação do poeta.¹⁰

A partir de tal critério, conforme visto a partir das considerações de diversos críticos, o ser poeta em Roberto Bolaño pode ser facilmente colocado em xeque, já que a apreciação de seu trabalho enquanto narrador mostra-se substancialmente superior à sua apreciação enquanto poeta. Não obstante, o chileno, evidentemente em seu trabalho, afirma-se como poeta a despeito

¹⁰ “Quando Cesário Verde fez dizer ao médico que era, não o Sr. Verde empregado no comércio, mas o poeta Cesário Verde, usou um daqueles verbalismos do orgulho inútil que suam o cheiro da vaidade. O que ele foi sempre, coitado, foi o Sr. Verde empregado no comércio. O poeta nasceu depois de ele morrer, porque foi depois de ele morrer que nasceu a apreciação do poeta.” (Pessoa, 2006, p. 133).

da conhecida pouca circulação de seus poemas. O pequeno *corpus* de textos do autor analisado poderia ser acrescido de outros poemas que trariam outras ocorrências de imagens de sonho, de fracasso e de ser poeta – instâncias aqui trabalhadas –, o que termina por ser impedido pela natureza breve do trabalho. Ainda assim, nota-se, nos poemas trazidos, a reflexão ativa acerca do lugar da poesia não apenas em sua obra, mas em sua vida, em sua constituição enquanto sujeito que escreve.

Finalmente, cabe deixar como questão final aquela colocada pela poeta brasileira na última estrofe de seu poema dedicado ao chileno:

Ou o fracasso da poesia
infiltrou-se em sua prosa
como um mendigo
numa festa
um mergulhador
num lago
um cão
num teatro? (Marques, 2021, p. 80).

Além dessas questões, se o ser poeta pode ser também uma ficção, vale a questão levantada por Boym: “*Does the writer live his or her own fictions or, on the contrary, simply write the story of a life?*” (Boym, 1991, p. 2).

REFERÊNCIAS

ALVES, Wanderlan. Orfandade, movimento, presença: Sobre uma ética da literatura em Putas asesinas, de Roberto Bolaño. In: *Revista Criação & Crítica*, n. 21, p. 127-146, 2018.

AYALA, Matías. Notas sobre la poesía de Roberto Bolaño. In: *Bolaño salvaje*. Barcelona: Editorial Candaya, 2008.

BLUME, Jaime. Roberto Bolaño poeta. In: *Territorios en fuga: Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago: FRASIS editores, 2003.

BOLAÑO, Roberto. Sensini. In: *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Alfaguara, 2017.

BOLAÑO, Roberto. *A universidade desconhecida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

BOYM, Svetlana. *Death in quotation marks: cultural myths of the modern poet*. Harvard University Press, 1991.

ECHEVARRÍA, Ignacio. Bolaño extraterritorial. In: *Bolaño salvaje*. Barcelona: Editorial Candaya, 2008.

MARQUES, Ana Martins. Prosa (II). *In: Risque esta palavra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

NOVOA, Marcelo. Roberto Bolaño o retrato del poeta perro. *In: Territorios en fuga: Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago: FRASIS editores, 2003.

PAULS, Alan. La solución Bolaño. *In: Bolaño salvaje*. Barcelona: Editorial Candaya, 2008.

PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PLATÃO. *Íon*. Lisboa: Editorial Inquérito, 1988.

PROMIS, José. Poética de Roberto Bolaño. *In: Territorios en fuga: Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago: FRASIS editores, 2003.

Recebido em: 31/01/2024

Aceito em: 08/03/2024

Rubens Corgozinho: Doutorando em Literatura Brasileira pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), mestre em Literatura Comparada e Teoria da Literatura e graduado em Letras - Licenciatura em Língua Portuguesa pela mesma instituição. Possui experiência nas áreas de literatura comparada e literatura brasileira. É participante do grupo de pesquisa Espaços da Literatura Contemporânea e do Programa de Iniciação à Formação Docente (PIFD) da FALE/UFMG, onde ministra regularmente minicursos aos alunos de graduação. Atualmente desenvolve projeto de pesquisa centrado na obra de Rubem Fonseca em que se destacam reflexões sobre o gênero policial, violência, moralismo e marginalidade.

Um corpo entre a palavra e a imagem: literatura e artes plásticas no diário íntimo de Frida Kahlo

A body between word and image: literature and plastic arts in Frida Kahlo's intimate diary

Erika da Silva Santos¹

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)

erikadas.santos@outlook.com

<https://orcid.org/0009-0005-0363-8063>

RESUMO

O presente artigo adota por objeto de análise o diário íntimo produzido pela pintora mexicana Frida Kahlo, durante as décadas de 40 e 50. Buscaremos identificar e analisar elementos constitutivos de seu *corpo-textual* inerentes tanto a arte literária, quanto as artes plásticas. Tal encontro interartístico, cabe ressaltar, decorre da subversão do gênero diário, sobre a qual também discorreremos. Além do mais, procuraremos demonstrar como tal produção corresponde a um registro não apenas da mulher que fora Frida, mas também da artista.

Palavras-chave: Frida Kahlo; diário íntimo; literatura e artes plásticas.

ABSTRACT

The object of this article is the intimate diary produced by the Mexican painter Frida Kahlo during the 1940s and 1950s. We will try to identify and analyze the constitutive elements of her textual body that are inherent to both literary art and the plastic arts. This inter-artistic encounter, it should be noted, stems from the subversion of the diary genre, which we will also discuss. Furthermore, we will try to demonstrate how this production corresponds to a record not only of the woman who was Frida, but also of the artist.

Keywords: Frida Kahlo; intimate diary; literature and plastic arts.

¹ O artigo possui inspiração nas reflexões postuladas no videocast “Um corpo entre a palavra e a imagem - uma leitura da obra O Diário de Frida Kahlo: Um Autorretrato Íntimo” produzido pela autora para composição da plataforma Ciência Aberta do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária (PEPG-LCL) da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC – SP), em parceria com a também mestranda do programa Fernanda Ferreira Duvanel.

INTRODUÇÃO

Magdalena Carmen *Frida Kahlo* y Calderón nasceu em 6 de julho de 1907 em Coyoacán, Cidade do México, embora tenha simbolicamente adotado o ano em que tem início a Revolução Mexicana, 1910, como seu nascimento, e tornou-se uma das maiores pintoras do século XX. Dentre os motivos pelos quais obteve reconhecimento, destacam-se: a transformação de sua própria imagem em objeto artístico, uma vez que a pintora produziu ao longo de sua vida cerca de 55 autorretratos; a apresentação de uma nova estética sobre o feminino, haja vista que em seus quadros a figura da mulher não é contemplada meramente por sua *beleza*, mas também por sua interioridade, suas angústias e seus desejos; o simbolismo de suas dores físicas e emocionais, decorrentes de seus dilemas amorosos e de seus problemas de saúde; a exaltação de elementos da cultura do México pré-colombiano, o que também o fez publicamente por meio de suas indumentárias tehuanas; e a exposição de parte de sua vida íntima, especialmente o seu conturbado relacionamento com o muralista Diego Rivera. Dentre suas obras mais conhecidas e que simbolizam tais inovações artísticas, respectivamente, estão: *Autorretrato com Colar de Espinhos e Beija-flor* (1940), *Hospital Henry Ford* (1932), *A Coluna Partida* (1944), *Autorretrato como Tehuana* (1943) e *Diego e Eu* (1944).

Frida, no entanto, ficou conhecida pelo público não apenas por sua arte, mas também por sua dolorosa vida pessoal. Ao longo de sua história, a artista sofreu de maneira severa por seus problemas de saúde decorrentes da poliomielite que a acometeu aos seis anos e que lhe resultou na atrofia de uma das pernas, e do acidente de trânsito que sofrera aos dezoito anos quando, acompanhada pelo então namorado Alejandro Gómez Arias (Alex); o ônibus em que estava colidiu com um bonde. Foi durante o período de recuperação desse trágico acontecimento que Kahlo iniciou-se na arte, ora retratando o próprio rosto através de um espelho enquanto permanecia deitada, ora pintando os coletes de gesso utilizados para a reparação de sua coluna que fora atingida. Outrossim, em sua primeira exposição em 1953, a pintora teve de ser carregada em sua cama, o que demonstra que, mesmo debilitada, Frida não abandonara sua maior vocação.

No mais, a artista também se tornou objeto da mídia por sua imagem singular, suas vestes típicas, coroas de flores e grossas monocelhas, que buscavam reverenciar sua cultura e colocar-se contra os padrões estéticos vigentes. Entretanto, isso também se deu

graças às suas desventuras amorosas, às infidelidades públicas do marido, e a seus próprios envolvimento, pessoais e profissionais com outras figuras públicas, como Leon Trotsky e André Breton, nesta ordem. Além disso, tornava-se assunto por expor suas causas políticas, participando de reuniões e protestos de apoio ao comunismo e seus líderes.

Em suma, é a essa dupla vertente, *o público e o privado*, que temos acesso ao contemplarmos seu diário, cuja estrutura, a qual buscaremos demonstrar, também se constitui duplamente ao aliar elementos inerentes tanto a *arte literária*, quanto as *artes plásticas*. Frida teria iniciado seus escritos em 1944, após receber de presente o caderno de couro vermelho com letras douradas (figura 1) que viria tornar-se seu companheiro confessional pelos próximos dez anos. Após o falecimento da artista, em 1954, o objeto permaneceu guardado, vindo a público apenas em 1958, quando da abertura do Museu Frida Kahlo, em sua antiga residência (Grimberg, 1997-1998, p. 43).

Assim como a vida da mexicana como um todo, o diário tornou-se alvo de especulações, especificamente em torno de sua origem. As letras impressas em sua capa ora foram interpretadas como F. K., que corresponderiam às iniciais do nome da pintora, ora como J. K, remetendo supostamente a John Keats, a quem teria pertencido. Alicerçadas nessa segunda crença, algumas fontes relatam que ele teria sido adquirido por uma amiga de Frida em uma livraria em Nova Iorque (Herrera, 2011, p. 320), outras, no entanto, afirmam que isso seria um equívoco e que, na realidade, ele teria sido encomendado em 1946 por Cristina, irmã mais nova da artista, para que Frida pudesse escrever durante suas viagens (Grimberg, 1997-1998, p. 43; Id. 2005, p. 52).

Figura 1 – Capa do diário íntimo de Frida Kahlo



Fonte: Imagem retirada da edição fac-símile do diário publicada no Brasil.
KAHLO, Frida. *O diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo*. Trad. Mário Pontes; Introd. Frederico Moraes. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

Independentemente das circunstâncias de seu surgimento, sabe-se que o diário foi de grande valia para que Kahlo pudesse expressar-se perante as agruras de sua vida privada, especialmente as decorridas durante as décadas de 1940 e 1950. O período foi marcado pelo falecimento de seu pai, que fora um de seus principais incentivadores e uma de suas inspirações artísticas; o divórcio de Diego Rivera, muralista mexicano e grande amor de sua vida (após a descoberta de um caso extraconjugal do marido com sua irmã), o reestabelecimento da união após um ano separados e um novo caso de infidelidade de Rivera (que viria a tornar-se um escândalo público); o agravamento do estado de sua saúde, tendo em vista a realização de sete operações em sua coluna e uma infecção nos ossos enxertados durante o procedimento, além da amputação de parte de sua perna direita que havia gangrenado; bem como a chegada de Frida aos 40 anos, que corresponderia a mais uma dificuldade para que pudesse concretizar o seu maior sonho, gerar. (Kahlo, 2012, p. 277; Lowe, 1996, p. 26 *apud* Maestro, 2014, p. 51). Para tanto, esses acontecimentos permeiam, implícita e explicitamente, os textos escritos e visuais que compõem seu diário íntimo.

PINTORA-ESCRITORA, ESCRITORA-PINTORA: A DUPLA VERTENTE ARTÍSTICA DE FRIDA E O ENCONTRO ENTRE ARTES EM SEU DIÁRIO ÍNTIMO

Se para a composição de sua obra pública, suas pinturas, Frida utilizava os fatos vivenciados como mola propulsora à sua criação artística, revestindo-os de simbologias múltiplas e criando, assim, novas narrativas (novos mundos), para a composição de sua obra íntima, seu diário, a mexicana unirá novamente vida e arte, ao se valer de seus princípios artísticos para sua produção. Desse modo, na obra, é possível identificarmos um *experimentalismo de técnicas* (pinturas, colagens, pontilhismos, desenhos), o registro do *desenvolvimento de elementos pictóricos* que irão compor/compõem seus quadros (como as ruínas mexicanas, o sol e a lua, símbolos divinos, aves e naturezas-mortas) e o *detalhamento de seus processos criativos*.

Caso interessante é o relato que a artista faz sobre a origem de um de seus quadros mais famosos, *As Duas Fridas* (1939), em que, como sugere o título, simboliza duas vertentes de si mesma. Kahlo nos revela que a inspiração lhe adveio de sua amizade aos

seis anos com um ser imaginário, uma menina, assim como ela (cabe ressaltar, como anteriormente mencionado, que é nessa idade que a pintora é acometida pela paralisia infantil, tendo de permanecer isolada em casa, o que pode ter feito com que elaborasse sua “amiga” para que não se sentisse tão solitária). De acordo com a história narrada, ela soprava seu “bafo” em um dos vidros da janela de seu quarto e desenhava uma porta que lhe conduzia a um mundo mágico. Nele, encontrava uma leiteria denominada “Pinzón”, Frida, então, entrava pelo “o” do nome do estabelecimento até atingir “as estranhas da terra”, em que sua amiga a esperava. Além de tecer uma fabulação de teor lúdico, a artista se autoficcionaliza, conferindo literariedade a seu texto diarístico. Outrossim, como apontou Sarah Lowe (*apud* Taschen, 2023, p. 365) é possível identificarmos na trama traços intertextuais com a obra *Alice Através do Espelho* (1871) de Lewis Carroll.

A artista mexicana também criara narrativas a partir da justaposição do verbal e do não-verbal, que servem de testemunho do encontro entre a literatura e artes visuais em seu diário íntimo. É o caso da família composta por “Olho-Único” e “Neferísis”, a imensamente sábia”, e de seu filho “Neferúnico”. Kahlo, novamente de maneira lúdica, desenvolvera uma trama para suas personagens, por meio de uma *minibiografia*, contando que o matrimônio do casal se deu em um “mês calorento e vital”, e que da união “nasceu-lhes um filho de rosto estranho” (Kahlo, 2012, p. 207). Na primeira imagem (figura 2 e 3), projeta-se uma espécie de retrato familiar, no qual a figura feminina aparece gestando a criança. Na segunda imagem, por sua vez, temos o retrato do filho já adulto. Em um primeiro momento, o que nos chama a atenção nas personagens é certo geometrismo empregado em sua construção, traço que não se manifesta nas obras públicas da artista e em que podemos identificar certa inspiração nas antigas pinturas egípcias bidimensionais. Fontes alegam que por meio da gravura a pintora procurou simbolizar o faraó Akhenaton e sua esposa Nefertiti (Taschen, 2023, p. 364), outras relatam, entretanto, que estes rostos de “perfis múltiplos” podem demonstrar a influência de Picasso sobre a pintora mexicana, cuja exposição Kahlo contemplou no ano de 1944 ao visitar o Museu de Arte Moderna do México (Herrera, 2011, p. 321-322). Para mais, por meio de alguns traços, especialmente as grossas *monocelhas*, podemos conjecturar que Frida se autoprojeta nos seres apresentados, criando simulacros de si em mundos imaginários (Taschen, 2023, p. 364).

Figuras 2 e 3 – Narrativa verbo-visual



Fonte: Imagens retiradas da edição fac-símile do diário publicada no Brasil.

KAHLO, Frida. *O diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo*. Trad. Mário Pontes; Introd. Frederico Moraes. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

Destarte, diferentemente do que ocorre em suas pinturas, nesta produção intimista, ela não torna sua autorrepresentação o centro de suas obras, não eleva a própria imagem ao estatuto de arte. Além disso, em muitos objetos pictóricos do diário, Kahlo afasta-se mais radicalmente da arte figurativa, para explorar a abstrata, como apresentado nas figuras 4 e 5, nas quais em meio a uma explosão de cores partes do corpo humano se fundem e se confundem desordenadamente a aves, suas asas e plumas, constituindo seres não classificáveis. É possível notarmos, também, que a pintora sobrepõe *diferentes materiais* para sua composição.

Figuras 4 e 5 – Frida Kahlo: arte abstrata



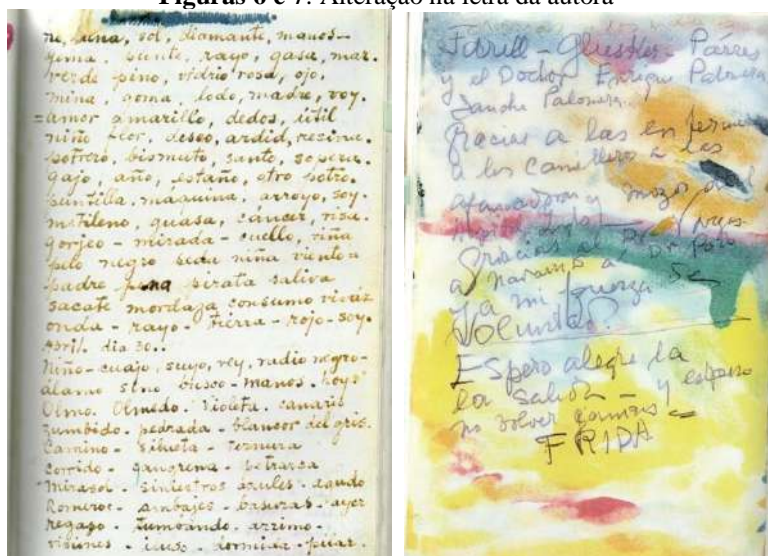
Fonte: Imagens retiradas da edição fac-símile do diário publicada no Brasil.

KAHLO, Frida. *O diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo*. Trad. Mário Pontes; Introd. Frederico Moraes. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

Dentre os materiais explorados por Kahlo (alguns incomuns em seus quadros), estão: lápis de cor, óleos, aquarelas, crayons, têmperas e guaches (Maestro, 2014, p. 54), os quais serão “manejados de maneira – levando-se em conta a meticulosidade do estilo de Frida na pintura a óleo - espantosamente livre e pinturesca.” (Herrera, 2011, p. 321).

Essa riqueza na materialidade da obra também se manifestará por meio de sua grafia, a letra de Kahlo, em decorrência da fragilidade de sua saúde, de seus estados psicoemocionais e de suas “experiências subjetivas”, deixará de ser “arredondada e firme”, para vergar-se e tornar-se trêmula (Vianna, 2001, p. 180). Desse modo, ao compararmos a primeira página escrita do diário (figura 6) e a última (figura 7), um pouco antes do falecimento da pintora, veremos uma dramática alteração no formato de sua escrita. No que se refere ao conteúdo, na segunda imagem, Frida, após receber alta hospitalar, agradece os profissionais responsáveis por seu tratamento, e parece despedir-se não apenas deles, mas também de seu diário e, de maneira contundente, do mundo.

Figuras 6 e 7: Alteração na letra da autora



Fonte: Imagens retiradas da edição fac-símile do diário publicada no Brasil.

KAHLO, Frida. O diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo. Trad. Mário Pontes; Introd. Frederico Moraes. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

Podemos verificar, portanto, que há na obra um teor performático, dada a corporificação da autora, cujas vivências ressoam na forma de sua escrita, mas também de seu apreciador, que é por ela sinestesticamente tomado, por meio de sua visão e do tato, em sua diversidade de elementos gráficos e pictóricos e uso de múltiplos materiais artísticos, e da audição, tendo em vista que Frida também compõe textos que exploram a

sonoridade das palavras. No exemplo a seguir, a pintora-escritora/escritora-pintora estabelece um jogo combinatório lúdico em torno de vocábulos iniciados pela letra “a”, que, ao serem retirados de seu caráter utilitário, da mera designação, são revestidos de poeticidade:

A a A a A a A a A
Adalgisa - augúrio - alento
aroma – amor - antena – ave
abismo – arame – antiga
astro – axila – aberta – amarelo
alegria - Almíscar - Alucena
Armonía - América - Amada
água - agora – ar - ânsia
‘Artista - acácia - assombro – assim
aviso - ágata - áurea
aurora - apóstolo - árvore - atar
ara – alta – acerto – abelha
arca – airosa – arma - além

amargura

(Kahlo, 2012, p. 206).

A carga poética também poderá ser observada nos inúmeros textos de Frida dedicados ao companheiro Diego Rivera, declarações de amor, sofrimento e solidão. Em uma sequência de páginas, por exemplo, a pintora mexicana, por meio da elaboração da linguagem e da construção de imagens sublimes, relatará que, apesar dos diversos conflitos, para ela Rivera não é apenas seu marido, mas sim tudo o que necessita para viver, descrevendo também uma conexão, para ela, ancestral e predestinada entre ambos. Frida utilizará “Diego” anaforicamente, ressaltando a importância dele para sua vida, mas também demonstrando certo teor obsessivo – como retratou em muitas de suas pinturas, o muralista parece permear a mente de Kahlo.

“Ninguém jamais saberá o quanto amo
Diego. Não quero que nada possa
feri-lo que nada o perturbe
ou lhe roube a energia de que necessita para *viver* -
Viver -
Viver como quiser.
Pitando, vendo,
amando, comendo, dormindo,
sentindo-se só, sentindo-se
acompanhado – mas não gostaria nunca de vê-lo triste.
e se *eu* tivesse saúde
gostaria de dar-lhe *toda*
se eu tivesse juventude
ele poderia levá-la por inteiro

eu não sou apenas sua
- mãe -
Sou o embrião, o germe,
a primeira célula de que = poten-
cialmente = ele foi engendrado ...
sou ele desde as mais primitivas...
e as mais antigas
células, que com
o tempo se
rornaram *ele (...)*”
(Kahlo, 2012, p. 219).

“Diego *começo*
Diego *construtor*
Diego *meu menino*
Diego *meu namorado*
Diego *pintor*
Diego *meu amante*
Diego “*meu esposo*”
Diego *meu amigo*
Diego *minha mãe*
Diego *meu pai*
Diego = eu =
Diego *Universo*
Diversidade na *unidade*”
(Kahlo, 2012, p. 220).

DA INOVAÇÃO ESTÉTICA A SUBVERSÃO DO GÊNERO DIÁRIO

Nesse ínterim, a obra produzida pela artista coloca em suspensão o próprio conceito de *diário*, apesar de seu tom confessional, intimista e dramático. Primeiramente, isso se dá em razão da *ausência de demarcação temporal e cronologia* nos escritos kahlianos, tendo em vista que poucos textos possuem datas e alguns remetem a momentos anteriores ao seu início de produção, como nos textos datados “1910-1953”, “1950-1951” e “Esquema de minha vida...” em que ela situa o *leitor* sobre os acontecimentos de sua trajetória, seu estado físico e emocional, bem como suas origens familiares e sua infância.

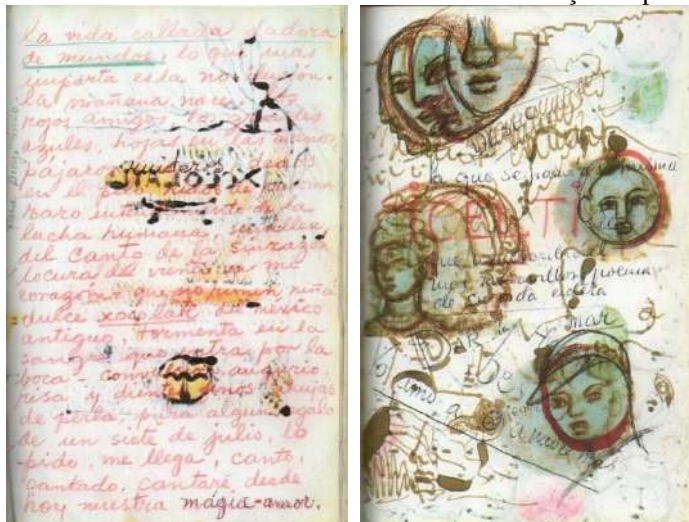
Desse modo, chegamos ao segundo ponto que representa uma outra aparente transgressão em relação a constituição do gênero, o *endereçamento do texto a um outro*. Se desejasse manter seu diário em segredo, se o objeto simbolizasse para ela apenas um repositório de sentimentos e confissões a serem guardados, como usualmente o compreendemos, por quais razões Frida faria um relato biográfico sobre si? A artista, no entanto, parece partilhar da noção de que, apesar de sua natureza privada, o diário permite a seu criador compor textos que se dirijam, implicitamente, a um leitor virtual, que ao lê-

los conocerá sua visão particular sobre o mundo (Taschen, 2023, p. 365), podendo até mesmo, identificar-se. Nesse sentido,

“Es muy probable que, tal como aconteció con muchas de sus pinturas, ella deseara que sus más hondos pensamientos trascendieran. Que el eventual lector supiera de sus sentimientos y tristezas, de su inmenso amor por Diego Rivera, pero también de sus miedos y de su soledad en el ocaso de su existencia” (Taschen, 2023, p. 365-366).

No entanto, a leitura dos textos de Kahlo por outros indivíduos não se deu apenas virtualmente, visto que eles também foram lidos por seu marido Diego (Herrera, 2011, p. 320) e por amigos e visitantes, para os quais ela os exibia sem cerimônias (Grimberg, 1997-1998, p. 43). Não obstante, nem todos compreendiam os significados dos registros da artista (Grimberg, 1997-1998, p. 43), isso porque no diário íntimo de “la gran ocultadora”, como Frida mesma se definia, são empregados múltiplos símbolos e signos, o que ocorre de modo desordenado. Há ainda a sobreposição de imagens e grafias e a presença de borrões, alguns utilizados como ponto de partida para a criação de desenhos. Desse modo, a obra se constitui pela *ausência de acabamento estético*, visto que apresenta marcas do processo, como rasuras, palavras riscadas, palavras sublinhadas e pela formação de *palimpsestos* (Alves, 2012, p. 177), tal como nas figuras 8 e 9.

Figuras 8 e 9 – a ausência de acabamento estético e a formação de palimpsestos



Fonte: Imagens retiradas da edição fac-símile do diário publicada no Brasil.

KAHLO, Frida. O diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo. Trad. Mário Pontes; Introd. Frederico Moraes. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

No mais, diversas páginas do diário foram arrancadas (inclusive, pelos próprios amigos da artista, após seu falecimento) (Herrera, 2011, p. 320) e nele é possível identificarmos ainda a utilização de códigos numéricos e termos em outra língua. (Taschen, 2023, p. 366). Se para o leitor íntimo da pintora mexicana a obra já se apresentava como dificultosa para a compreensão, para o leitor contemporâneo comum isso se acentuará ainda mais, sendo necessário a ele uma leitura e pesquisa mais aprofundada sobre alguns dos elementos empregados e ao menos um conhecimento básico sobre os principais aspectos da vida de Kahlo, bem como sobre sua obra, tendo em vista ainda que há temas muito recorrentes, como Diego Rivera, lacunas nos textos, a já mencionada ausência de datas, e o uso de frases lacônicas (Alves, 2012, p. 176; Grimberg, 1997-1998, p. 43).

Como anteriormente dito, neste *corpo-textual* a palavra e a imagem se unirão para dar vazão a expressividade de Kahlo, desse modo, nele há presença não apenas de textos diaristas, mas também de cartas, poemas e reflexões, além de esboços, gravuras e colagens. Nesse ínterim, este exemplar *híbrido* não apresenta uma “consistência particular” (Grimberg, 1997-1998, p. 43), uma regularidade visual ou temática, o que ocorre não apenas por não ser um objeto artístico público, mas também por ser um reflexo da interioridade de Frida projetada partir de suas múltiplas vivências e de sua criatividade, e fruto de sua fértil mente, tendo em vista que a pintora assim “como uma criança, pensava principalmente em imagens” (Grimberg, 1997-1998, p. 43, tradução nossa) e que em seu diário procurava empregar por meio de suas cores e traços um “contorno quase infantil aos temas mais complexos e doloridos” (Alves, 2012, p. 171).

A REVELAÇÃO DE “LA GRAN OCULTADORA”

Para mais, além de ter acesso à rica mentalidade da autora, o apreciador de sua obra íntima também verá manifestar-se outras personas de Frida, não mais apenas a mulher-artista, mas também a “melancólica, depressiva, frágil e dependente” o que se contrapõe a figura “forte e independente” (Braga, 2018, p. 11) que buscava transmitir ao grande público. Isso, porque, apesar do jogo de ocultação na superfície de seus textos, desenvolvido pela artista através do uso de diversos símbolos, tematicamente ela se

desnudará, permitindo a exposição de suas vulnerabilidades físicas e emocionais, como exemplificado no escrito a seguir:

“Se ao menos eu tivesse
comigo a sua carícia
Assim como o ar que toca a terra -
a realidade de sua pessoa me faria
mais alegre, me afastaria,
o sentimento que me enche
de cinza. Nada em mim seria
tão profundo tão
definitivo. Mas como explicar-lhe
minha enorme necessidade
de ternura! Minha solidão
de anos. Minha estrutura desarmonizada
pela insatisfação,
pela inadaptção. Creio
que o melhor é ir, é ir e
não *fugir*. Que tudo
aconteça em um instante. Tomara”
(Kahlo, 2012, p. 258).

Como se observa, por meio do eu lírico, se expressa no texto poético um teor de lamento, solidão e saudade em relação a um outro, cujo nome não é revelado. Embora tendamos a conceber o endereçamento do poema a Diego, o fato do muralista não ser explicitamente mencionado gera dúvidas, tendo em vista que normalmente nos textos a ele destinados, Frida escreve seu nome em letras garrafais ou em cores intensas, como o vermelho. Além do que, também, se sabe da existência de outros relacionamentos amorosos da pintora, alguns secretos, outros revelados pela mídia, para os quais ele também poderia ser dedicado.

Outro fator que nos chama atenção nesse escrito, são seus pungentes versos finais “Creio / que o melhor é ir, é ir e / não *fugir*. Que tudo / aconteça em um instante. Tomara.” (Kahlo, 2012, p. 258), por meio dos quais se pode depreender a presença de pensamentos suicidas pela autora. Cabe ressaltarmos que, embora oficialmente tenha falecido por embolia pulmonar, há suspeitas de que a pintora tenha cometido suicídio (Kahlo, 2012, p. 278), e que ao longo do diário Frida, também, expressa em outras passagens o desejo pela morte para pôr fim a seu sofrimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Compreende-se, por fim, que o diário íntimo produzido pela pintora mexicana Frida Kahlo demonstra a fascinante mente da artista e sua grande habilidade em ocultar-se por meio de símbolos diversos, subvertendo, além disso, o próprio gênero textual de que se vale, em busca de expressar-se de maneira plena. Kahlo deixou não apenas um legado artístico através de suas obras públicas, mas também através de sua obra íntima, cuja inovação estética é latente. Para mais, além de ter acesso a um rico material verbo-visual para apreciação, o leitor terá acesso também a uma outra persona de Kahlo, tendo em vista que seu diário, curiosa e excepcionalmente, não é apenas um registro da mulher que fora Frida, mas também da artista.

REFERÊNCIAS

ALVES, Maria da Penha Casado. Frida Kahlo entre palavras e imagens: a escrita diarista e o acabamento estético. *Linha d'Água*, n. 25 (2), p. 169-184, 2012.

BRAGA, Dhébora Letícia Diniz. A escrita de si, a performance e a melancolia em O Diário de Frida Kahlo. 2018. 52 f. Monografia (Letras - Língua Portuguesa). Universidade Federal de Campina Grande.

GRIMBERG, Salomon. [Texto sem título]. Resenha. Obras resenhadas: The Diary of Frida Kahlo: An Intimate Self-Portrait by Sarah M. Lowe, Barbara Crow de Toledo, Ricardo Pohling, Frida Kahlo; Frida Kahlo-Ignacio Aguirre: Cartas de una pasión by; The Letters of Frida Kahlo: Cartas Apasionadas by Martha Zamora, Jorge Gonzalez, Daniela Garaiz, Frida Kahlo. *Woman's Art Journal*, Autumn, 1997 – Winter, 1998, Vol. 18, N°2 (Autumn, 1997 – Winter, 1998), p. 42-44. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1358553>. Acesso em 23 de janeiro de 2024.

GRIMBERG, Salomon. [Texto sem título]. Resenha. Obras resenhadas: Imaging Her Selves: Frida Kahlo's Poetics of Identity and Fragmentation by Gannit Ankori: My Grandparents, My Parents and I: Frida Kahlo's Diary by Gannit Ankori Review by: Salomon Grimberg Source: *Woman's Art Journal*, Spring - Summer, 2005, Vol. 26, No. 1 (Spring - Summer, 2005), p. 50-52. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3566537>. Acesso em 23 de janeiro de 2024.

HERRERA, Hayden. *Frida: a biografia*. Trad. Renato Marques. São Paulo: Globo, 2011.

KAHLO, Frida. *O diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo*. Trad. Mário Pontes; Introd. Frederico Moraes. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

MAESTRO, Maria Lúcia Kopernick del. *Entre o encenado, o visto e o escrito: o silêncio: Escuta do diário de Frida Kahlo*. 2014. 191 f. Tese (doutorado em Letras) -Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória.

TASCHEN. *Frida Kahlo: Obra Pictórica Completa*. Editora Taschen, 2023.

VIANNA, Lucia Helena. Obra íntima e obra pública: marginalidade em Frida Kahlo e Clarice Lispector. *Rev. Anpoll*, n. 11, p. 177-186, jul./dez. 2001.

Recebido em: 31/01/2024

Aceito em: 26/04/2024

Erika da Silva Santos: Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC - SP) e bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Licenciada em Letras - Português e especialista em Ensino de Português, Literatura e Redação. Atua como professora de Língua Portuguesa e Literatura na rede pública de ensino. Tem interesse nas áreas de pesquisa relacionadas aos estudos de gênero e ao feminino em diálogo com as artes, especialmente a literatura.

Uma narrativa de esquina: *Os sonhos não envelhecem*, de Márcio Borges

A corner narrative:
Os sonhos não envelhecem, by Márcio Borges

Rafael Barbosa Julião
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
juliao.rafael@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-6718-0200>

RESUMO

Em 1996, Márcio Borges publicou *Os sonhos não envelhecem: Histórias do Clube da Esquina*, que conta a história do movimento musical surgido em Minas Gerais nos anos 1960 e desenvolvido ao longo da década seguinte. O livro pertence a um gênero textual híbrido, no limite entre a autobiografia, as memórias, o romance de formação e o romance geracional. O prefácio, de Caetano Veloso, reflete sobre a inserção do Clube da Esquina na história da canção popular do Brasil. O objetivo deste artigo é analisar o livro de Borges em suas dimensões formais e contextuais, a narrativa que propõe sobre a cultura brasileira do período, a relação que se estabelece entre obra memorialística e obra cancional e, por fim, a relação entre seu relato e o prefácio do artista-pensador do tropicalismo musical.

Palavras-chave: autobiografia; canção popular; Clube da Esquina; Tropicalismo.

ABSTRACT

In 1996, Márcio Borges published *Os sonhos não envelhecem: Histórias do Clube da Esquina*, that tell the story of the musical movement that emerged in Minas Gerais in the 1960s and developed over the following decade. The book belongs to a hybrid textual genre, at the limit between autobiography, memories, the novel of formation and the generational novel. The preface, by Caetano Veloso, thinks about the insertion of Clube da Esquina in the history of popular song in Brazil. The purpose of this article is to analyze Borges' book, in its formal and contextual aspects, the narrative he proposes about Brazilian culture of the period, the relationship established between memorial work and song work and, finally, the relationship between his story and the preface by the artist-thinker of musical tropicalism.

Key-words: autobiography; popular song; *Corner Club*; *Tropicalism*.

AUTOBIOGRAFIAS DA CANÇÃO

A partir dos anos 1990, foram publicadas algumas autobiografias relevantes para a história da canção popular brasileira, dentre as quais *Os sonhos não envelhecem: Histórias do Clube da Esquina* (1996). Seu autor, Márcio Borges, foi um dos principais compositores e personagens do Clube da Esquina, movimento musical mineiro que surgiu em Belo Horizonte ainda nos anos 1960, e produziu álbuns coletivos importantes na década seguinte, como *Clube da Esquina* (1972) e *Clube da Esquina 2* (1978). Fizeram parte desse grupo artistas como Milton Nascimento, Lô Borges e Beto Guedes, músicos como Wagner Tiso e Toninho Horta, e letristas como Fernando Brant, Ronaldo Bastos e o próprio Márcio Borges, que narra, de sua perspectiva pessoal, como a história de sua vida se encontra com a história do Clube. O objetivo deste artigo é propor uma análise dessa obra, tendo em vista alguns aspectos contextuais, temáticos, formais e intertextuais.

O recorte temporal de *Os sonhos não envelhecem* concentra-se entre os anos 1960 (especialmente a partir de 1963) e se estende ao longo dos anos 1970 (embora chegue até a década de 1990), tendo como pano de fundo um momento de intensas transformações do país, atravessado por debates estéticos, políticos e filosóficos, que se expressaram nas artes, na literatura, no cinema e na canção. Assim, o livro conta a história de uma geração de artistas, surgidos após o processo de modernização empreendido pela bossa nova no final dos anos 1950, e que vivenciaram a estranha contemporaneidade entre a ditadura civil-militar brasileira e o influxo do rock e dos movimentos contraculturais da juventude dos EUA e da Europa, além do crescimento da indústria fonográfica no Brasil e de meios de comunicação de massas, como a televisão.

O editor Luiz Fernando Emediato, na primeira orelha, classifica o livro como um “misto de romance de geração e memórias de um Brasil conturbado e trágico, mas culturalmente muito rico”. Na segunda orelha, constam comentários de Fernando Brant, que o vê como “um depoimento verdadeiro e emocionante sobre o Clube da Esquina” e “um magnífico romance de geração”; e Murilo Antunes, que utiliza expressões como “literatura saborosíssima” e “um relato cinematográfico de cenas vividas pelo autor, seus parceiros, seus amigos e o variado time de componentes do *showbiz*”. A quarta capa, por

fim, reafirma a dificuldade de classificação do livro e chega a defini-lo como uma “autobiografia política e artística de um grupo”.¹

Em todas essas definições, evidencia-se o caráter híbrido da obra que apresenta elementos da autobiografia, das memórias, do romance de formação e do romance geracional, além de insinuar alguns mecanismos próprios da ficção, do documentário e do ensaio. Esse cruzamento de gêneros tenta ser sintetizado com a fórmula “autobiografia política e artística de um grupo”, como se fosse, portanto, uma autobiografia do próprio Clube da Esquina. Em verdade, a proposição pode ser trazida para a linguagem analítica segundo o subgênero da autobiografia artística, isto é, uma obra de caráter narrativo na qual o autor — um artista — volta a seu passado com o objetivo de ressaltar, na trajetória de sua vida, especialmente os elementos que julga mais relevantes para recompor sua formação e sua obra enquanto tal.

Em *O pacto autobiográfico*, de 1975, Philippe Lejeune define a autobiografia como “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade”². Há de se observar que outros gêneros vizinhos podem facilmente se confundir com isso, como ocorre com a biografia (que não apresenta identidade entre o autor e o protagonista), o romance de formação (que trata geralmente de um personagem ficcional, mesmo quando autofabulativo) ou mesmo o livro de memórias (que não está centrado necessariamente na história individual de seu autor e de sua personalidade).

Desse modo, apesar de identificar o cerne autobiográfico no livro de Márcio Borges, não há por que se desmentir sua afinidade também com o romance de formação (ainda que com um personagem real) e com o livro de memórias, especialmente quando pensamos que o Clube da Esquina — um fenômeno musical coletivo, que tem como figura centralizadora Milton Nascimento, e não Márcio Borges — é o assunto principal da obra e não apenas as canções específicas do narrador-compositor.³

Lejeune diz que as autobiografias se tornam reconhecíveis por um “pacto autobiográfico”, estabelecido desde a capa e a contracapa, assim como por outros elementos paratextuais, que deixam claro que o autor, o narrador e o protagonista são a

¹ Borges, 2019, orelhas e quarta capa do livro.

² Lejeune, 2008, p. 14.

³ A questão do gênero híbrido dessa obra foi observada também no artigo “*Os sonhos não envelhecem*: uma (auto)biografia do Clube da Esquina” (2014), de Catarina Labouré Silva e Maria Ângela A. Resende.

mesma pessoa, todos reunidos sob um mesmo nome real. Nessa mesma definição, afirma que o autobiógrafo se define “como sendo uma pessoa real socialmente responsável e o produtor de um discurso” e que ele “assume compromisso junto ao leitor, comportando-se como se fosse o autor, de tal forma que o leitor não tenha nenhuma dúvida quanto ao fato que o ‘eu’ remete ao nome escrito na capa do livro.”⁴

Esse pacto pode ser verificado logo no começo da obra, onde há uma nota preliminar, por meio da qual compreendemos que autor e narrador são a mesma pessoa, e que sua empreitada será contar a trajetória de sua vida, com o recorte específico de mostrar sua interseção com a história do Clube da Esquina:

É a aventura da minha vida, ou seja, meu encontro casual com outro jovem, de nome simples e anônimo como ele próprio, chamado Milton do Nascimento, certo dia longínquo de 1963, e as consequências enormes desse encontro, não só para nossas vidas individuais, mas também para uma porção de outras pessoas (Borges, 2019, p. 15).

E especifica:

Narro aqui apenas o período mais intenso dessa parceria que vai de 1963 até aproximadamente 1980. Não pretendo fazer obra de *scholar* e não ofereço rigor com relação a dados e datas. Também pouco tenho a pretensão de erguer um monumento memorial — trata-se antes de uma sucessão de inexactidões, um experimento de ficção (Idem).

Distanciado no tempo, e afirmando contar com a memória (e com suas imprecisões), o autor afasta-se do registro meramente jornalístico, mas legitima-se como narrador eficiente da aventura da canção mineira, colocando-se não como protagonista único de sua história (papel que divide com Milton Nascimento), mas como personagem importante da gênese e do desenvolvimento do movimento musical. O distanciamento do lugar acadêmico (do “*scholar*”) e a marcação de modéstia em relação a suas memórias, além de afirmar o lugar discursivo de seu relato, abre espaço para o vetor ficcional, que contorna a memória e também atribui sentido e relevo ao conjunto de acontecimentos.

Essa solicitação de certa informalidade e liberdade interfere também na forma da narrativa, organizada em capítulos relativamente curtos e frequentemente subdivididos, por meio da trinca de asteriscos, em pequenos casos, onde se reproduzem diálogos,

⁴ Lejeune, 2008, p.27.

situações e comentários sobre as cenas. Assim, esse registro sugere elementos da oralidade (e até da forma supostamente mineira e popular de contar *histórias*), bem como ressalta o caráter fragmentário da memória, ainda que promova a coordenação e a progressão entre as cenas escolhidas para compor um conjunto.

Some-se a isso o fato de Márcio Borges ter toda sua trajetória atravessada pelo cinema, o que explica o comentário dos paratextos do livro, que destacam a captação das *cenas* fundamentais da história de amizade e criação, que se insere no mais amplo contexto da ambígua convivência entre a ditadura civil-militar e a abertura comportamental provocada pelos movimentos da contracultura e pela emergência do *pop* internacional, assim como pela presença de filmes europeus e estadunidenses.

Pensando nisso, também podemos compreender que o livro incorpora algo do gênero documentário⁵, “filmado” com palavras em meio a cenas recortadas de uma mesma época, localizadas especialmente entre Belo Horizonte, Três Pontas, Rio de Janeiro e São Paulo, e depois montadas em forma de sequência. Por fim, é preciso destacar que a narrativa de Borges apresenta, eventualmente, algum parentesco com o investimento mítico que Edgar Morin notou sobre os ídolos da cultura de massas, por vezes tensionado com o empenho desmistificante de apontar os jogos de interesses, ardis e vaidades da indústria cultural e de seus agentes empresariais.

De todo modo, *Os sonhos não envelhecem* é, em certo sentido, um mito de origem ou ainda, o relato de um processo de transformação de Milton Nascimento em mito da música. Nesse sentido, é notório o caráter extraordinário que perpassa alguns acontecimentos e a própria descrição do artista. Os espaços também aparecem dotados dessa potência mítica, recuperada teleologicamente, como ocorre com o Edifício Levy, a esquina das ruas Paraisópolis e Divinópolis, o Cine Tupi e a casa de Milton em Três Pontas.

Por fim, cabe observar que outras autobiografias artísticas, de semelhante caráter híbrido, lançadas a partir dos anos 1990, também tentaram remontar esse mesmo período. É o caso de *Verdade tropical* (1997), de Caetano Veloso; *Tropicalista lenta luta* (2003), de Tom Zé; e *Rita Lee: uma autobiografia* (2016), de Rita Lee, só para ficarmos em

⁵ O recente documentário *Nada será como antes* (2023), de Ana Rieper, é conduzido, em muitos momentos, pelos irmãos Borges, que vão contando histórias e apresentando os lugares emblemáticos para o Clube da Esquina. Há muitos pontos de contato, evidentemente, entre o filme e o livro.

alguns exemplos em que a narrativa da vida pessoal também se cruza com o relato sobre o cenário cultural do Brasil dos anos 1960 e 1970.

A profusão dessas obras, a partir dos anos 1990 (e pelas décadas seguintes), pode ser explicada por fatores diversos. Em primeiro lugar, a Lei da Anistia em 1979, o fim oficial do regime civil-militar em 1985, a Constituição de 1988 e os governos de FHC (1995-2002) e depois de Lula (2003-2010) e de Dilma (2011-2016) são passos consecutivos de uma tentativa de consolidação da (ainda que frágil) democracia brasileira. Nas últimas décadas, portanto, há uma abertura para que artistas e intelectuais possam revisitar o período em que as expressões culturais e os debates sobre o país foram tão potentes, embora estivessem sob permanente ameaça de censura.

As efemérides também podem ter estimulado o interesse das editoras e dos artistas. Em 1993, por exemplo, Caetano e Gil lançaram o álbum *Tropicália 2*, na sequência dos 25 anos do tropicalismo, contados a partir do Festival de 1967. O livro de Caetano é de 1997, trinta anos após esse marco e quatro depois do disco comemorativo. O Clube da Esquina fez seus vinte anos em 1992, quatro anos antes do livro de Borges. A proximidade da virada do século, decerto, também estimulou narrativas sobre as experiências culturais do século XX. Some-se a isso o aumento do interesse internacional pela canção brasileira, especialmente a partir dos anos 1980, o que aparece registrado em muitas dessas autobiografias.

O contexto dos anos 1990 — entre o processo de redemocratização, o crescimento do neoliberalismo e a permanência dos problemas da desigualdade, da exclusão e da violência — interfere na motivação e no ângulo de todas essas obras. Por fim, indo para o âmbito privado, a chegada desses artistas e criadores à fase madura (o entorno dos cinquenta anos) também parece argumento propício para ensejar livros que fazem balanços, tanto da vida privada, quanto de sua dimensão pública.

Dessas obras, merece atenção especial a *Verdade tropical* de Caetano Veloso, por dois motivos. Em primeiro lugar, por aproximações possíveis entre as duas obras, seus gêneros híbridos, seus recortes e fundamentalmente suas datas de publicação muito próximas (1996 e 1997, como já dissemos). Sobretudo, o prefácio de Caetano Veloso sobre o livro de Márcio Borges chancela o caráter oportuno de pensarmos brevemente a relação entre esses dois relatos, e, na mesma esteira, os encontros e desencontros entre

Caetano e Borges, Caetano e Milton e, finalmente, entre o Tropicalismo e o Clube da Esquina.

O PERCURSO E A LINGUAGEM

O título *Os sonhos não envelhecem* faz referência a um verso da canção “Clube da esquina nº 2”, gravada no disco que dá nome ao movimento. O fragmento da letra — “porque se chamavam homens/ também se chamavam sonhos/ e sonhos não envelhecem”⁶ — reverbera a famosa afirmação de Shakespeare, em *A tempestade*, de que somos feitos da mesma matéria de que se fazem os sonhos.⁷ Além disso, o sonho funciona aqui como célula de condensação do imaginário da contracultura jovem, que atravessa todo o disco, permeado pelo desejo libertário da juventude dos anos 1960 e 1970, e seu compromisso com uma existência autêntica, seu empenho na transformação permanente de si e do mundo, seu vocabulário de utopia coletiva, imaginação, dança e estrada.

Ainda sobre o título, vale lembrar que Márcio Borges escreveu essa letra ainda jovem, no início dos anos 1970, mas narra o movimento do auge de seus cinquenta anos. Assim, o tempo reverbera na ideia dos sonhos que não envelhecem, dando a entender que suas convicções e seus desejos para o mundo, expressas por meio das canções, continuam preservados, mesmo o autor estando mais velho, o que dá força à narrativa e dignidade discursiva ao narrador.

O livro começa com “No final de 1963”, confirmando o recorte apresentado por Borges na nota preliminar. Pouco depois, há a apresentação dos dois protagonistas, com evidente marcação da distância dos acontecimentos: “Bituca era o rapaz de vinte anos, negro, magricela e tímido, que se mudara havia pouco para a pensão de dona Benvinda, no 4º andar, recém-chegado de uma pequena cidade do sul de Minas chamada Três Pontas”, “Eu era aquele rapaz de dezessete anos...”⁸.

O Brasil, por sua vez, vivia o governo de João Goulart e estava às vésperas do golpe que mudou os rumos da história brasileira a partir de 1964. No mesmo período, estava havendo o início da consolidação das televisões no Brasil e, em especial, da TV

⁶ Disponível em: <http://www.miltonnascimento.com.br/letras.php>. Acesso em: 30 abr. 2024.

⁷ “We are such stuff/ As dreams are made on, and our little life/ Is rounded with a sleep” (Shakespeare, 2015, p. 133).

⁸ Borges, 2019, p. 22.

Excelsior, da TV Globo e da TV Record, e dos programas musicais (entre festivais da canção e programas de gêneros, como *O fino da bossa* e o *Jovem Guarda*), que estão na gênese da formação dessa geração fundamental da canção popular brasileira, surgida exatamente nesse período.

O autor divide seu livro em três partes, intituladas “Pré-História” (da juventude em Belo Horizonte, a partir de 1963, à inscrição nos festivais entre 1966 e 1967), “História” (da apresentação de “Travessia” no Festival de 1967 ao disco *Clube da Esquina*, de 1972) e “Outra História” (do *Milagre dos peixes* de 1973 à gravação de “Novena” no disco *Angelus* de 1993). Note-se que, como toda periodização, a divisão nesses três momentos é arbitrária, e revela as ênfases e finalidades de Márcio Borges na sua narrativa. Desse modo, o tempo se distende ou se contrai conforme a intenção geral de se contar a história do movimento.

A primeira parte do livro tem sete capítulos, que contam o encontro de Milton Nascimento e Márcio Borges no Edifício Levy em Belo Horizonte, em 1963, os interesses respectivos pela canção popular e pelo cinema, os outros personagens de juventude em Minas, os debates estéticos, políticos e existenciais, os momentos formativos fundamentais (tal como ver no cinema *Jules e Jim*⁹, de François Truffaut, em 1964), as primeiras composições da parceria, os momentos de amizade e intimidade entre eles, a chegada de Fernando Brant, a descoberta dos Beatles, e os primeiros festivais (de cinema para um, de canção para ambos), encerrando a *Pré-História* do Clube da Esquina.

A segunda parte, a História, apresenta mais sete capítulos, começando na participação de Milton Nascimento no II Festival Internacional da Canção da TV Globo, em 1967, defendendo a canção “Travessia”¹⁰. Borges conta também a gravação de Elis Regina de “Canção do sal” no ano anterior, o contrato para o primeiro disco de Milton Nascimento e a chegada de mais um personagem, o fluminense Ronaldo Bastos. Nessa parte, o autor registra ainda as passeatas e o acirramento da ditadura com o AI-5 e a viagem de Milton Nascimento aos EUA no final de 1967, para gravar *Courage* (seu segundo álbum, que saiu no ano seguinte).

Ainda nessa segunda parte, Márcio Borges narra a trilha que Milton Nascimento fez para o filme *Os deuses e os mortos* (1970), de Ruy Guerra, fala sobre o processo de

⁹ O filme é de 1962, mas só foi visto por Milton e Borges em 1964.

¹⁰ Fernando Brant/ Milton Nascimento.

composição de algumas canções decisivas para a história do movimento (como “Clube da Esquina 1” e “Para Lennon e McCartney”), comenta o álbum *Milton*, de 1970, e também a ideia e a produção do disco duplo *Clube da Esquina*, de 1972. Ao longo desses capítulos, acompanhamos também a Copa de 1970, o processo de recrudescimento da ditadura civil-militar, a perseguição política, as questões estéticas (inclusive a reflexão sobre o tropicalismo), além da presença dos elementos contraculturais.

A terceira e última parte do livro, a “Outra história”, já apresenta o tempo de forma mais esparsa, relatando o momento histórico que se segue ao disco *Clube da Esquina*, e que vai marcando o distanciamento cada vez maior de Borges do *showbiz*. Por outro lado, o livro segue a tendência anterior, mantendo o relato sobre o contexto histórico e cultural dos anos 1970, como os problemas com a censura no disco *Milagre dos peixes*, de 1973, e a experiência de Borges em um casarão de vida comunitária, que ilustram bem a contemporaneidade entre ditadura e contracultura. Além disso, narra o desenvolvimento da obra de Milton Nascimento, com álbuns como *Minas* (1975), *Geraes* (1976) e *Clube da Esquina 2* (1978), mostrando a consolidação do artista como figura importante do cenário musical brasileiro daquela década.

Finalmente, chegamos à consagração internacional de Milton Nascimento nos anos 1980 (daí o título do último capítulo, “Corner Club”), começando pelo Festival de Música de Copenhague em 1984. Aqui se relata também *Txai* de 1990 e a *Eco 92*, e dois eventos de 1993 que fecham o livro: o encontro entre Milton Nascimento e Jeanne Moreau (atriz de *Jules e Jim*) em Nova York e o encontro de Milton e Borges no Rio, quando aquele mostrou para este a gravação de “Novena”, primeira parceria dos dois, inspirada pelo filme. Veja-se que há nisso um recurso narrativo evidente de demarcar o fechamento de um ciclo, unindo duas pontas da vida. O filme, definido por Márcio Borges como “o maior tributo à amizade que eu já vi” projeta-se evidentemente na história de amizade que o liga a Milton Nascimento, e que conecta os dois ao coletivo *Clube da esquina*.

* * *

A maior parte do livro apresenta linguagem mais cotidiana e um tom mais coloquial, incorporando variações linguísticas diatópicas e diacrônicas, para além de

expressões clubistas pertencentes apenas àquele grupo de amigos, mesmo quando o assunto são os debates estéticos e políticos mais profundos. Isso tudo vai dando vivacidade e, ao mesmo tempo, a sensação de veracidade ao texto. O registro eminentemente prosaico aparece, por vezes, atravessado por passagens mais líricas e expressivas, especialmente quando se voltam para a descrição de sensações, sentimentos e arroubos emocionais maiores, fundindo por vezes a narração, o lirismo e a reflexão.

O início da parceria entre Márcio e Milton, por exemplo, ilustra o registro lírico do momento em que, inspirados pelo filme *Jules e Jim* de Truffaut, fazem as primeiras composições:

Algo ainda maior do que aquela transformação do dia em noite se transformara dentro de nós dois e no sentido inverso, pois que ia do obscuro para o iluminado. Fomos direto para o Levy, direto para o “quarto dos homens”. Sem delongas, Bituca pegou seu violão (que já tinha lugar cativo no quarto) e inventou um tema; melhor, destilou tudo aquilo, todas as emoções que andara sentindo nos últimos tempos, desde sua mudança para o Levy, culminando naquelas seis horas ininterruptas que passara concentrado na magia de uma linda história de amor escrita com luz e sombra, emoções que começam por determinadas predisposições estéticas mas que logo se transmutam em âncoras morais, em reservas éticas que propiciam então ao espírito criar, alçar voo numa cadeia de sons puros e naturais, como puras e naturais eram as próprias sensações inatingíveis por nomes e conceitos e, no entanto, ou talvez exatamente por isso, tão vivas e destacadas; destilou tudo aquilo como premência inevitável de dar testemunho da alegria e da grandeza de estar vivo naquele momento, vivo para presenciar a delícia de ser, delícia que só poderia estar provindo da própria alma, era mesma a prova cabal da existência de uma (Borges, 2019, p. 59).

Nesse fragmento, podemos perceber uma fusão entre o narrativo e o ensaístico, na tentativa de contar, de modo reflexivo, o processo de trânsito estético, entre a recepção e a criação. Aqui, percebemos também um empenho literário evidente, no qual o ritmo (as figuras fonéticas, as repetições, o tamanho das frases, os processos de subordinação sintática) e a subjetividade (o uso da 1ª pessoa, a colocação dos adjetivos, o trânsito da memória entre os pretéritos perfeito e mais-que-perfeito, o emprego das antíteses e das metáforas) produzem o lirismo e contribuem para exprimir o prazer (“a delícia”) daquele momento criativo (o que não é pouco importante em um livro escrito por um compositor que quis ser cineasta), além de também imprimir o caráter extraordinário da transformação existencial que ali se dava: o nascimento de uma parceria artística.

Cabe ainda pontuar, no âmbito da linguagem, as recorrentes referências a frases e expressões em outras línguas, que testemunham, antes de tudo, a presença maciça da

cultura de massas, na canção, na propaganda e no cinema. Em outros momentos, encontramos importantes tentativas isomórficas, de manipular a palavra para que ela dê conta da realidade documentada. O momento mais radical que ilustra esse processo é sem dúvida quando, no capítulo “Vera Cruz”, Borges registra o turbilhão de acontecimentos, intensos e contraditórios, e sua força centrípeta, arrastando-os todos para isso que, na gíria popular, chamamos de “o olho do furacão”:

Fechadas as organizações sindicais, abandonadas as esperanças de reformas, o Brasil em convulsão hesita em vestir aquela cara conservadora, Lincoln Gordon, Time Life, TV Globo, Hanna, ITT; os milicos endurecem de rancor contra o povo que quer mudanças. [...] Proibição de atividades e manifestações de cunho político. Proibição de frequentar determinados lugares. Liberdade vigiada. O atingido pelo AI-5 pode ser proibido de exercer sua profissão e ter seus bens confiscados. Censura à imprensa sem limitações. Os atos decorrentes do AI-5 não são passíveis de apreciação judicial. Lei de Segurança Nacional. A barra pesou. O Movimento Estudantil vai se desmobilizar, parado a ponta de espada. Professores e alunos cassados, expulsos, presos. Barra pesada. Por causa de suas ideias. Com ideias não se faz um poema. Com ideias não se faz uma revolução. Só com pessoas. E armas. Barra pesada. Tanques na rua. Dickson ainda vai morrer de tanto beber... *ah, look at all these lonely people...* Spiro Agnew, Cream, Crosby, Stills, Nash&Young... era um, era dois, era cem, todo mundo chegando e ninguém... Belô inteiro no meio dessa confusão, é um imenso cinema de arte. [...] Como Parafrazeando Maurício Gomes Leite, a realidade é terrível como Bellocchio, desabusada como Pasolini, sinistra como Fritz Lang, emocionante como Godard (Borges 2019, p.189-190).

O fragmento, colagem de notícias e citações, dispostas em frases ágeis de elementos coordenados, vai dando tom à vertigem do país em 1968 e à polifonia dos discursos em torno de política, estética, cinema e canção. Desse modo, atravessam-se o AI-5, as multinacionais, o movimento estudantil, os sindicatos, a perseguição política, os festivais da canção (com a citação de “Ponteio”), a cultura pop internacional (com “Eleanor Rigby” dos Beatles) e, finalmente, a menção ao cinema, apresentado como o filtro cinematográfico que atravessa toda a narrativa. Aliás, há de se observar também como os cortes e a montagem da obra participam intensamente desse processo.

O agravamento da situação política do país também vai aparecendo no livro por outros recursos. Por exemplo, Márcio Borges utiliza como marcadores temporais, na abertura de algumas subseções de capítulo, formulações como: “Ditadura, ano quatro” (capítulo “Vera Cruz”), “Ditadura total” (“Beco do Mota”) e “Ditadura ano quatorze” (“Pão e Água”)¹¹, não só indicando o caráter extenso e gradativo da ditadura, mas também

¹¹ Borges, 2019, p. 178, 179, 206, 326.

emulando o registro testemunhal. Outro exemplo é o capítulo “Nada será como antes”, no qual acompanhamos a história de um perseguido político de nome José Carlos, que atravessa a história de Borges (no âmbito privado) e nos dá dimensão da brutalidade daquele regime (no âmbito público). Além dessa mistura de registros entre o público e o privado, as incertezas e teorias em torno desse personagem e de seu posterior desaparecimento, ganha contornos de *thriller* e de documentário, e são mais uma tentativa de traduzir literariamente o contexto de medos, angústias e violências que marcaram aquele período.

A CANÇÃO E A NARRATIVA

As autobiografias relacionadas à canção popular, ainda que possam ser lidas por leitores leigos em música como textos autônomos, perdem muito de sua força quando apartadas do conhecimento das canções. É bem verdade que, ao longo do livro, Márcio Borges distribui algumas letras ou sequências de versos, geralmente no intuito de contar sobre o processo de criação de alguma canção, no enlace entre uma ideia e a composição da letra e da melodia (e as muitas ordens e maneiras de se dar esse processo, especialmente quando envolve parcerias). Ainda que haja algumas descrições musicais, esse procedimento acaba por iluminar a parte escrita da obra cancional, deixando em segundo plano a face musical que lhe é constituinte. Além disso, a experiência de quem conhece as canções previamente, ou se dá o direito de conhecê-las paralelamente à leitura, muda substancialmente a leitura da obra, criando um fluxo de interações entre texto e extratexto (qual seria qual?), que ainda alcança, nesta obra, também o cinema, de modo que os filmes acabam também atravessados (e atravessando) a narrativa e as canções.

Vale lembrar que há uma diferença de popularidade relevante entre os livros e as obras cancionais, de modo que as canções emprestam às narrativas o interesse público por artistas e movimentos. Além disso, é importante notar como as canções passam a elementos estruturantes do livro, distribuindo-se entre títulos, chaves-de-leitura, objetos de análise ou elementos centrais de alguns episódios. Nesse sentido, como vimos, o título *Os sonhos não envelhecem* ganha novos sentidos quando transferido para a capa de uma autobiografia, ressaltando alguns elementos que já existiam na canção “Clube da Esquina nº 2”, mas, em mão contrária, também transportando para a canção sentidos e imagens,

especialmente ao concentrar no verso a força de síntese das “Histórias do Clube da Esquina”.

Os títulos dos capítulos também seguem uma movimentação semelhante. Nesse sentido, da primeira parte do livro, a Pré-História, podemos destacar o quinto, intitulado “O vendedor de sonhos”, que associamos ao título principal, mas só na leitura temos a revelação de que este era o nome original de “Travessia”, reforçando a ideia de que ainda estamos em uma “pré-história”. O sétimo capítulo chama-se “Cidade vazia”, contando alguns momentos decisivos para a profissionalização de Milton Nascimento, tal como a defesa da canção homônima, composta por Baden Powell no II Festival Nacional de Música Popular, na TV Excelsior, em 1966. Esse mesmo título também indica as movimentações para fora de Belo Horizonte, que são relatadas nesse capítulo, jogando com a polissemia da “cidade vazia” que nomeia a canção.

Na parte “História”, quase todos os títulos estão relacionados a músicas ou discos. O primeiro deles é “Travessia”, conduzindo-nos ao primeiro grande sucesso de Milton, mas também apontando para um momento de *travessia* para o reconhecimento profissional do artista (além de evocar a palavra célebre que encerra *Grande sertão: veredas*, obra fundamental do também mineiro Guimarães Rosa). Em seguida, temos “Vera Cruz”¹², título que alude à canção de Márcio Borges e Milton Nascimento, e também aponta para o primeiro nome do Brasil, que se conecta à narrativa do recrudescimento da ditadura no país a partir de 1968.

A exploração da polissemia dos títulos, partindo de referências a canções e se relacionando com outros acontecimentos dos capítulos, pode ser vista também em “Beco do Mota”, “Os Deuses e os Mortos” e “Para Lennon e McCartney”. “Mar azul” é a única exceção: a referência aqui é o recanto em Niterói, onde o disco *Clube da Esquina* foi produzido. Completa a sequência “Nada será como antes”, uma parceria de Bastos e Milton, que consta nesse disco de 1972. O título acumula evidentemente o sentido de

¹² A letra, embora fale hipoteticamente de um amor perdido, vai ganhando novos contornos no contexto: “Ah! nos rios me larguei/ Correndo sem parar/ Buscava Vera Cruz/ Nos campos e no mar/ Mas ela se soltou/ No longe se perdeu”. Vale lembrar que Ilha de Vera Cruz foi o primeiro nome dado pelos colonizadores portugueses ao Brasil. O título reverbera também em “O que foi feito deverá (de Vera)”, parceria de Brant e Milton, gravada por Elis Regina em *Saudade do Brasil* (1980): “O que foi feito amigo/ De tudo que a gente *sonhou?*”. Fonte das letras: <http://www.miltonnascimento.com.br/letras.php>.

mudança definitiva que esse ciclo de acontecimentos gerou, mas também reforça a relação com o acirramento da ditadura, contado no capítulo e reportado na letra.¹³

A terceira parte do livro também tem seus cinco títulos diretamente relacionados às canções: “Milagre dos peixes” (nome do disco de 1973 e da canção homônima), “Gran circo” (canção do disco *Minas*, de 1975, parceria de Milton e Borges), “Pão e água” (referência a uma parceria dos irmãos Borges e de Roger Mota, incluída em *Clube da Esquina 2*, de 1978), “A via láctea” (canção de Lô Borges e Ronaldo Bastos, gravada no disco homônimo de Lô, em 1979) e finalmente “Corner club” (tradução literal do Clube da Esquina para o inglês).

Assim, mais uma vez os títulos vão acumulando sentidos, como acontece com o “Milagre dos peixes”, reforçando o processo de mitificação de Milton Nascimento, sugerindo o universo religioso de Minas Gerais, mas também evocando, em negativo, o “milagre econômico” da ditadura. “Gran circo” faz referência à canção e ao Teatro Dinossauro, feito no casarão comunitário onde Borges viveu. Há uma curiosa reverberação no capítulo posterior, onde consta a palavra “Pão” (formando a célebre ideia de “Pão e Circo”), mas que está encadeada à “água”, prenunciando um tempo de dificuldades. A “Via Láctea” aproveita os versos da canção homônima, “Segue a vida a rolar”, para se referir ao desenrolar dos acontecimentos que vão encaminhando para o fim da narrativa e para uma outra relação entre aquela esquina e a abertura do mundo, no tempo e no espaço.

Há ainda de se observar que alguns *causos* contados no livro nos ajudam a entender melhor o processo de composição ou seu significado histórico. Nesse sentido, podemos compreender o surgimento de “Paz do amor que vem” (“Novena”)¹⁴, no capítulo “Jules e Jim”, que vai contar a relação do processo de composição dos dois amigos após o momento de encantamento provocado pelo filme de Truffaut. O momento de aclamação de “Travessia” no festival de 1967 (emocionando Gonzaguinha), a menção à letra de “Menino” em 1968, de Ronaldo Bastos, relacionada ao assassinato de Édson Luiz, são dois outros exemplos. Além disso, essas canções ficam evidentemente enriquecidas, tanto em sua dimensão emocional, quanto analítica.

¹³ “Que notícias me dão dos amigos?/ Que notícias me dão de você?/ Sei que nada será como está/ Amanhã ou depois de amanhã/ Resistindo na boca da noite/ Um gosto de sol”. Disponível: <http://www.miltonnascimento.com.br/letras.php>. Acesso em: 30 abr. 2024.

¹⁴ “Só preparo meu começo/ A explosão de toda luz/ A chama, chama, chama, chama”

Outro episódio relevante, nesse sentido, é o nascimento da parceria entre Lô, Márcio e Milton, com a primeira canção “Clube da esquina”, seguido do choro da mãe dos irmãos Borges ao ouvi-la. O memorialista sublinha que, àquela altura, não faziam ideia da fama que essa expressão viria a ganhar e que ele mesmo ficou indeciso com a letra, que lhe parecia “muito lunática e triste”. Esse tipo de recorte narrativo interessa a nosso argumento, uma vez que fala do surgimento de algo que tinha um valor de vivência, o qual foi complexificado pela dimensão futura da qual o autor (e também os leitores) já têm conhecimento, provocando um efeito de interesse e emoção em que lê.

Outro evento interessante é o processo criativo relatado no capítulo ‘Para Lennon e McCartney’, sobre a canção homônima:

Então, depois de executá-lo [o tema] por diversas vezes, a ponto de todos estarmos cantarolando os “lá-lá-lás” em uníssono com ele, sem erros, Lô parou e perguntou:

— Então, vocês dois não querem [Márcio e Brant] meter uma letra nisso não?

— Só se for agora — respondeu Fernando.

— Qual é o tema que você pensou pra ela? — perguntei.

— Na verdade, eu estava pensando na parceria do John e do Paul... nas parcerias, né. A gente aqui, também fazendo as nossas... e eles nunca vão saber. Mas pode ser outra coisa qualquer que vocês sentirem (Borges, 2019, p. 239).

Esse episódio exemplifica um processo de composição cancional, e sublinha o caráter coletivo desse tipo de criação artística. Além disso, é evidente que a relação entre a cultura brasileira e a cultura *pop* internacional ganha aqui uma reflexão muito expressiva, especialmente se pensarmos a centralidade do fenômeno rock e dos Beatles nos anos 1960, e o lugar do Brasil nesse debate. O relato prossegue com a própria letra, e as indicações da parte feita por Borges e a outra feita por Brant. O relato ilumina o caráter de manifesto dessa canção, que convoca a interlocução dos artistas ingleses e termina com a afirmação de uma identidade mineira e latinoamericana, não descolada do mundo ocidental, em um exemplo primoroso de dialética entre o Brasil e o mundo, que carrega questões centrais da modernidade no país.¹⁵

A lista poderia se estender para os relatos sobre “Um girassol da cor do seu cabelo”, “Tudo que você podia ser”, “Clube da Esquina nº2”, “Milagre dos peixes”,

¹⁵ “Porque vocês não sabem do lixo ocidental” e “Eu sou da América do Sul/ Eu sei vocês não vão saber/ Mas agora eu sou cowboy/ sou do ouro, eu sou vocês/ Sou o mundo, sou Minas Gerais”. Disponível: <http://www.miltonnascimento.com.br/letras.php>. Acesso em: 30 abr. 2024.

“Txai” ou muitas outras. A explicação das canções como recurso de iluminação das intenções ou das circunstâncias exerce sua contribuição para a análise, mas também para a fruição. O que fica de registro aqui é, portanto, o circuito de mão-dupla que se estabelece entre a autobiografia e as canções, em que os dois se enriquecem mutuamente, e que é um dos truques e das belezas das autobiografias dos artistas da canção.

A ESQUINA ENTRE O CLUBE E O TROPICALISMO

As menções a Caetano Veloso são esporádicas na narrativa de Márcio Borges, afinal, o artista não participou do movimento mineiro nem propriamente atravessou muitas vezes a biografia do autor. O primeiro registro sobre Caetano no livro de Borges, vem das notícias trazidas por Milton Nascimento sobre o Festival de 1966, em que este fala sobre a canção “Boa palavra”¹⁶ e sobre como ficou impressionado com o talento de seu compositor.

Os comentários sobre o tropicalismo concentram-se especialmente no capítulo “Beco do Mota”, um dos mais ensaísticos do livro, quando Borges reflete sobre o ano de 1968. Nessa sequência, após qualificar como panfletária a canção “Pra não dizer que não falei de flores” de Geraldo Vandré, o autor comenta elogiosamente o discurso inflamado de Caetano Veloso no Festival daquele ano, fala da emoção profunda que sentiu vendo Gilberto Gil e os Mutantes defenderem “Domingo no parque” (em 1967), menciona as críticas de colegas à canção, que a consideravam simples e sem harmonia, e diz que se tornou um “simpatizante secreto do tropicalismo”. Borges comenta:

O fato é que, para mentalidade demasiado conservadora como a mineira, era mais fácil aceitar uma revolução na harmonia musical, afinal uma coisa que atingia apenas os estritamente interessados, do que aceitar uma revolução no comportamento geral, mil vezes mais perigosa e de consequências mais imprevisíveis” (Borges, 2019, p. 195).

E, poucas páginas depois, faz um balanço sobre o tropicalismo:

A Tropicália incorporava a Jovem-Guarda, em vez de rejeitá-la, em nome de uma modernidade que invocava o movimento de 22, o concretismo dos poetas paulistas, as rimas do samba convencional, o considerado mau gosto, o *kitsch* e a tecnologia moderna. Salvo uma ou outra atitude mais avant-garde minha

¹⁶ “Boa palavra” (Caetano Veloso).

ou de Ronaldo, o quarteto criativo que formávamos com Bituca e Fernando permaneceu mais ou menos alheio a essas coisas, embora achando muito natural o uso de guitarras elétricas etc. mais como crias de Chiquito Braga, que já tocava elétrico em 63, do que como fãs declarados de Wes Montgomery, que tocava elétrico desde antes de nascermos. Portanto, num ou noutro caso, tínhamos clara consciência de que aquele negócio de tocar guitarra e fazer disso um escarcéu só tinha algum valor porque vivíamos num país chamado Brasil e numa ditadura chamada revolução (Ibidem, p. 207).

A análise precisa de Borges nos dá a dimensão de que, para os mineiros, o escândalo tropicalista estaria menos relacionado às guitarras, o que explica com referências pouco óbvias, como o músico mineiro Chiquito Braga e o guitarrista estadunidense Wes Montgomery. Assim, o narrador explica o afastamento do grupo mineiro em relação aos baianos, minimizando a polêmica catalisadora da eclosão do tropicalismo, e afirmando um relativo alheamento aos outros elementos, como o concretismo, o Modernismo de 22, o *kitsch* etc. Desse modo, o autor acaba por marcar algumas diferenças entre os movimentos, mas sempre afirmando a simpatia por Caetano e mesmo pelos gestos tropicalistas¹⁷.

O livro *Verdade tropical* (1997), lançado apenas um ano depois de *Os sonhos não envelhecem*, apresenta muitas semelhanças e muitas diferenças em relação ao relato de Márcio Borges. Em primeiro lugar, trata-se também de um texto híbrido, que acumula traços da autobiografia, do romance de formação e do romance geracional. Vale lembrar que, diferente de Márcio Borges em relação ao Clube da Esquina, Caetano Veloso é o grande protagonista da aventura tropicalista (em alguma medida, junto com Gil). Além disso, seu livro mantém mais evidente um caráter ensaístico de grande alcance que, para além de pensar a canção e a cultura brasileiras, lança sua reflexão sobre o próprio Brasil.

Verdade tropical é estruturado a partir de uma introdução (“Intro”), quatro partes e uma conclusão (“Vereda”). A narrativa apresenta uma linha principal, orientada pelo

¹⁷ Thiago Paulo Mello, em seu livro sobre o disco *Clube da Esquina*, assinala algumas diferenças que iluminam a avaliação de Borges. Para o autor, há um caráter mais difuso nas referências mineiras, enquanto o movimento baiano buscou uma organização teórica mais sistemática e mais ampla, entrelaçando mais diretamente elementos artísticos e culturais, e teorizando sobre isso. Nesse sentido, Mello também fala no caráter mais trans-artístico e na ênfase comportamental dos tropicalistas, em relação ao mais musical do Clube da Esquina. Diz, por exemplo: “[...] o Clube revolucionou o cancionário nacional sem ter essa proposta explicitamente definida como meta, enquanto o tropicalismo atuou na esfera das atitudes, influenciando tudo o que veio depois, inclusive em alguma medida, o próprio Clube da Esquina. São, portanto, revoluções distintas e dialeticamente complementares, uma específica no terreno da música popular brasileira, a outra extrapola o campo das artes, aventurando-se nos territórios antropológico e sociológico, ao propor uma identidade cultural nacional” (Mello, 2018, p. 452).

vetor cronológico, que justifica a divisão nessas quatro partes: a primeira vai da infância à juventude de Caetano Veloso, especialmente em Santo Amaro e em Salvador (concentrando-se nos anos 1950 e na primeira metade dos 1960); a segunda está relacionada aos momentos mais relevantes da história do tropicalismo musical (concentrados entre 1967 e 1968), concentrando-se entre o Rio de Janeiro e São Paulo; a terceira narra o período em que Caetano esteve preso (do final de 1968 ao início de 1969) no Rio de Janeiro; a quarta e última parte aborda o exílio em Londres, entre 1969 e 1971, quando volta ao Brasil, especificamente a Salvador, interrompendo a narrativa no comentário sobre o disco *Araçá azul* de 1973.

De modo semelhante ao critério adotado por Márcio Borges, seria possível propor que as quatro partes do livro podem ser vistas respectivamente como uma pré-história do tropicalismo (parte 1), a história do tropicalismo propriamente dita (parte 2), e uma pós-história do tropicalismo, que se refere tanto à sua interrupção gerada pela prisão de Caetano e Gil (parte 3), como também ao exílio dos artistas em Londres e a descrição do que seria um cenário *pós-tropicalista* no início dos anos 1970 (parte 4).

A história do tropicalismo começa em 1965, mas a materialização do movimento se dá especialmente entre 1967 (com o Festival da Record) e 1968 (com os discos tropicalistas de Caetano, Gil e também com o álbum-manifesto *Tropicália ou panis et circencis*); a “História” de Borges começa em 1967 (com o Festival da Globo e a gravação do primeiro disco de Milton), mas o disco conceitual mineiro só se materializa cinco anos depois, em 1972. Caetano e Gil são interrompidos pela prisão no final de 1968, de modo que o período de 1969 a 1972 já aparece como pós-história; como Borges e Milton não foram presos e exilados, a história segue até o disco *Clube da Esquina*, que é contemporâneo do marco final da narrativa de Caetano, com o disco *Araçá azul* de 1973. Neste ano, começa a “Outra história” de Borges, contada a partir de *Milagre dos peixes*.

Há também um desencontro de canais: Milton Nascimento estava na TV Globo em outubro de 1967, defendendo “Travessia”, enquanto Caetano e Gil faziam eclodir o tropicalismo no mesmo mês, mas no Festival de Música Brasileira da TV Record. As histórias acabam não se cruzando, portanto, o que ajuda muito a entender por que Márcio Borges, ainda que enalteça Caetano e se torne um “simpatizante secreto”, não fala do tropicalismo quando narra 1967; e, do mesmo modo, Caetano, embora enalteça Milton e o grupo mineiro, não se refere a eles no momento em que narra a eclosão do tropicalismo.

As aparições de Milton Nascimento são também esporádicas em *Verdade tropical* e o artista aparece no amplo conjunto dos não tropicalistas, porém sem destaque na história do movimento, onde não ganha papel nem de opositor nem de partícipe. Segundo Caetano, Gil foi quem lhe chamou atenção para Milton. Já na quarta parte da obra, o narrador relata um diálogo em que Gil diz, ainda em 1969, que Milton era “o maior talento surgido”¹⁸ desde que eles começaram. Outra citação que merece nota está também na parte final, quando Caetano comenta a incorporação da canção “Cravo e canela”, parceria de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos, no disco *Araçá azul*.

Feita a análise geral, é importante pensar o significado de Caetano Veloso ter sido convidado para fazer o prefácio de *Os sonhos não envelhecem — Histórias do Clube da Esquina*. Para além do sentido mercadológico da escolha, devemos considerar o fato de Caetano Veloso ter se consolidado como um pensador da cultura brasileira e uma figura importante da construção de uma narrativa canônica sobre a canção popular no Brasil, gesto que percebemos tanto em suas próprias canções, quanto nos diversos artigos publicados em periódicos e entrevistas para meios diversos, e sobretudo no livro *Verdade tropical*, um contemporâneo do livro de que estamos tratando.

De outro lado, sem dúvidas, o prefácio de Caetano Veloso para o livro de Márcio Borges, para além de reforçar a linha central proposta por aquele, acaba também por chamar a atenção para as contraposições e as afinidades entre o tropicalismo musical e o Clube da Esquina. Isso tudo continua nos ajudando a entender a posição lateral de Milton Nascimento na narrativa proposta por Caetano Veloso, tanto quanto a lateralidade da presença dos tropicalistas na linha central da narrativa de Borges.

De todo modo, o fato é que o tropicalismo só merece reflexão mais atenta do autor de *Os sonhos não envelhecem* no terceiro capítulo da parte 2 do livro, e por algumas poucas páginas, traçando autonomamente a linha narrativa do Clube da Esquina. O prefácio acaba nos conduzindo, no entanto, de volta ao caráter “incontornável” da tropicália na narrativa da cultura brasileira dos anos 1960 e 1970. Um de seus argumentos parte de uma suposta “mineiridade” para refletir sobre o movimento mineiro:

Eles traziam o que só Minas pode trazer: os frutos de um paciente amadurecimento de impulsos culturais do povo brasileiro, o esboço (ainda que bem-acabado) de uma síntese possível. Minas pode desconfiar das experiências arriscadas e, sobretudo, dos anúncios arrogantes de duvidosas

¹⁸ Veloso, 2008, p. 410.

descobertas. Mas está se preparando para aprofundar as questões que foram sugeridas pelas descobertas anteriores cuja validade foi confirmada pelo tempo. Em Minas o caldo engrossa, o tempero entranha, o sentimento verticaliza (Veloso apud Borges, 2019, p. 11).

Esse essencialismo deve ser compreendido, decerto, do lugar discursivo de onde vem, não de um intelectual no sentido estrito, mas de um artista, que aproveita o leque de representações possíveis para figurar suas análises. Assim, essa colocação se faz na zona limítrofe entre o artista e o ensaísta. Mas, sobretudo, chama atenção o que essa afirmativa diz nas entrelinhas. Em primeiro lugar, o grupo mineiro apresenta-se como potencialmente desconfiado em relação a “experiências arriscadas” e “anúncios arrogantes de duvidosas descobertas.”. É claro que, na contraluz, Caetano Veloso parece sugerir o próprio tropicalismo, uma experiência de confluência especialmente entre Bahia e São Paulo, que sediaram uma aventura de vanguarda.

Há na descrição do tom um indicativo de que, ainda que o tempo viesse a confirmar depois o acerto, o gesto tropicalista soa espalhafatoso, ressaltando, em oposição, o elogio ao grupo mineiro (figurado por meio da culinária de Minas). Apesar disso, a premissa faz com que a narrativa do tropicalismo se reafirme, de modo que a precipitação e a empáfia seriam, antes, gestos vanguardistas, temperados por uma premissa de lucidez. E, sobretudo, afirma-se a antecedência dos baianos sobre os mineiros, definitivamente encenada na referência a “descobertas anteriores” e confirmada pelo adjunto adverbial que abre o prefácio (“Nos anos 1970”). Os grandes momentos do Clube da Esquina aparecem, portanto, em um cenário *pós-tropicalista*, em alguma medida, dele decorrente.

Caetano Veloso segue para o segundo parágrafo legitimando Márcio Borges como pessoa adequada à empreitada de narrar o Clube da Esquina, por sua participação no movimento, tanto por sua atuação como letrista, mas também por sua intervenção na decisão de Milton Nascimento em começar a compor. Caetano segue enfim para a definição de Milton Nascimento como “polo catalisador” e “o próprio lugar de inspiração do movimento”, mencionando o reconhecimento de Gil sobre Milton, mas ponderando:

Eu, no entanto, se fiquei impressionado com a presença pessoal do colega recém-chegado (sua beleza nobilíssima de máscara africana, sua atmosfera a um só tempo celestial e triste, sua aura mística e sexual), não fui capaz de detectar a grandeza musical de seu trabalho num primeiro momento (Ibidem, p. 12).

E continua:

Vi-lhe a seriedade de intenções e sinceridade de tom desde sempre, mas eu sou baiano (amante das aparências) e estava engajado em um programa de regeneração da música brasileira através da carnavalização do deboche e do escândalo — através da paródia e da autoparódia — e não via ali muito além de um desenvolvimento daquilo que Edu Lobo já vinha fazendo de interessante, ou seja, um desdobramento da bossa nova que abrangia estilizações das formas nordestinas. Claro que, em breve, veria que muito do que nós baianos tínhamos sublinhado — a saber: rock, pop, sobretudo Beatles, além da América Espanhola — também estava incorporado ao repertório de interesses de Milton (Idem).

Assim, Caetano Veloso se utiliza novamente do lugar discursivo da identidade dos estados para, em novo tom autorreferente, afirmar seu pouco interesse inicial por Milton, só depois percebendo que neste já havia interesses maiores — alguns dos quais similares aos do tropicalismo, como vale notar. Apesar disso, Caetano não deixa de tensionar a reflexão e propor diferenças, apontando as relações que Milton Nascimento veio a materializar entre as conquistas da bossa nova, o samba-jazz carioca e a *fusion* americana. Nesse jogo de contrastes e espelhamentos, Caetano vai construindo, a partir de si, a imagem de Milton.

Por fim, Caetano relata um show de Milton Nascimento em 1972, junto aos músicos do Weather Report, logo que voltou ao Brasil do exílio e do encantamento que teve com essa apresentação. E conclui: “Orgulho-me de então não ter me entregue a um repúdio puro e simples do que era diferente de mim.”. Depois, fala sobre o diálogo que estabeleceu com Milton e, só no parágrafo final, Caetano volta ao livro de Borges para defini-lo como a história dos mineiros, “vista do ângulo daquela esquina que nomeou o grupo famoso”, reforçando a ideia de que essa narrativa é autônoma, feita *sobre e a partir* da esquina mineira.

TERCEIRAS MARGENS

Neste artigo, tentei apresentar o livro *Os sonhos não envelhecem* de Márcio Borges, na esteira de outros escritos de artistas da canção, notando o caráter híbrido desse tipo de gênero, as questões de linguagem e de percurso narrativo que a estruturam, e como o contexto dos anos 1960 e 1970 (especialmente) aparece no texto. Além disso, pudemos refletir sobre as relações que se estabelecem entre canção e autobiografia, que deslizam

em uma terceira margem¹⁹, iluminando-se mutuamente e também fazendo surgir polissemias, intertextos, aproximações contextuais, atravessamentos emocionais e intelectuais. Se as entrevistas e depoimentos (e textos jornalísticos) se apresentaram ao longo das décadas como acompanhamento paratextual dos discos e das canções, não há dúvidas que as autobiografias artísticas condensam e potencializam essa relação, estabelecida em mão dupla, conforme defendemos.

Também penso ter contribuído para sugerir que a análise comparativa entre essas autobiografias, pode ser reveladora no entendimento daquele contexto histórico e cultural, mas também na história canônica que se consolidou sobre a canção popular brasileira e seus principais movimentos, como é o caso do tropicalismo e do Clube da Esquina. As aproximações e afastamentos entre os movimentos (e entre Borges e Caetano) foi analisada a partir de um dado intrínseco (o prefácio), mas também contextual (a proximidade entre as autobiografias nos anos 1990). Além disso, não deixa de ser interessante pensar que Caetano é personagem de Borges; e este, daquele, em seus respectivos livros, sendo Milton um personagem de ambos. Isso abre caminho para outro ponto interessante que é analisar como esses artistas se representam uns aos outros, e o que essas representações movimentam.

Por fim, creio ser inevitável pensar que, a despeito de todas as diferenças, o tropicalismo e Clube da Esquina se consolidaram como formas potentes de enriquecer a canção popular brasileira e propor uma outra síntese capaz de conjugar a riqueza cultural do país e as informações da música moderna (do jazz e do rock) e também da contracultura e do *pop*. De formas diferentes, podemos até seguir pensando na dialética entre cultura popular e referências internacionais como gestos comuns, mas sobretudo na presença de uma identidade brasileira que se afirma em contato com o mundo contemporâneo. Nesse sentido, “Para Lennon e McCartney” e “You don’t know me” dão a dimensão da esquina onde se encontram os dois movimentos.

¹⁹ Essa imagem alude à canção “A terceira margem do rio”, parceria de Milton Nascimento e Caetano Veloso, baseada no universo (e no conto homônimo) de Guimarães Rosa. A canção é do início dos anos 1990, da mesma década, portanto, de *Verdade tropical* e de *Os sonhos não envelhecem*.

REFERÊNCIAS

- BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem: Histórias do Clube da Esquina*. São Paulo: Geração Editorial, 2019.
- CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico – De Rousseau à Internet*. B.H.: Editora UFMG, 2008.
- MELLO, Paulo Thiago de. *Milton Nascimento e Lô Borges - Clube da Esquina (O livro do disco)* (Edição do Kindle). Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2020.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: espírito do tempo 1: neurose*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2011.
- SHAKESPEARE, William. *The Tempest*. New York: Simon & Schuster, 2015.
- SILVA, C. L., & RESENDE, M. Ângela A. “Os sonhos não envelhecem: uma (auto) biografia do Clube da Esquina”. *Revista Do Sell*, Uberaba, volume 4, número 2, 2014.
- VELOSO, Caetano. *O mundo não é chato*. [organização e apresentação Eucanaã Ferraz]. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Recebido em: 21/01/2024

Aceito em: 12/03/2024

Rafael Barbosa Julião: Doutor em Literatura Brasileira pelo programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com estágio pós-doutoral em curso no programa Pós-Crítica da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Atualmente professor substituto de Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

A escrita performática em *O peso do pássaro morto* (2017), de Aline Bei

Performative writing in O peso do pássaro morto (2017),
by Aline Bei

Lara Faria Jansen França¹

Universidade Federal do Pará (UFPA)

larafariaf@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-4193-7487>

RESUMO

Este artigo tem como objetivo investigar como a escrita performática articula efeitos de sentidos no romance premiado *O peso do pássaro morto* (2017), da escritora Aline Bei. Dessa maneira, será abordada a presença dos diferentes recursos expressivos presentes na construção narrativa, uma vez que o texto é marcado por uma hibridez que incorpora características de outros gêneros artísticos, como o teatro e a poesia. Para isso, a pesquisa se fundamenta em estudos de Cohen (2002), Silva (2010), Perrone-Moisés (2016), Alfeld (2021), entre outros que contribuem para a discussão da experimentação da linguagem na literatura e como ela se alicerça aos tratamentos de temas apresentados ao longo da obra, como o luto, a violência e a maternidade.

Palavras-chave: Aline Bei; escrita performática; luto.

ABSTRACT

This article aims to investigate how the performative writing articulates sense effects in the award-winning novel *O peso do pássaro morto* (2017), by the writer Aline Bei. In this way, the presence of different expressive resources present in the narrative construction will be addressed, since the text is marked by a hybridity that incorporates characteristics of other artistic genres, such as theatre and poetry. For this, the research is based on studies by Cohen (2002), Silva (2010), Perrone-Moisés (2016), Alfeld (2021), among others, who contribute to the discussion of the experimentation of language in literature and how it is based on the treatments of themes presented throughout the work, such as mourning, violence and motherhood.

Keywords: Aline Bei; performative writing; mourning.

¹ O presente trabalho foi realizado com a bolsa concedida pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

INTRODUÇÃO

O presente artigo tem como proposição apresentar algumas considerações a respeito da escrita performática enquanto articuladora de sentidos na obra *O peso do pássaro morto* (2017), de Aline Bei. Como se pode perceber pela movimentação do mercado editorial brasileiro nos últimos anos, a escrita de Aline Bei tem ganhado espaço tanto entre os leitores comuns, quanto entre a crítica especializada. Fato que pode ser exemplificado pelo alto número de reimpressões de seus livros, alçando-os à categoria de *best-sellers* nacionais, e pela tradução para países como a França, com *Le poids de cet oiseau-là* (2021). Além de ser finalista nos prêmios Sesc São Paulo de Literatura e Jabuti, este último com a *Pequena coreografia do adeus* (2021).

Deslocado da forma em prosa usual nas narrativas ficcionais, a obra de Aline Bei contribui para a discussão do romance contemporâneo como um campo fértil de pesquisa quando considerada a pluralidade de formas de tratamento da linguagem e de temas de uma literatura que ainda se encontra em vias de produção e em constante mudança. Sobre isso, Leyla Perrone-Moisés (2016) aponta que a entrada da contemporaneidade nos textos literários destaca características como a intertextualidade, a fragmentação, o ludismo, a abertura de sentidos, entre outras mais. No entanto, a autora chama atenção para o caráter autorreferencial constante da ficção, o qual pode ser compreendido como a alusão ou relação com experiências e/ou estilos de obras literárias passadas:

[...] o que vemos é menos uma liquidação da modernidade do que sua assimilação numa postura irônica, e uma exacerbação de procedimentos existentes, há muito tempo, nas obras literárias. A peculiaridade da chamada literatura pós-moderna é nutrir-se da modernidade, numa atitude consumista que é própria de nosso tempo (Perrone-Moisés, 2016, p. 36).

O que difere, então, as obras contemporâneas das de outros períodos pode começar a ser compreendido pelo modo como a linguagem é articulada na composição da obra. Logo, o deslocamento para esse novo momento da literatura reside no que Perrone-Moisés (2016) chamou de “despreocupação” dos escritores contemporâneos, que ora ignoram, ora colhem (quer do passado ou do presente) seus modos de expressão para criar correspondências, exagerar experiências anteriores, negá-las, entre outras formas de referenciação. Em relação a isso, é perceptível como a experimentação das possibilidades

sonoras, visuais e espaciais na estrutura narrativa no romance de Aline Bei dá continuidade a um modo de produção de sentidos já visto em obras de autores como Stéphane Mallarmé (1842-1898), Georges Perec (1936-1982), João Anzanello Carrascoza (1962) e Marília Garcia (1979).

A partir dessa perspectiva, a presente pesquisa tem como proposição um viés interpretativo do romance *O peso do pássaro morto* (2017), de modo a destacar a escrita performática na construção de sentidos na obra. Logo, a partir da compreensão desse conceito como uma literatura que coloca a palavra em uma encenação de si mesma para o outro (leitor), com o intuito de se deslocar da materialidade da página para se inscrever na performance interpretativa de seus receptores (Leal, 2008), o conceito aqui abordado pretende considerar como a construção do romance abre possibilidades para que o leitor participe da produção de sentidos da obra.

Tal objetivo se justifica pela hibridez e experimentação da narrativa com características de outros gêneros como, por exemplo, a condensação do conto, a sonoridade da poesia e as construções cênicas do enredo, uma vez que o entrelaçamento desses diferentes elementos embarça limites pressupostos entre os gêneros que se encontram na elaboração do romance, outro fenômeno cada vez mais presente na produção literária contemporânea. Dessa maneira, a presente pesquisa se encontra dividida em duas seções de análise do romance intituladas “A escrita performática de Aline Bei”, referente a conceitos teóricos da área e pontuações importantes a respeito da escritora para a melhor compreensão do debate proposto, e “Narrativa e construção de sentidos em *O peso do pássaro morto*”, a qual irá destacar procedimentos poéticos, teatrais e tipográficos que contribuem para a escalonamento de significados no romance.

A ESCRITA PERFORMÁTICA DE ALINE BEI

O primeiro livro publicado de Aline Bei traz a narração em primeira pessoa de uma personagem feminina que não é explicitamente nomeada, mas que assume diferentes papéis sociais ao longo da vida, a exemplo de ser filha, mãe e mulher, além de tentar encontrar entre eles um espaço no qual pudesse viver, mais que apenas sobreviver. Assim, os temas abordados são desenvolvidos juntamente com o crescimento da personagem entre o período de 8 a 52 anos, de modo que os traços característicos de menina vão sendo

incorporados pela percepção de mundo da personagem adulta. Desse modo, os recortes temporais prefiguram o que Lucas Carvalho (2021) denomina de tragédia íntima, uma vez que a perda da inocência e o desencanto com a vida delinham um destino trágico para a personagem.

Dessa forma, o romance tem início com o impacto da morte da amiga de infância chamada Carla e as maneiras com as quais a narradora busca entender esse acontecimento. Além disso, soma-se para a construção do trauma no enredo o caso de estupro sofrido quando adolescente e as dificuldades psicológicas e emocionais de assumir a maternidade que resultou de uma violência. Após esses eventos, a história segue com as tentativas de estabelecer um vínculo com o filho, na medida em que a personagem central tenta continuamente escapar de quadros depressivos que a acompanham desde jovem.

Em vista disso, Jocelaine Santos (2021, p. 60) pontua que “[...] a morte concreta dos Outros e de si mesma marcarão toda a existência desta mulher sem nome”, de modo que os significantes de morte, violência e luto são reordenados para serem enunciados também fora do signo verbal. Assim, a quebra rítmica característica da prosa, em favor de uma não linearidade que encontra forma em uma versificação que se aproxima da poesia concretista, possibilita a abertura do texto para outros recursos expressivos que acentuam os momentos descritos pela personagem. Essa é uma das características de escrita da autora Aline Bei, que carrega traços de sua formação na área de artes cênicas.

De acordo com Aline Bei, sua experiência no teatro encontrou continuidade no desenvolvimento da carreira literária, repercutindo no processo criativo e na escolha por escrever romances em versos. Em uma entrevista concedida à revista eletrônica *Cotidiano* da UFSC, a escritora explica:

Eu escrevo como uma atriz faria, muito menos do que como uma escritora faria. E fico em busca desse posicionamento do espaço para tentar fazer a minha história ecoar de uma forma teatral, acho que essa é a palavra. Imagino sempre que estamos nessa caixa preta do teatro contando uma história que, na verdade, o que sobe, o que fica na superfície, é muito menos importante do que aquilo que está submerso. É como se as palavras escondessem uma coisa que é essencial (Bei, 2022).

Logo, para Aline Bei, a entrada de elementos cênicos se torna um meio de performar a história em um ritmo condizente com as percepções e experiências de quem

narra, onde o espaço da página se torna um palco para os diferentes recursos de expressão que dão voz à personagem. Esse entrecruzamento de diferentes modos de narrar ao longo do enredo, seja por meio da palavra, da sonoridade ou das imagens suscitadas pela encenação gráfica do conjunto no espaço da folha, pode se configurar como a realização de uma escrita performática ou performativa.

De acordo com Inês Saber de Mello *et al.* (2020), o campo de estudos em escrita performativa é diverso e historicamente novo, quando se leva em consideração que o aumento de estudos que trazem uma concepção de texto mais dinâmico se deu mais profusamente nos últimos 30 anos. Por isso, essa conceituação pode abarcar múltiplos aspectos, a exemplo do:

[...] apelo a outros modos de percepção (e no caso do texto, a própria ressignificação do que é considerado texto); o caráter processual, inacabado, de algo que está sendo feito, do que está sendo composto através de uma colagem de diferentes formas e gêneros; o espaço para o cotidiano, a não separação entre arte e vida; a (re)inscrição da arte no domínio político; o deslocamento dos códigos; a possibilidade do risco, do malogro, do erro que acompanha a tentativa; a ludicidade das formas visuais e verbais do discurso; a performatividade como experiência e como execução de uma ação (2020, p. 8).

A partir dessas considerações, é possível delinear elementos e estruturas presentes no romance de Aline Bei que coadunam com essa perspectiva literária, tanto pela forma não convencional com que compõem sua narrativa, quanto pelo diálogo estabelecido entre as formas dispostas (arte) e os assuntos delicados abordados, como o luto, a violência e os sentimentos por eles suscitados ao longo do enredo.

NARRATIVA E CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS EM *O PESO DO PÁSSARO MORTO*

No romance de Aline Bei é perceptível algumas dessas características que direcionam os sentidos por meio de outros modos de percepção, a exemplo da ludicidade das formas verbais transformadas em formas visuais, por meio do uso espacial da página, no discurso, além da inscrição no domínio político ao denunciar diferentes modalidades de violência e discursos de verdades impostos ao corpo feminino. Nesse tocante, Santos (2021, p. 56) destaca como “[...] as estéticas da obra, do enredo e da própria escrita de

Bei apontam para uma subversão dos discursos de verdade sobre a mulher suposto universal” ao apontar o estereótipo da maternidade compulsória atribuída ao gênero feminino. Esse apontamento é perceptível no trecho em que a narradora demonstra a estranheza e o vazio diante da expectativa social e romantizada de a mulher assumir o papel de mãe:

[...]
quando um bebê nasce
uma Flor brota
no peito e sai
pelo leite da mãe.
é assim
que os bebês crescem
se alimentando dessa
flor invisível
algumas pessoas
chamam ela de
amor.

procurei a tal

no meu peito descampado

por nove
meses e depois
no hospital,

*-isso é
tristeza pós-parto, seu corpo fez muita força.
mas deus é grande,
essa dor
passa rápido
e agora você precisa ficar forte
pra cuidar do seu
bebê. – a enfermeira disse.*

em casa,

com o menino no
berço
e os anos passando,

procurei em cada canto

(nenhum sinal da Flor) (Bei, 2017, p. 64-66).²

² As citações apresentadas ao longo de todo o corpo do artigo preservam a estrutura visual e gráfica do romance, visto que são aspectos fundamentais para as construções interpretativas e efeitos de sentido provocados pela escritora Aline Bei.

É perceptível como nesse momento como a formação social e psíquica da protagonista vai de encontro com os normativos sociais difundidos pela sociedade, de forma a delimitar essa distância desde nova: primeiro com a percepção de morte internalizada pela criança, posteriormente com a liberdade sexual incorporada e, por fim, com a dissociação com o sentimento maternal, uma performance cultural difundida como natural à mulher. Logo, os espaços correntes entre os versos e a quebra da frase para dar ênfase às pausas prosódicas são colocados como constituintes de uma mulher que está sempre à procura desse sentimento invisível, da Flor que ela não encontrou no filho recém-nascido. Também em relação a isso, as questões de problemáticas invisibilizadas na formação feminina, como a depressão pós-parto e violência sexual e suas consequências a longo prazo, se fazem presentes juntamente nos espaços não ditos, entre o ritmo pausado e melancólico que caracteriza a escrita a partir do nascimento de Lucas.

Além disso, outra vertente de análise que dialoga com a perspectiva de uma escrita performática é a prosa poética, a qual também corresponde aos modos de criação literária. É interessante notar como a ideia de um texto mais dinâmico e menos rígido transitou a partir de diferentes compreensões teóricas da literatura e em distintos momentos de percepção e produção do que foi classificado como um escopo dessa arte. Sobre isso, Antônio Pires (2006, p. 69) pontua que:

No que concerne à caracterização da narrativa poética, sua ambigüidade estrutural derrama-se pelas bordas, inundando a crítica e a teoria literárias. Claro que isto está relacionado, em nosso tempo, à mistura dos gêneros literários e à quebra dos limites entre prosa e poesia. Está relacionado também à estrutura fundamental do romance, que desde o Romantismo alemão é tido como um subgênero impuro, capaz de tudo conter e abarcar. Entretanto, a conceituação de narrativa poética, *lyrical novel* ou *récit poétique*, parece dizer mais sobre a poesia como elemento fundador e estruturante do romance do que propriamente sobre uma forma nova, radical e diferente de narrativa. Novamente, é uma questão de GRAU: a chamada narrativa poética é um tipo de romance que leva ao paroxismo a aproximação com a poesia lírica, ao mesmo tempo em que borra os elementos constituintes fundamentais da própria narrativa (Pires, 2006, p. 69-70).

Ou seja, para o autor, a narrativa poética corresponde à escritura final do texto literário, a qual pode se manifestar em obras de diferentes gêneros. Logo, ela é o resultado de uma produção que a teoria da narrativa denominou de prosa poética, no que se refere às formas elencadas pelo escritor para a composição da obra. Nesse sentido, esse conceito abarca as escolhas de recursos expressivos que acentuem a linguagem em uma liberdade

estética que corresponda à cosmovisão do escritor para aquela obra, seja por quais elementos da linguagem verbal, visual, gráfica, ou outros que ele decida usar (Pires, 2006).

Além disso, Massaud Moisés (1998), em uma outra proposição do termo, define a presença da prosa poética quando o aspecto narrativo do texto se torna permeável à poesia. Isto é, quando a prosa se fundamenta em características do gênero lírico para alterar aspectos de ritmo, de tratamento polissêmico sobre percepções de espaço e tempo e/ou também acerca da metaforização da linguagem para construções narrativas no enredo. Logo, ao trazer o livro *O peso do pássaro morto* (2017) para essas perspectivas analíticas, é possível estabelecer um diálogo entre o romance e outros gêneros pelos quais o texto transita, tais como o lírico e o teatral. Dessa maneira, a hibridez como espaço condutor de sentidos se torna o meio pelo qual Aline Bei irá compor sua escrita performática.

A respeito da linguagem, Elisabete Alfeld (2021) destaca como ela acompanha o desenvolvimento da protagonista, de forma a mudar de acordo com seus diferentes momentos temporais e psicológicos, como, por exemplo, a fala de menina que apresenta traços distintos quanto à maneira de entender o mundo. Sobre isso, o capítulo correspondente à idade de 8 anos é exemplificativo do caráter sinestésico para compor imagens e entendimentos da realidade a partir de uma percepção infantil, momento no qual a pesquisadora aponta a estilização de uma enunciação fabuladora por figurativizar pessoas e situações em perspectivas fantasiosas e alegóricas. Essa característica é perceptível no trecho abaixo, com a descrição do personagem Seu Luís:

seu Luís é um velho sabido com cheiro de grama.
acho que o desodorante dele
é verde
e o corpo deve ter uns 100 anos de tanta ruga
na pele toda, um homem
tartaruga (Bei, 2017, p. 7).

No romance, Seu Luís é um curandeiro que a narradora identifica como um benzedor, para se referir ao dom ou a capacidade que o personagem possuía para curar as dores de quem o procurava. É interessante o sintagma dor estar grafado com inicial maiúscula, recurso recorrente ao longo da escrita de Aline Bei, de maneira a criar uma relação tanto com as dores emocionais retratadas ao longo da história quanto à

representação que Seu Luís irá assumir na vida adulta da narradora, de modo a indicar também uma influência estilística simbolista, no sentido de personificar um sentimento abstrato em concreto para ampliar o impacto dele à dimensão do real, ou seja, para torná-lo absoluto. Além disso, outra característica associada à escrita performática nesse trecho é a sonoridade dos vocábulos “tartaruga” e “tanta ruga”, em uma alusão aos aspectos que compõem a caracterização do personagem: sabedoria e proteção (em uma referência aos cascos do animal). Nessa perspectiva, José Vázquez (2022) considera que os diferentes modos de significar na narrativa estão vinculados ao ritmo da oralidade de uma voz que ganha forma a partir da incorporação cênica do discurso:

Os signos estão dispostos no texto como uma espécie de bússola que, quando são atualizados em escritos ou em leituras concretas, configuram sujeitos, seja a protagonista que narra a si mesma ou um determinado leitor que modifica sua experiência subjetiva por meio da atividade reconstrutiva do discurso (Vázquez, 2022, p. 104, tradução minha³).

Ou seja, como uma experiência aberta às possibilidades, a partir dos diferentes recursos expressivos que compõem a estrutura da obra, a leitura de *O peso do pássaro morto* (2017) também se desprende da linearidade tradicional para assumir significados diversos nos espaços deixados pela autora. Outro ponto, já mencionado anteriormente, é como o uso alternado de maiúsculas e minúsculas fora da norma padrão também configura efeitos de sentido na performance narrativa da personagem, ao transformar sintagmas comuns em elementos atuantes no enredo. Dessa forma, substantivos comuns são alçados ao lugar de quase-personagens nessa transição, tornando-os significantes da compreensão de mundo da narradora, para além de transitórios e como uma constante de seu estado psicológico. Outrossim, em contraste com a linguagem fabuladora da infância, é perceptível como a descrição de cena muda e a fragmentação é elevada a um grau maior quando a personagem narra a violação de seu corpo:

[...]
o Pedro
tinha 1 faca
que colou no meu

³ “Los signos están dispuestos sobre el texto como una suerte de compás que al actualizarse en escrituras o en lecturas concretas configuran sujetos, ya sea a la protagonista que se narra a sí misma, ya sea a un lector particular que va modificando su experiencia subjetiva mediante la actividad reconstructora del discurso.”

pescoço.
meu grito
morreu no estômago
junto com o chute que ele me deu.
caí sem acreditar naquele Pedro que
arrancou o meu
vestido, o contato
rente
da Faca
queimava
a pele [...] (Bei, 2017, p. 58).

Neste momento, de acordo com Alfeld (2021), a escrita performatiza o peso da violência no corpo da protagonista, de forma que o estupro é narrado por meio de uma linguagem que se fratura junto ao corpo violentado dela. Ou seja, as fragmentações de frases, além do uso de maiúscula para o sintagma *faca*, contribuem para a construção de efeitos de sentido que acentuam o momento descrito pela personagem. Essa é uma técnica bastante utilizada por Aline Bei: a ficcionalização de composições cênicas. Assim, é perceptível como a encenação teatral está entrelaçada com a representação metafórica do impacto da experiência no corpo de quem narra, a partir também da espacialidade e da disposição das palavras na página. Além disso, Santos (2021) destaca a questão do corpo desviante da heteronormatividade compulsória e a punição através da violência:

[...] a personagem, então aos 17 anos, havia rompido com o contrato instaurado pelo quase namoro, pelos padrões de gênero (a partir do beijo triplo com um desconhecido e uma amiga), manchando a honra de Pedro, e seu corpo deveria ser balizador desta impossibilidade de ruptura contra o patriarcado (Santos, 2017, p. 62).

Em outros termos, para a pesquisadora, a representação da agressão contra mulher enquanto uma prática inscrita e, muitas vezes, naturalizada na estrutura social brasileira surge na ficcionalização da escritora Aline Bei também por meio de um “imaginário marcado sócio historicamente por uma posição no mundo, no discurso e na sexualização das mulheres” (Santos, 2017, p. 62). Logo, a performatividade dessa experiência traumática a partir das diferentes formas de representar a dor remete a uma concepção de texto para além dos sentidos emergidos pelo código verbal:

A palavra “texto” deve ser entendida no seu sentido semiológico, isto é, como um conjunto de signos que podem ser simbólicos (verbais), icônicos (imagéticos) ou mesmo indiciais. [...] A posição que adotamos foi de considerar duas formas cênicas básicas: a forma estética, que implica o

espectador, e a forma ritual, em que o público tende a se tornar participante, em um detrimento de sua posição de assistente (Cohen, 2002, p. 29).

No que concerne a rearticulação de códigos na estrutura do romance, quando questionada sobre a forma com que escolheu narrar suas histórias, Aline Bei comenta que a compreensão que o campo literário tem a respeito de forma/modelo é apreendida por ela como uma angústia interior que remete à percepção de limitação, no sentido de a linguagem verbal não dar conta da história que quer partilhar. É a partir desse ponto que a escritora afirma a importância do silêncio presente em seus escritos e como ele está relacionado à essa angústia interior e à maneira como as palavras vão ocupando o espaço da página. Logo, os espaços vazios delimitados pelas palavras, referente à irregularidade visual criada a partir da configuração espacial dos versos na página, convidam o leitor a ampliar as significações que o escrito suscita, incluindo-o na construção de sentidos e tornando-o participante do texto performático, ideia essa também já recepcionada por outros ramos artísticos, de acordo com Renato Cohen (2002).

Essa perspectiva suscitada pela escritora também dialoga com o posicionamento teórico de Celso Braida (2014) a respeito do deslocamento semântico da palavra arte, no sentido de compreendê-la como uma ação em detrimento da clássica concepção de estética, referente a experiência do sentir. Em outras palavras, para o pesquisador, a obra de arte, em suas diferentes manifestações, “é o resultado de um ato que nos solicita como agentes interativos, ato esse que exige como complemento para sua realização um outro ato” (Braida, 2014, p. 54), de maneira que os sujeitos inseridos no campo da recepção também tenham sua participação mediada pelos elementos constitutivos da obra, tornando-os produtores de significados a partir de suas escolhas de leituras. Logo, o romance, além do proposto por Aline Bei, se realiza na medida em que a linguagem dele é preenchida pelas percepções de quem o lê, de maneira que, segundo o pensamento de Braida (2014), a obra possa ser compreendida como um ser-acontecimento.

Além disso, segundo Luise Fialho (2022), a questão do silêncio pontuada pela autora está presente também na construção como indivíduo da protagonista, na medida em que a perda metafórica de sua voz acompanhou as situações traumáticas que a transformaram durante a vida. À exemplo disso, a pesquisadora ressaltou variados momentos em que a personagem não consegue se impor e externalizar sua posição, vontade ou opinião, como quando não reage ao ser objetificada pelo termo pejorativo de

puta na escola; ou quando não consegue compartilhar a violência sofrida pelo ex-namorado ao não contar para os pais ou para o filho a história que resultou na gravidez; ou, ainda, quando sentiu dificuldades e não repreendeu Lucas em comportamentos que ela não concordava, entre outras circunstâncias. Ou seja, uma parte essencial da construção psíquica da protagonista está pautada na anulação de si própria.

A respeito dessas representações do silêncio no romance, é interessante destacar o contraste dele com o papel da escrita de cartas ao longo do enredo, em uma tentativa de manifestação da própria voz, ainda que para si mesma. Sobre isso, Santos (2021) considera que o exercício da escrita constitui uma forma de enfrentar a falta originada pela presença do trauma na personagem. Nesse sentido, a existência da protagonista é, em parte, resgatada por meio das cartas redigidas ao filho Lucas e à amiga de infância Carla, de modo a “[...] romper os silêncios cruzados implantados pelas perdas, violências e pelo estupro na juventude” (Santos, 2021, p. 59):

pra ficar com menos
saudades de
carla eu escrevia
Cartas
pra ela Por horas,
querendo fazer caber tudo o que eu sentia sobre ela
ter me deixado tão sem aviso.
quando eu
ainda era amiga do seu
luís,
benzendo da gripe ele me contou que Carta era
um ótimo jeito de dizer que se amava alguém
porque às vezes falando a pessoa não entende
nada ou escuta pouco pensando em
outras coisas.

-escrever é mais forte, (Bei, 2017, p. 38).

Nesse trecho é possível perceber como o sintagma carta é representado no sentido de “[...] conciliação impossível entre o princípio de realidade e de prazer, rasuras marcadas pelo inacessível e inabordável da alma humana, que precisa do simbólico sempre parcial” (Santos, 2021, p. 59). Ou seja, mais que um instrumento/objeto, a “Carta” se torna a maneira de a personagem dar continuidade à parte da sua vida perdida, uma possibilidade materializada pela via escrita, uma outra forma de escapar daquela realidade e acessar uma outra que está recôndita em suas emoções não extravasadas. Dessa forma,

a personagem cria outras formas de viver que se sobreponham momentaneamente ao sobreviver do dia a dia.

Essa característica de expandir e visibilizar a si mesma para além do corpo que habita também tem relação direta com o fenômeno performático. A esse respeito, Éder Rodrigues Silva (2010) chama atenção para o que denominou de uma estratégia reflexiva sobre a criação híbrida na contemporaneidade, no sentido de propiciar um caráter experimentalista da linguagem. Assim, a performance “[...] atua no espaço de fusões entre as artes, aberta a hibridez de conteúdos que se afirmam, se contrapõem, se invisibilizam no material mesclado e se visibilizam nas partes constituintes e perceptivas.” (Silva, 2010, p. 33). Essa característica é notável na relação transversal entre a caracterização dos corpos dos personagens, nos quais Alfeld (2021) aponta que o corpo-desmontado de Carla, o corpo-tartaruga de Seu Luís e o corpo abandonado de Vento contribuem para a expansão da vulnerabilidade do corpo da protagonista ao longo do romance. Dessa forma, a voz e o corpo da narradora também se tornam visíveis por meio da percepção e lembrança que ela carrega dos outros personagens, bem como a partir da construção física e psíquica deles, como será exemplificado posteriormente.

Ademais, outro excerto que demonstra o diálogo entre os elementos de diferentes gêneros por um viés semiológico é o momento em que a personagem narra o recebimento da notícia da morte de Seu Luís, posterior ao falecimento de Carla, também a partir de uma sintaxe fragmentária e da inscrição de procedimentos cênicos:

Figura 1 – trecho do romance *O peso do pássaro morto* (2017)

toquei o sino, voltei pra casa chamando mãe,
- cadê o seu luis?

(nada)

bati na porta,

()

virei a maçaneta, ela não tinha me contado nada porque
achou que
era muita morte pra eu saber de uma vez só

+

(trancada.)

Fonte: Elaborado pelo autor(a), de acordo com as especificações de diagramação do trecho no romance de Aline Bei (2017), correspondendo às páginas 44-45.⁴

No que diz respeito às formas com que a folha participa no desenvolvimento da trama, Aline Bei (2022) explica que ela representa um palco e as quebras ou interrupções da linearidade prosificada remetem à movimentação da personagem por esse palco, como também às respirações e pausas no seu discurso. No exemplo acima, Alfeld (2021) destaca como a autora utiliza o espaço da página para performar uma narrativa emudecida, no sentido de a linguagem se calar diante da morte. Ou seja, o luto é narrado também pelos espaços vazados que trazem à cena percepções que se somam aos sentidos propostos pelas palavras, bem como amplificam o sentido de esvaziamento que percorre o enredo do início ao fim.

Além disso, o uso dos parênteses (característico de peças de dramaturgia) também é um recurso que a autora traz de sua formação em artes cênicas. Os parênteses nos textos teatrais indicam a presença das rubricas, as quais são indicações cênicas que orientam o ator durante a encenação da peça. As rubricas podem indicar tanto os gestos e movimentos

⁴ Essa citação do romance foi inserida no formato de imagem com o intuito de preservar a configuração espacial gráfica da página, uma vez que ela também contribui para a construção de sentido da obra.

que devem ser executados pelo ator quanto podem contribuir para a ambientação dele na cena a partir de informações específicas. No que se refere ao uso delas no texto ficcional, uma possibilidade interpretativa é a materialização da voz da escritora Aline Bei junto à voz narrativa da personagem com o intuito de indicar caminhos de ação para esta última, além de trazer sentidos submersos ao texto verbal para o desenvolvimento do enredo. Segundo Aline Bei (2022), essa é uma forma de comunicação que a escritora procura explorar dentro de suas obras, a exemplo do maior número de ocorrência das rubricas em *Pequena coreografia do adeus* (2021).

Segundo Cohen (2002), a utilização de signos em estruturas que propiciam uma leitura emocional do texto, no sentido de o espectador sentir os modos como o discurso narrativo está sendo constituído, contribui para “reforçar o instante e romper com a representação” (Cohen, 2002, p. 66), a qual é uma das principais características da performance nas obras artísticas. Nessa perspectiva, o autor compreende o texto verbal como mais um elemento da *mise en scène*, estrutura que, em alguns trechos, aproxima o romance de Aline Bei da poesia concreta, em consideração ao uso experimental do caráter visual no espaço em que é veiculada.

Além disso, a relação da narradora com o personagem Vento também é exemplificativa de como o “corpo ocupa o lugar de significante mutável que adquire diferentes significados de acordo com as vivências que o potencializam” (Pedron, 2013, p. 163), referente à expansão e transmutação da protagonista em outros corpos/elementos, como no excerto a seguir:

o Vento parecia tanto
um menino
mas eu sabia, não existiam mais meninos na rua
da minha casa.
torço pra que minha vida com ele continue sendo
assim tão
leve
nas nossas
velocidades curtas, um dia passeamos juntos sem
coleira o vento e eu.
nos perdemos devagar pela cidade e não
nos importamos só porque
estávamos juntos
e desde que estamos juntos, parece que alguém
acelerou os relógios do mundo, penso que isso
é Amor (Bei, 2017, p. 125-126).

Neste trecho é perceptível como o esvaziamento da vontade de viver e a irreversibilidade do tempo, duas características presentes em grande parte da percepção narrativa da personagem, dão lugar a um período de estabilidade emocional construído a partir da relação com o cachorro chamado Vento. O cão/companheiro surge em um momento que a personagem se encontra aflita devido a perspectiva de reencontrar Lucas, a lembrança viva do seu distanciamento com o mundo e com o trauma que a perpassa. Por isso a caracterização de rombos pelo corpo do animal e a situação de abandono em que ela o encontra tem um efeito de catarse, no sentido de, enfim, reencontrar a si mesma, de se reconhecer e querer ser resgatada do sofrimento que a acompanha. Com efeito, a ideia de “a cura não existe” que atravessa a obra do início ao fim é temporariamente desviada e redirecionada:

ele comeu com pressa, não aquela pressa de quem
não sabe desfrutar das minibelezas e sim a de
quem sente
a dor mais
urgente e ao acaso encontrou
uma cura possível (Bei, 2017, p. 106).

Essa metáfora de resgate da mulher sem nome, a qual se vê no animal maltratado e solitário, também passa a ser narrada através do personagem Vento. Logo, o amor destacado pela letra maiúscula se torna referente tanto da relação dela com o cão, quanto de recuperação de um amor-próprio e à vida. Em relação a isso, Mônica Stefani e Naíla De Souza (2021) apontam como o personagem de Vento é compreendido a partir da recepção de leitores brasileiros em sites de resenhas críticas. Entre as diversas interpretações, as autoras destacam a compreensão da relação entre Vento e a depressão que acomete a narradora e como ele está atrelado ao início de um novo capítulo na vida da personagem, bem como as possíveis implicações do significado do nome do animal com o processo de dor e cura narrado no livro. Nesse sentido, o personagem de Vento também se caracteriza por uma expansão do corpo da protagonista ao trazer de volta a memória da adolescência, quando escutou da mãe que “[...] o amor era um vento” (Bei, 2017, p. 54). Assim, da mesma forma que o significante da dor e do vazio perpassam a história de vida da protagonista, é possível identificar também pequenas pistas/elementos que demonstram a presença da cura, desacreditada pela personagem, como, por exemplo, o retorna do sintagma vento e a metáfora que ele carrega.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como apresentado ao longo da pesquisa, Aline Bei fez uso de diferentes recursos para que o percurso de vida narrado pela protagonista fosse alçado para além das páginas que limitam um início e um fim. Tal como no teatro, a escritora criou quadros visuais para a enunciação da linguagem, de modo que foi possível redimensionar a história para a interioridade da personagem, espaço de expansão da história.

Em grande parte do enredo a protagonista se viu atada à uma passividade ou uma paralisia de alguém cujas escolhas são retiradas. Fato esse que desacelerou a perspectiva de continuidade do enredo, o qual vai transitando pelos acontecimentos sem a pretensão de terminar com um final feliz. Por isso, a necessidade de narrar a si no silêncio e por meio dele também ampliou e aprofundou o romance para uma outra história que nasce dessa vivência de perdas.

Em relação a isso, a interioridade psicológica da protagonista que dá vazão a voz e às percepções acerca da realidade se transpõe como espaço de mudança entre o sobreviver e o viver, marcado por seu encontro com o cão chamado de Vento. Por isso a imagem que esse personagem evoca é tão significativa, uma vez que ele representa o reencontro consigo mesma, em uma forma de resgatar a menina, a adolescente, a mulher que muitas vezes esteve sozinha e impotente frente às adversidades e violações que continuamente foram ao encontro dela.

Logo, é perceptível como as configurações formais no romance de Aline Bei são condutoras de sentidos ao longo da obra. São elas que, ao guiar o leitor por esse espaço psicológico constituído de sensações e percepções, expandem a vulnerabilidade da protagonista em relação à parentalidade, à sexualidade, ao abuso, à maternidade, à culpa, ao amor, ao luto e ao pertencimento. Assim, em uma narrativa condensada entre alguns anos da vida da personagem, o primeiro livro de ficção da autora nos apresenta o nascimento e o fim de uma vida que reverbera em todos os pontos que perpassam a experiência individual e coletiva de perda e reencontro.

REFERÊNCIAS

ALFELD, Elisabete. Poética da rememoração: o processo criativo de O peso do pássaro morto. *Manuscrita: Revista de Crítica Genética*, São Paulo, n. 43, p. 54-72, jul. 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/manuscrita/article/view/184112>. Acesso em: 27 jun. 2022

BEI, Aline. *O peso do pássaro morto*. São Paulo: Editora Nós, Edith, 2017.

BEI, Aline. “Escrevo como uma atriz faria”, conta Aline Bei sobre seus livros. *Cotidiano UFSC*, Florianópolis, 2022. Disponível em: <https://cotidiano.sites.ufsc.br/escrevo-como-uma-atriz-faria-conta-aline-bei-sobre-seus-livros/>. Acesso em: 17 de jun. de 2022.

BRAIDA, Celso Reni. A Forma e o sentido da frase “isso é arte”. In: BRAIDA, Celso R.; DRUCKER, Claudia; BARBOZA, Jair. *Café Filosófico: estética e filosofia da arte*. Florianópolis: Edufsc, 2014, p. 23-56.

CARVALHO, Lucas Bandeira de Melo. Comunidade da distância: corpo e tempo no teatro digital. *A Cor das Letras*, Feira de Santana, v. 22, n. Esp., p. 103-117, fev. 2022. Disponível em: <http://periodicos.uefs.br/index.php/acordasletras/article/view/5920>. Acesso em: 5 mar. 2023.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

FIALHO, Luise Cristine Spieweck. *Peônia: silêncio, peso e leveza na criação ficcional*. 2022. 61 f. Dissertação (Estudos Literário Aplicados) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/255640>. Acesso em: 17 fev. 2023.

LEAL, Juliana Helena Gomes. *Escrita performática latino-americana contemporânea*. In: XI Congresso da ABRALIC. São Paulo, 2008.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa II*. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 1998.

PEDRON, Denise. Performance e escrita performática. *Cadernos de subjetividade*, São Paulo, n. 15, p. 158-167, set. 2013. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/cadernossubjetividade/article/view/38520>. Acesso em: 25 set. 2022.

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

PIRES, Antônio Donizeti. O concerto dissonante da modernidade: narrativa poética e poesia em prosa. *Itinerários – Revista de Literatura*, Araraquara, n. 24, p. 35-73, 2006. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2627>. Acesso em: 19 jun. 2022.

SABER DE MELLO, Inês; AGUIAR, Franciele Machado de; BELCHIOR SANTOS, Jussara; PEDROSO DE OLIVEIRA, Luane; BITENCOURT, Matheus Abel Lima de; FRANZONI, Tereza Mara. O que é escrita performativa?. *DAPesquisa*, Florianópolis, v. 15, n. esp., p. 01-24, out. 2020. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/17922>. Acesso em: 25 set. 2022.

SANTOS, Jocelaine Oliveira dos. Morte, violência e devastação em O peso do pássaro morto, de Aline Bei. *Interdisciplinar*, São Cristóvão, UFS, v. 36, p. 53-67, jul.-dez. 2021. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/view/16768>. Acesso em: 10 mar. 2023.

SILVA, Éder Rodrigues. O teatro performático de Hilda Hilst. 2010. 173 f. Dissertação (Estudos literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/ECAP-84VLJ2>. Acesso em: 06 jun. 2022.

STEFANI, Mônica; DE SOUZA, Naíla Cordeiro Evangelista. A recepção brasileira ao romance O peso do pássaro morto (2017), de Aline Bei: uma breve análise. *Afluente: Revista de Letras e Linguística*, Bacabal, v. 6, n. 17, p. 314-332, jan.-jun. 2021. Disponível em: <https://periodicoeletronicos.ufma.br/index.php/afluente/article/view/15640>. Acesso em: 5 mar. 2023.

VÁZQUEZ, José Luis Gómez. Oralidad y Versatilidad en O peso do pássaro morto, de Aline Bei. In: TREVISAN, Ana Lúcia; CRESPO, Regina; MATA, Rodolfo. *Olhares e Intercâmbios Latino-Americanos*. São Paulo: Líquido Editorial, 2022.

Recebido em: 05/01/2024

Aceito em: 23/03/2024

Lara Faria Jansen França: Mestranda em Estudos Literários no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará (UFPA).

A experiência urbana das mulheres no romance *Clara dos Anjos*, de Lima Barreto

The urban experience of women in the novel Clara dos Anjos, by Lima Barreto

Janaína Monteiro

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

janainamontds@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0000-2967-287X>

RESUMO

A intenção deste trabalho é fazer uma investigação sobre as diferentes formas de pertencimento e deslocamento de personagens mulheres dentro do espaço narrativo suburbano criado em *Clara dos Anjos*. Através de diversas cenas literárias, aspectos da vida urbana são apresentados na obra em questão, e assim, Lima Barreto constrói uma narrativa cujas linhas estão entrelaçadas de ficção e de relatos sobre o espaço suburbano de sua época. Pontuaremos como os projetos de políticas públicas acabaram por interferir significativamente na atividade da experiência urbana, para tal nos apoiaremos nos estudos socioculturais que cercam o conjunto sujeito-cidade. A partir da perspectiva de cidade-camada e cidade-texto (GOMES, 2008), veremos que a materialidade é fundamental para os estudos da vivência urbana feminina, criando, de fato, um dinamismo entre camadas, texto, corpo e espaço.

Palavras-chave: Literatura Brasileira; Experiência urbana; Mulheres; *Clara dos Anjos*; Lima Barreto.

ABSTRACT

The purpose of this work is to investigate the different forms of belonging and displacement of female characters within the suburban narrative space created in *Clara dos Anjos*. Through a range of literary scenes, aspects of urban life are presented, thus showing how Lima Barreto builds a narrative whose lines are interwoven with fiction and accounts of the suburban space of his time. We will point out how public policy projects ended up interfering significantly in the activity of urban experience, to which end we will rely on socio-cultural studies surrounding the subject-city combination. From the perspective of city-layer and city-text (GOMES, 2008), we will see that materiality is fundamental to studies of female urban experience, creating, in fact, a dynamism between layers, text, body and space.

Keywords: Brazilian Literature; Urban experience; Woman; *Clara dos Anjos*; Lima Barreto.

INTRODUÇÃO

Antes de tudo é necessário compreender a noção de que o subúrbio é um espaço citadino marginal. O termo subúrbio, originalmente, era “empregado para designar arrabaldes e vizinhanças que circunscreviam a região central de uma cidade” (Galdino; Schwarcz, 2012, p. 63). Foi na transição do século XIX para o século XX, que tal termo passou a “designar os bairros populares que se situavam ao longo das linhas férreas Auxiliar, Leopoldina, Rio do Ouro e da Central (antiga D. Pedro II), na zona norte e oeste do Rio de Janeiro” (Galdino; Schwarcz, 2012, p. 63).

O crescimento da área suburbana, no Rio de Janeiro, ocorreu principalmente durante o replanejamento urbano advindo do governo do prefeito Pereira Passos. Essa noção de replanejamento é interessante uma vez que ela pressupõe considerar uma existência anterior de planejamento, nessa lógica forma-se a noção de camadas: a camada antiga é, portanto, sempre sobreposta por um novo modelo, logo, a “cidade como um texto se concretiza com fragmentos de uma cidade (um texto infinito)” (Gomes, 2008, p. 39), e assim, “lê-se a cidade como um composto de camadas sucessivas de construções e ‘escritas’, onde estratos prévios de codificação cultural se acham ‘escondidos’ na superfície, e cada um espera ser descoberto e lido” (Gomes, 2008, p. 86). O subúrbio apresentado em *Clara dos Anjos* será a nossa camada de análise e descoberta de leitura de um dos fragmentos dessas camadas existentes dentro de uma cidade.

Lima Barreto foi “notório andarilho, tanto da região central do Rio de Janeiro, como dos afastados subúrbios” (Galdino; Schwarcz, 2012, p. 273). Podemos supor, então, que de algum modo, tal fato parece tê-lo auxiliado na construção de suas várias citações literárias dos espaços urbanos de sua época, outra consideração que também nos ajuda a compreender a assertividade do tom crítico de suas obras, é o fato de Lima Barreto ter sido morador da área suburbana do Rio de Janeiro, aliás, “na época em que escrevia o romance [*Clara dos Anjos*] tinha sua casa em Todos os Santos, e sempre manteve relação ambivalente com a região, entre a crítica e a apreciação” (Galdino; Schwarcz, 2012, p. 62-63).

Em *Clara dos Anjos*, o autor elabora uma detalhada descrição sobre a condição de vida no espaço do subúrbio para as personagens da narrativa, veremos que essa apresentação é carregada de informações como a especificação dos tipos sociais, a geografia desse espaço com a tipificação do relevo, a localização e nomeação de ruas do Rio de Janeiro, a arquitetura das

moradias, os costumes envolvidos no habitar e deslocar típicos da área suburbana, formando, desse modo, um quadro narrativo preenchido não apenas de ficcionalidade, mas também de diversos tópicos capazes de ressaltar situações reais ligadas ao que diz respeito à dinâmica da cidade e aos seus habitantes.

O HABITAR E O DESLOCAR EM UM “INTRINCADO LABIRINTO DE RUAS E BIBOCAS” ...

Resumos iniciais do que viria ser a narrativa de *Clara dos Anjos* têm registro nas cadernetas de Lima Barreto na data de 1904¹, entretanto, foi somente em 1948 que a obra foi publicada postumamente. Vale dizer que, para melhor situar nossa compreensão histórica, na data do processo de escrita do romance, o Rio de Janeiro era marcado por transformações que visavam alcançar aspectos estéticos e estruturais modernos, nesse período, portanto, ocorreram mudanças significativas no campo das reformas urbanas. Houve, por exemplo, o remanejamento populacional da região central da cidade para regiões rurais e afastadas do centro, e foi assim que, desamparados de “políticas de habitação popular, os subúrbios passaram a representar uma área de exclusão socioespacial” (Galdino; Schwarcz, 2012, p. 63).

Lima Barreto atribuiu uma válida importância descritiva ao ambiente escolhido para a história da menina Clara, de forma que o próprio subúrbio pode ser considerado também personagem do enredo. É por meio da jovem de dezessete anos que o autor disserta não apenas sobre uma menina negra que é seduzida por um malandro branco, chamado Cassi Jones, mas também discorre sobre a vivência de uma população suburbana marginalizada, entrelaçando, assim, de certo modo, questões raciais, de classe e gênero.

A categorização do subúrbio, na obra analisada nesse estudo, se dá por meio de variadas categorias de descrição. Os detalhes começam no capítulo sete e partem do campo geográfico:

O subúrbio propriamente dito é uma longa faixa de terra que se alonga, desde o Rocha ou São Francisco Xavier, até Sapopemba, tendo para eixo a linha férrea da Central. Para os lados, não se aprofunda muito, sobretudo quando encontra colinas e montanhas que tenham a sua expansão (Barreto, 2012, p. 182).

¹ Anotações encontradas em cadernetas e reunidas, postumamente, pelo biógrafo Francisco de Assis Barbosa. Cf. RESENDE, Beatriz. Apresentação. In: BARRETO, Lima. *Clara dos Anjos*, p. 9, 2012.

Em um segundo momento, os tipos de residências que ocupam a área são apontados: “há casas, casinhas, casebres, barracões, choças, por toda a parte onde possa fincar quatro estacas de pau e uni-las por paredes duvidosas” (Barreto, 2012, p. 183), e na sequência, fala-se sobre o material utilizado para arquitetar essas moradias, o narrador pontua que “todo o material para essas construções serve: são latas de fósforo distendidas, telhas velhas, folhas de zinco, e, para as nervuras das paredes de taipa, o bambu, que não é barato” (Barreto, 2012, p. 183).

Ainda no nível descritivo, o narrador cita a diferenciação estética conforme o distanciamento espacial:

Afastando-nos do eixo da zona suburbana, logo o aspecto das ruas muda. Não há mais gradis de ferros, nem casas com tendências: há o barracão, a choça e uma ou outra casa que tal. Tudo isso muito espaçado e separado; entretanto, encontram-se, por vezes, “correres” de pequenas casas, de duas janelas e porta ao centro, formando o que chamamos “avenida” (Barreto, 2012, p. 183).

A apresentação do local não deixa de contemplar a convivência de diversos animais pela região descrita:

As ruas distantes da linha da Central vivem cheias de tabuleiros de grama e de capim, que são aproveitados pelas famílias para coradouro. De manhã até à noite, ficam povoadas de toda espécie de pequenos animais domésticos: galinhas, patos, marrecos, cabritos, carneiros e porcos, sem esquecer os cães que, com todos aqueles, fraternizavam (Barreto, 2012, p. 184).

Vale perceber o relato de algumas práticas cotidianas dos moradores, o que oferece para o leitor uma visão mais dinâmica do local escolhido para o plano principal da narrativa: “Quando chega à tardinha, de cada portão se ouve o ‘toque de reunir’: ‘Mimoso’! É um bode que a dona chama. ‘Sereia’! É uma leitoa que uma criança faz entrar em casa; e assim por diante” (Barreto, 2012, p. 184). Então, “carneiros, cabritos, marrecos, galinhas e perus – tudo entra pela porta principal, atravessa a casa toda e vai se recolher ao quintalejo aos fundos” (Barreto, 2012, p. 184).

Logo nesse início de apresentação do local do enredo, surge a marcação sobre a falta de estruturação adequada para uma moradia digna, ressalta-se o perigo da contaminação e da disseminação de doenças em razão da inexistência dos meios de saneamento básicos necessários, os quais poderiam evitar o alto risco de contágio para os personagens-moradores: “[...] há quase sempre uma bica para todos os habitantes e nenhuma espécie de esgoto. Toda essa população, pobríssima, vive sob a ameaça constante da varíola e, quando ela dá para aquelas bandas, é um

verdadeiro flagelo” (Barreto, 2012, p. 183), já “os córregos são em geral vales de lama pútrida, que, quando chegam as grandes chuvas, se transformam em torrentes, a carregar os mais nauseabundos detritos” (Barreto, 2012, p. 190).

Ainda nesse tom de não ocultar as problemáticas que cercam a vida dos que vivem no ambiente do subúrbio, o narrador salienta a falta de um planejamento urbano que envolvesse logística e acessibilidade pela redondeza. É mencionado o trajeto dificultoso para se chegar aos cemitérios: “Para o de Inhaúma, procurado por uma vasta zona suburbana, os caminhos são maus, e pior do que isto: dão voltas inúteis, que poderiam ser evitadas sem grandes despesas” (Barreto, 2012, p. 185).

Nota-se que o perfil diversificado das pessoas que habitam o subúrbio também é listado, servindo, assim, como artifício para que o leitor tenha uma melhor clareza sobre a apresentação socioespacial trazida:

São operários, pequenos empregados, militares de todas as patentes, inferiores de milícias prestantes, funcionários públicos e gente que, apesar de honesta, vive de pequenas transações, dia a dia, em que ganham penosamente alguns mil-réis. O subúrbio é o refúgio dos infelizes. Os que perderam o emprego, as fortunas; os que faliram nos negócios, enfim, todos que perderam a sua situação normal vão se aninhar lá [...] (Barreto, 2012, p. 188).

Por meio desse conjunto expositivo, evidenciam-se informações de múltiplos níveis para que o leitor possa, gradativamente, se situar sobre a área do subúrbio barretiano, indo desde a noção geográfica basal até o quadro socioeconômico, demonstrando questões urbanas relativas à área marginalizada da metrópole.

É interessante perceber o surgimento de uma condição confrontante na ambientação aqui considerada, pois: no plano da realidade da época em que a narrativa é elaborada, temos uma cidade que passava pelo processo de modernização e que ao mesmo tempo não ofereceu garantia de igualdade de pertencimento ao espaço urbano, na verdade,

trava-se uma luta entre dois grandes ‘campos’ ou princípios: o progresso, a civilização, a regeneração estética e sanitária da cidade; a cidade colonial, atrasada, anti-estética, suja e doente. Princípio civilizador - leia-se o Estado que servia, a um só tempo, de instrumento aos interesses mais gerais das classes dominantes e aos interesses "particulares" ao grande capital, diretamente beneficiado com a remodelação da cidade (Benchimol, 1992, p. 205).

O subúrbio de *Clara dos Anjos* acaba por se apresentar como um resultado do descompasso entre o plano de modernização urbana e o descaso com os espaços suburbanos,

afinal, enfatiza o narrador que: “por esse intrincado labirinto de ruas e bibocas é que vive uma grande parte da população da cidade, a cuja existência o governo fecha os olhos, embora lhe cobre atrozes impostos, empregados em obras inúteis e suntuárias noutros pontos do Rio de Janeiro” (Barreto, 2012, p. 185), “mais ou menos é assim o subúrbio, na sua pobreza e abandono em que os poderes públicos o deixam” (Barreto, 2012, p. 187). Percebe-se que eram desproporcionais as condições estruturais entre o espaço ocupado pela população mais pobre e o espaço ocupado pelas “[...] camadas dominantes da sociedade urbana, aquelas que puderam, efetivamente, desfrutar da ‘modernização’ (Benchimol, 1992, p. 121).

O narrador de *Clara dos Anjos* faz questão de relatar ao leitor a condição precária de moradia da família da personagem principal: “A rua em que estava situada a sua casa se desenvolvia no plano e, quando chovia, encharcava e ficava que nem um pântano; entretanto, era povoada e se fazia caminho obrigado das margens da Central para a longínqua e habitada freguesia de Inhaúma” (Barreto, 2012, p. 64), “[...] era uma rua sossegada e toda ela, ou quase toda, edificada ao gosto antigo do subúrbio, ao gosto do chalet” (Barreto, 2012, p. 65). Ainda nos é informado que para “além dos clássicos chalets suburbanos, encontravam-se outros tipos de casas. Algumas relativamente recentes, uns certos requififes e galanteios modernos, para lhes encobrir as estreitezas dos cômodos e justificar os exageros dos aluguéis” (Barreto, 2012, p. 65). Esse tipo de descrição nos encaminha para a formação de um olhar mais reflexivo sobre as realidades sociais, fato é que “o que parece apenas espontâneo e instintivo na prosa narrativa barretiana é, no fundo, consciente” (Bosi, 1979, p. 95). É oportuno mencionar que essa literatura esclarecida sobre as realidades da cidade e da população, também pode ser verificada em outras obras do autor, como em “As enchentes”, em *Vida Urbana*:

As chuvaradas de verão, quase todos os anos, causam no nosso Rio de Janeiro, inundações desastrosas. Além da suspensão total do tráfego, com uma prejudicial interrupção das comunicações entre os vários pontos da cidade, essas inundações causam desastres pessoais lamentáveis, muitas perdas de haveres e destruição de imóveis. De há muito que a nossa engenharia municipal se devia ter compenetrado do dever de evitar tais acidentes urbanos. [...]

O Prefeito Passos, que tanto se interessou pelo embelezamento da cidade, descurou completamente de solucionar esse defeito do nosso Rio. [...] **Infelizmente, porém, nos preocupamos muito com os aspectos externos, com as fachadas, e não com o que há de essencial nos problemas da nossa vida urbana, econômica, financeira e social** (Barreto, 1915, s.p., grifo meu).

Como podemos perceber, Lima Barreto faz questão de relatar os problemas advindos das reformas urbanísticas implementadas pelos governos daquele período. As grandes obras

urbanas implicaram na demolição de vários prédios e cortiços do centro para que Rio de Janeiro se transformasse “numa cidade moderna, higiênica e civilizada” (Benchimol, 1992, p. 138), e assim, começava “a se delinear a polêmica em torno da viabilidade e conveniência de se remover a grande massa proletária do centro para as zonas periféricas” (Benchimol, 1992, p. 138), essa situação precária nada mais foi que

o produto do aguçamento das contradições inerentes à transição para o capitalismo, à crescente acumulação e concentração do capital e da força de trabalho no espaço urbano carioca. Não obstante ocorresse, nesse período, profunda redefinição da geografia da ocupação do espaço urbano, com o crescimento dos bairros residenciais e subúrbios ao longo dos vetores por onde se expandiam os meios de transporte coletivos (bondes e trens) [...] (Benchimol, 1992, p. 178).

Destarte, “a crise da habitação é produto da forma social burguesa; sua história está, portanto, indissoluvelmente subordinada ao desenvolvimento das relações capitalistas de produção no espaço urbano carioca (e à conseqüente apropriação capitalista desse espaço)” (Benchimol, 1992, p. 124). Diante do breve quadro histórico-social que informamos a partir das pesquisas realizadas pelo professor Jaime Larry Benchimol, em sua produção intitulada *Pereira Passos, um Haussmann tropical: a renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX*, é possível identificar como o Estado pode controlar a experiência urbana por meio dos projetos de política pública mascarados pela falsa ideia de segurança e logística. Outra pesquisa que elucida essa situação é a do professor Renato Cordeiro Gomes, com a publicação de *Todas as cidades, a cidade* (2008), nesta obra afirma-se que a “remodelação do Rio de Janeiro da *Belle Époque* que se preparava para entrar na era moderna, alterou não só o perfil e a ecologia urbanos, mas também o conjunto de experiências de seus habitantes” (Gomes, 2008, p. 114).

Em razão disto, é fundamental compreendermos a relação de vivência e experiência dos sujeitos no espaço marginal da cidade em modernização a partir desses diversos aspectos de restrições e imposições de condições comportamentais, pois “se o desenho urbano, em sua realidade histórica, foi-se tornando indecifrável, pelas superposições sucessivas, resultado da fúria demolidora da burguesia, só resta, como possível visão total, apelar para as manifestações culturais” (Gomes, 2008, p. 29), e, até mesmo essas manifestações culturais podem sofrer interferências por meio das práticas governamentais e seus respectivos projetos políticos, na era Pereira Passos, por exemplo, implementaram-se várias medidas restritivas, sendo instaurado

um certo tipo de controle do pertencimento espacial dos sujeitos, bem como de suas experiências e vivências socioculturais dentro dessa nova cidade em construção:

Os decretos promulgados pelo prefeito, sobretudo na fase inicial de seu governo, quando pôde legislar ditatorialmente, atingiram os mais variados domínios da existência social e cultural da população. Práticas do cotidiano popular e costumes profundamente arraigados foram considerados indignos de figurar no contexto da cidade saneada e civilizada. Nessa perspectiva podem ser encaradas a perseguição sistemática ao candomblé e aos cultos religiosos de origem africana, a hostilidade às serenatas e à boemia [...] (Benchimol, 1992, p. 284-285).

E mais:

Para não embaraçar os cabos de energia elétrica que começavam a se propagar pelo Rio de Janeiro, as crianças foram proibidas de soltar pipas; para resguardar a cidade contra incêndios, proibiram-se as fogueiras, fogos de artifício e balões nas festas de São João (Benchimol, 1992, p. 285).

Esse tipo de limitação somada às “transformações sucessivas impedem a permanência da tradição que daria o sentido de pertença. As experiências, ou melhor, as vivências do eu consistem numa sequência de rupturas e descontinuidades” (Gomes, 2008, p. 31).

Identificamos que o cenário urbano de *Clara dos Anjos* é relatado como um produto do descaso do Estado para com aqueles que foram excluídos da reforma urbana, por isso mostrou-se relevante refletir sobre como esses replanejamentos espaciais podem afetar a relação do sujeito com a cidade, motivando interferências expressivas nas experiências urbanas. As relações sujeito-cidade, neste artigo, estão no entendimento da materialidade, então se a cidade é uma camada, um texto que se lê, o corpo também é uma camada, um texto que pode ser lido dentro da cidade, e assim, como explica o professor Renato Cordeiro Gomes em sua pesquisa realizada acerca das *Teorias do Espaço Literário* (2013): “o corpo também pode ser entendido como espaço [...], o exame do espaço literário demanda que se observe como são configurados e atuam os corpos dos sujeitos ficcionais” (Brandão, 2013, p. 251). Analisaremos, agora, como se dá a construção da vivência cidadina das personagens mulheres em *Clara dos Anjos*, iremos averiguar as possibilidades de experiência urbana para Dona Margarida, Engrácia e Clara.

O PERTENCER E O DESLOCAR DAS MULHERES EM *CLARA DAS ANJOS*

Trataremos, primeiramente, da figura de Margarida Weber Pestana, essa personagem era de nacionalidade estrangeira, mãe russa e o pai alemão, e “tinha, essa senhora, um temperamento de heroína doméstica” (Barreto, 2012, p. 127). Após a morte da mãe, Margarida e o pai se instalam no Brasil em busca de uma nova vida, ao passar do tempo ela fica responsável pelo cuidado de uma pensão localizada na Rua da Alfândega e foi nas atividades desta pensão que ela conheceu Florêncio Pestana, este ia ao local para fazer refeições, da citada convivência dá-se o casamento entre eles, e desta relação nasce o filho Ezequiel. Com a morte do marido por tuberculose e a do pai por febre amarela, Margarida segue no comando da pensão, mas em determinado momento decide vendê-la e com esse dinheiro faz a compra de uma casa no subúrbio, passando a ser vizinha da família de Clara dos Anjos. É a partir dessa proximidade que se estabelecem as idas de Clara à casa de Margarida para aprender a bordar e costurar, a companhia dessa senhora era muito bem quista pelos pais da menina.

Para além dessas atividades de lazer, o enredo informa que Margarida obtém sua renda a partir de seus trabalhos manuais de bordado e costura, e desse modo, a personagem usa as ruas da cidade para vender seus itens artesanais. Vejamos o seguinte relato presente na atividade urbana de Margarida: “O senhor Ataliba do Timbó deu em certa ocasião em persegui-la com ditinhos de amor chulo. Certo dia ela não teve dúvidas: meteu-lhe o guarda-chuva com vigor” (Barreto, 2012, p. 128), depois deste episódio, outros personagens comentam sobre o ocorrido:

- O senhor, por exemplo, não sabe que Timbó levou uma surra de uma senhora que mora aqui perto?
- Não sei – respondeu Meneses.
- [...]
- Foi ele quem levou a surra? – Indagou Nascimento.
- Sim; ele, na estação de Todos os Santos, após uma perseguição ignóbil a dona Margarida...
- Que dona Margarida? A do 74? – falou com surpresa Nascimento.
- Essa mesma. Deu-lhe um de rijo com guarda-chuva; e quando ele a quis desarmar, apareceu um cabra morudo, que o pôs, pelas orelhas, para fora da plataforma, donde saiu debaixo de vaia (Barreto, 2012, p. 160-161).

A cena literária é capaz de exemplificar uma das dificuldades enfrentadas pelas mulheres em ocupar o espaço público sem ter a liberdade e a privacidade invadidas pelos

homens. A professora Leslie Kern, em *Cidade feminista: a luta pelo espaço em um mundo desenhado por homens* (2021), realiza uma profunda investigação sobre as relações entre geografia e os estudos de gênero, afirmando que: “presume-se que uma mulher sozinha esteja sempre disponível [...]. Isso remete às noções de mulheres como propriedade dos homens” (Kern, 2021, p. 135), e mais:

A própria experiência cotidiana de assobios e de assédio sexual servem para reforçar o medo, pois as mulheres são constantemente sexualizadas, objetificadas e desconfortáveis em espaços públicos. A geógrafa Hille Koskela observa que “o assédio sexual lembra às mulheres todos os dias que elas não foram feitas para estar em certos espaços” (Kern, 2021, p. 197).

Diante da cena trazida por Lima Barreto, surge a reflexão de que não é garantido que a personagem mulher desfrute da condição de ser um sujeito urbano livre, o que abre espaço para que se aponte a análise sobre a desigualdade entre a mulheres e homens em relação ao direito de pertencer e se deslocar pela cidade. De acordo com Leslie Kern (2021), essas interações de violação da privacidade da mulher que caminha pela rua “está recheada de uma bagagem da cultura do estupro e de uma vida inteira de socialização de gênero contraditória: cuidado com estranhos, mas, também, seja boazinha com homens estranhos” (Kern, 2021, p. 126), a pesquisadora ainda explica que, para as mulheres, “a vigilância faz parte da experiência de estar sozinha na cidade” (Kern, 2021, p. 156).

O fragmento do enredo em análise, expõe, portanto, que o modo de vivenciar o simples ato de andar pela rua pode ser distinto em razão do gênero, Ataliba do Timbó pode ocupar a rua sem medo de interferências significativas em função de sua condição biológica, já para Margarida a experiência urbana foi marcada por ato de interferência no espectro das violências simbólicas e estruturais.

Como já mencionada a precariedade do local em que situava a casa de Clara (vizinha de Margarida), entende-se que o pertencimento em relação à experiência urbana da personagem Margarida é marcado por dificuldades quotidianas como moradora do subúrbio, e o deslocamento dentro da atividade urbana dessa personagem registra uma não garantia de possuir condições necessárias para a transição segura entre os espaços; o conjunto narrativo permite nossa percepção de que a relação dela com o espaço é praticamente definida por aspectos restritivos. Assim, ela é dentro da cidade um corpo marginalizado em um espaço marginalizado.

Para a nossa segunda camada de leitura, consideraremos, agora, a mãe de Clara dos Anjos, Engrácia. Esta personagem, diferentemente de Margarida, tinha o temperamento “completamente inerte, passivo” (Barreto, 2012, p. 143), Engrácia é descrita como “muito boa, muito honesta, ativa no desempenho dos trabalhos domésticos” (Barreto, 2012, p. 143), o narrador ainda informa que ela recebeu boas instruções “para sua condição e sexo, mas logo que se casou - como em geral acontece com nossas moças -, tratou de esquecer o que tinha estudado” (Barreto, 2012, p. 146).

Engrácia desconhecia quem era sua mãe, na verdade, foi uma “velha preta babá, que a criara na casa dos seus protetores e antigos senhores de sua avó, talvez, um deles, pai dela” (Barreto, 2012, p. 143), a mãe de Clara havia sido criada “com mimo de filha, como os outros rapazes e raparigas, filhos de antigos escravos, nascidos em casa dos Teles” (Barreto, 2012, p. 145). Casada com Joaquim dos Anjos desde os dezoito anos, a narrativa informa que a personagem vive integralmente a função social do casamento sendo esposa e mãe, cumprindo as convenções ligadas ao que se definiria por uma dona de casa, o enredo menciona que “a não ser para os serviços domésticos, Engrácia evitava a todo esforço de qualquer natureza” (Barreto, 2012, p. 146).

Sobre Engrácia o narrador enfatiza: “Não saia quase. Era regra que só o fizesse duas vezes por ano” (Barreto, 2012, p. 146), sendo tais saídas de motivação religiosa: “no dia 15 de agosto, em que subia o outeiro da Glória, a fim de deixar uma espórtula à Nossa Senhora de sua íntima devoção; e, no dia de Nossa Senhora da Conceição, em que se confessava” (Barreto, 2012, p. 146), inclusive fazia questão de levar “sempre a filha e não largava de a vigiar. Tinha um enorme temor que sua filha errasse, se perdesse...” (Barreto, 2012, p. 147).

Diferentemente de Margarida, percebe-se que Engrácia tem uma atividade urbana restrita por situações específicas. O fato de Engrácia quase não sair pelas ruas, e quando o fazia era por motivação religiosa, junto ao fato dela evitar ao máximo que a filha andasse livremente pela cidade, nos leva a indagar sobre a possibilidade de que a personagem poder ser lida pelas regras performativas da sociedade patriarcal, regras essas que estimulam um outro tipo ainda de restrição: a autoimposta. Tal restrição é entendida como consequência do conjunto de condicionamentos estruturais de caráter recluso ou pacato, de tal modo, entendemos que essas “restrições autoimpostas ou não às mulheres têm implicações e conexões de longo alcance com outras formas de opressão e desigualdade de gênero” (Kern, 2021, p. 155), para além dessa reflexão, pode-se somar à experiência urbana dessa personagem, todas as dificuldades de

habitar o subúrbio, como já mencionado: a “rua em que estava situada a sua casa se desenvolvia no plano e, quando chovia, encharcava e ficava que nem um pântano” (Barreto, 2012, p. 64).

Vimos que Engrácia pouco deixava o espaço domiciliar e este perfil também pode ser verificado em sua filha, Clara dos Anjos. A menina “raramente saía, a não ser para ir bem perto, à casa de Dona Margarida, [para] aprender a bordar e a costurar” (Barreto, 2012, p. 125), o que não era algo de muito esforço, já que “a casa dessa senhora ficava a quatro passos de distância da do carteiro” (Barreto, 2012, p. 125). Clara é categorizada como uma “natureza amorfa” (Barreto, 2012, p. 124), e talvez, por traço típico da idade, tinha uma “obliquada visão da vida” (Barreto, 2012, p. 124).

A personagem-título do romance é fruto do relacionamento de Engrácia e do carteiro Joaquim dos Anjos, este “era pardo-claro, mas com o cabelo ruim, como se diz; a mulher, porém, apesar de mais escura tinha o cabelo liso. Na tez, a filha tirava ao pai; e no cabelo, à mãe” (Barreto, 2012, p. 124). A protagonista “via todas as moças saírem com seus pais, com suas mães, com suas amigas, passearem e divertirem-se, por que seria então que ela não o podia fazer?” (Barreto, 2012, p. 148), e “apesar de ser uso, nos subúrbios, irem as senhoras e moças às vendas fazer compras, dona Engrácia, sua mãe, nunca consentiu que ela o fizesse, embora de sua casa se avistasse tudo o que se passava, no armazém do ‘seu’ Nascimento” (Barreto, 2012, p. 125).

Diante dessas limitações impostas, Clara dos Anjos sentia o desejo da livre experiência, ela almejava “libertar-se, passear, conhecer a cidade, teatros, cinemas... Ela não conhecia nada disso. Até ir de um pulo à venda do ‘seu’ Nascimento não tinha licença” (Barreto, 2012, p. 151). Esse fator de restrição da possibilidade de Clara de passear livremente pela rua, por lazer ou necessidade, mostram as raízes da condição patriarcal que priva a mulher de qualquer liberdade de decisão, pertencimento e deslocamento, pois “as mulheres são ensinadas a não ocupar espaço, principalmente de modo individual” (Kern, 2021, p. 133). Para melhor demonstração desse tipo de violência simbólico-estrutural, vale analisar a cena em que a personagem-título do livro passa por uma dor de dente e surge a dúvida sobre consultar ou não um dentista:

- É preciso levar essa menina ao dentista, Engrácia, enquanto está no começo.
- Dentistas! Deus me livre!
- Por quê, mulher de Deus?
- Porque é casa de perdição, Quincas (Barreto, 2018, p. 226).

A decisão resultante do diálogo entre os pais de Clara ocorre nas seguintes falas:

- Vou chamar o Meneses. Ele não é formado, mas tem prática e pode certamente fazer o que se trata. Que acha, Engrácia?
- Acho bom, se ele vier em casa (Barreto, 2012, p. 227).

Após essa conversa, Joaquim pergunta à filha sobre o que foi decidido e a menina responde que aceita, pois desta forma, diz ela: “**Não é preciso sair** e mamãe não se incomoda” (Barreto, 2012, p. 227, grifo meu). A opinião da mãe de Clara “sobre a ida da jovem a um dentista corresponde às normas de pudor e decência que vigoravam na sociedade do século XIX” (Galdino; Schwarcz, 2012, p. 226), a cena em si revela que “o acesso de um homem diferente dos familiares, mesmo que médico, ao corpo feminino era reconhecido como um obstáculo à realização de exames. Era comum apenas as parteiras terem acesso tão próximo ao corpo da mulher” (Galdino; Schwarcz, 2012, p. 226), para não haver a “perdição” mencionada por Engrácia, era usual a utilização de “manequins, nas quais as pacientes indicavam o local aproximado da dor e também o relato de incômodos em correspondências escrita pela mulher ou por seu marido e remetidas ao médico” (Galdino; Schwarcz, 2012, p. 226), além disso, a “ida ao médico era sempre realizada na companhia de uma figura masculina” (Galdino; Schwarcz, 2012, p. 226).

A atividade de vida urbana, de acordo com Walter Benjamin (1994), é situação advinda dos ideais modernizadores, o ensaísta alemão relembra as transformações promovidas por Haussmann, sendo uma delas o alargamento das ruas para aumentar o fluxo de pessoas, visando uma maior ocupação do meio citadino e fazendo com que os grandes centros urbanos surgissem como verdadeiros palcos para as andanças pelas ruas, formando, assim, um ideal de cidade-vitrine. Se a pretensão moderna era estimular a ocupação do espaço urbano, por que então todo esse imaginário em torno de uma vida urbana não se realizou para as mulheres da mesma forma que se realizou para os homens? A resposta é material: a cidade “foi criada para apoiar e facilitar os papéis tradicionais do gênero masculino estabelecendo a experiência dos homens como ‘regra’” (Kern, 2021, p. 19), ou seja, desde o planejamento ao uso, é dada liberdade irrestrita ao sexo masculino para ir e vir e ocupar ativamente os espaços dentro da cidade, o que não se verifica para as mulheres. Essa observação acaba por ultrapassar o campo das experiências urbanas individuais e passa a englobar aquelas também vividas em comunidade, o que pode ser investigado através da análise de comportamento em grupo, vejamos, por exemplo, que com a intenção de transmitir para os leitores algumas práticas de vivência dos moradores do subúrbio, o narrador barretiano pontua atos comportamentais envolvidos no pertencimento do espaço por

meio das relações sociais de grupo, diz ele que: “A gente pobre é difícil de se suportar mutuamente; por qualquer ninharia, encontrando ponto de honra, brigando, especialmente as mulheres” (Barreto, 2012, p. 184), a fala do narrador tipifica um aspecto da experiência das mulheres nesse cotidiano suburbano narrado, a nossa proposta nesse estudo é ler isso através do comportamento-performático imposto pela estrutura patriarcal, na qual as mulheres são estimuladas a promover um padrão de rivalidade e inimizade feminina, de acordo com Leslie Kern (2021), essa situação é explicada pelo estudo da socialização de gênero.

Ainda sobre a perspectiva de grupo, o narrador também menciona que: “em geral essas brigas duram pouco. Lá vem uma moléstia num dos pequenos desta, e logo aquela a socorre com os seus vidros de homeopatia” (Barreto, 2012, p. 185). Agora o que temos é uma vivência feminina marcada pela presença da ajuda, o que se entende, de acordo com Kern (2021), pela noção de rede de apoio. Esse foco na relação social através de amizade e não da incitação à inimizade, por sua vez, “tem um potencial revolucionário. Isso desafia a lógica patriarcal” (Wunker, apud Kern, 2021, p. 118), entendemos tal questão aqui trazida como um ponto simbolicamente importante dentro do panorama de experiências urbanas das personagens, uma vez que elas são vizinhas e moradoras do mesmo contexto habitacional criado por Lima Barreto.

Através do conjunto de informações, foi possível identificar os fatores que moldam a vivência urbana das personagens-moradoras, portanto, mostrou-se fundamental “ver as relações sociais da cidade – por gênero, raça, sexualidade, habilidade e muito mais – com novos olhos. Para iniciar a discussão sobre outros tipos de experiências urbanas menos visíveis” (Kern, 2021, p. 27).

CONCLUSÃO

A relação das mulheres com o espaço marginal da cidade, em *Clara dos Anjos*, é fortemente delineada pela restrição e imposição de papéis sociais definidos estruturalmente, deslocando as personagens para condições muito específicas de ocupação urbana. As caracterizações das vivências marcadas nas cenas de Margarida, Clara e Engrácia nos levam a refletir sobre pontos como: lugar de apropriação, lugar de pertencimento, lugar de deslocamento e lugar de privação. Vimos que “o poder e os privilégios masculinos são garantidos ao manterem os movimentos das mulheres limitados e restringirem sua capacidade de acessar espaços diferentes” (Kern, 2021, p. 29). As cenas literárias revelam que “o espaço não é neutro”

(Elkin, 2016, p. 318), o espaço age para as personagens mulheres “com a força da convenção social, [...] encarnada como uma placa de ‘Pare’” (Elkin, 2016, p. 319).

Entender a ocupação do sujeito dentro do espaço requer considerar a construção desse ambiente e suas transformações, afinal, “não se pode compreender uma cidade sem esses marcos de sua vida anterior, sem esses anais de pedra que contam a sua história” (Barreto, 1911, p. 55), tendo isso vista e por tudo que aqui abordamos, concluímos que investigar a dinâmica existente entre o espaço citadino e as personagens-habitantes nos permitiu realizar uma leitura outra de algumas das camadas sobrepostas nessa relação tempo-texto-cidade, contribuindo, dessa forma, com a análise de aspectos que muito esclarecem a pesquisa acerca da experiência urbana das mulheres e suas representações na Literatura Brasileira.

REFERÊNCIAS

- BARRETO, Lima. Cronista do Rio. In: BARRETO, Lima. Organização de Beatriz Resende. *O Convento*. Autêntica: [S.l.]. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluinfile.php/4416597/mod_resource/content/1/lima%20barreto.pdf. p. 53-57.
- BARRETO, Lima. "As enchentes". In: BARRETO, Lima. *Vida Urbana*, 1915, s.p. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bi000173.pdf>.
- BARRETO, Lima. *Clara dos Anjos*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.
- BENCHIMOL, Jaime Larry. *Pereira Passos: um Haussmann Tropical*. A renovação urbana na cidade do Rio de Janeiro no início do século XX. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Documentação e Informação Cultural, 1992. Disponível em: http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4204210/4101387/pereira_passos_haussmann_carioca.pdf.
- BENJAMIN, Walter. O flâneur. In: WALTER, Benjamin. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Obras Escolhidas. Volume 3. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOSI, Alfredo. O Pré-Modernismo. In: BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1979.
- BRANDÃO, Luis, Alberto. Descorporificações. In: BRANDÃO, Luis, Alberto. *Teorias do Espaço Literário*. p. 251-254, 2013.
- ELKIN, Lauren. *Flâneuse: mulheres que caminham pela cidade em Paris, Nova York, Tóquio, Veneza e Londres*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Fósforo, 2022.

GALDINO, Pedro; SCHWARCZ, Lilia Moritz. Notas. In: BARRETO, Lima. *Clara dos Anjos*. São Paulo: Penguin Classics & Companhia das Letras, 2012.

GOMES. Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

KERN. Leslie. *Cidade feminista: a luta pelo espaço em um mundo desenhado por homens*. Tradução de Thereza Roque da Motta. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021.

Recebido em: 14/11/2023

Aceito em: 27/02/2024

Janaína Monteiro: Mestranda em Literatura Brasileira pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Graduada em Letras - Português e Francês pela mesma Universidade. Tem interesse nos estudos sobre Literatura Brasileira e Experiência urbana.

A fantasmagoria do ver e o movimento do viver: notas sobre a experiência urbana em Poe, Woolf e Evaristo

*The phantasmagoria of seeing and the movement of living: notes
on urban experience in Poe, Woolf and Evaristo*

Ghabriel Ibrahim¹

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

ghabriel.ibrahim@hotmail.com

<https://orcid.org/0009-0004-9953-8851>

RESUMO

O artigo busca aproximar a *flânerie* narrada no conto *O homem da multidão*, de Poe, e no ensaio *Street Haunting*, de Virginia Woolf, a partir de um regime de visão específico que se caracteriza pela prevalência do fantasmagórico. Testando essa hipótese, o texto avança para as particularidades de cada *flânerie* enquanto movimento pela cidade, lendo as situações narradas a partir sobretudo da leitura benjaminiana que associa fantasmagoria ao fetiche da mercadoria. Findo esse primeiro momento, apresenta-se nova perspectiva de movimento na e da cidade a partir do conto *O cooper de Cida*, de Conceição Evaristo, que prescinde de qualquer elemento fantasmagórico e, justamente nessa ausência, enseja novas leituras sobre a relação entre ritmo e existência na cidade.

Palavras-chave: fantasmagoria; *flâneur*; Woolf; Poe; Evaristo.

ABSTRACT

The article intends to bridge the gap between the *flânerie* in the short story *The Man of the Crowd*, by Edgar Allan Poe, and *Street Haunting*, by Virginia Woolf, through a specific regime of visibility characterized by the prevalence of the phantasmagoric. In order to test that hypothesis, the text discusses the particularities of each *flânerie* as movement through the city, reading the situations through the benjaminian association between phantasmagoria and commodity fetish. Ending this first moment, we introduce a new perspective of movement in and of the city within the short story *O cooper de Cida*, by Conceição Evaristo, in which any phantasmagoric element is absent and, in this absence, it allows for new readings about the relationship between rhythm and existence in the city.

Keywords: phantasmagoria; flaneur; Woolf; Poe; Evaristo.

¹ O presente trabalho foi realizado com a bolsa concedida pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ) e pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Para Milton Santos, o espaço é “um conjunto de relações realizadas através de funções e formas apresentadas historicamente por processos tanto do passado como do presente” (Saquet e Silva, 2008, p. 30). A coexistência de múltiplas temporalidades como pressuposto constituinte do espaço levanta possibilidades de aproximar representações literárias de um mesmo espaço em momentos diferentes da História. Dada a dimensão infraestrutural que organiza espaços urbanos para determinados fins – o capitalismo – surge também a possibilidade de estreitar leituras de obras que tratam de espaços e de temporalidades diversas a partir da análise da relação entre personagens e espaço urbano. Uma das principais formas a partir da qual essa relação pode se estabelecer é o movimento.

Os processos literários de descrição e motivação, de elaboração de ritmo e de trato com o tempo narrativo permitem que leituras comparadas floresçam para além de semelhanças objetivas, como o espaço, se encarado como mero cenário. Nesse sentido, a partir das representações do movimento em três obras – os contos *O homem da multidão*, de Edgar Allan Poe; *O cooper de Cida*, de Conceição Evaristo; e o ensaio *Street Haunting*, de Virginia Woolf – torna-se possível a elaboração de problemas transistóricos da existência num espaço urbano. A complexidade com que se constitui dado espaço exige uma reorganização interpretativa a partir das mudanças de objetos particulares, da relação desses objetos entre si, da relação desses objetos com a totalidade do espaço e da forma como os sujeitos interagem e se apropriam do sistema formado por esses objetos. Sotratti (2015) argumenta que, ao agir sobre determinados objetos ou mesmo sobre pessoas, o ser humano não prescinde de representações simbólicas (que ele iguala a “intencionalidades”). Ora, a produção literária é ela própria, ao menos parcialmente, representação simbólica.

Deve-se investigar, numa pesquisa que intente dar conta da experiência urbana, qual seja, uma experiência com um tipo particular de espaço, e que se preocupe com as possibilidades de ler e descrever as dinâmicas das relações nesses espaços, como a relação entre os sujeitos representados e os espaços é expressa literariamente. Uma categoria central que balizará essa leitura é a de fantasmagoria, dado que ela surge com força em duas das três obras comparadas de forma explícita e, talvez, ausente-se da terceira precisamente porque a relação estabelecida entre personagem e espaço seja

necessariamente de outra ordem, dada a distância temporal mais alargada entre as narrativas.

Entretanto, a categoria que em um primeiro momento possibilitou as reflexões que colocam em diálogo as três obras é a de *flânerie*. A emergência da categoria de *flâneur* como digna do interesse acadêmico é um tanto difícil de precisar – talvez em parte porque a constituição de uma estrutura de trocas a nível global, ou mesmo nacional, da produção intelectual só se consolide com uma relativamente recente autonomização e subsequente especialização de tudo quanto se considera “saber”. Parece haver, de todo modo, bons argumentos para supor que foi Benjamin, a partir sobretudo de Baudelaire, a articular de modo mais direcionado essa figura a dimensões que transcendem a mera curiosidade e se inserem nas interseções da política, estética, antropologia, etc.

Shaya (2004) defende exatamente isso, lembrando que nas análises de Benjamin sobre a Paris de Baudelaire – que abririam caminho para uma análise da própria modernidade – o *flâneur* assumiria lugar de destaque quase como expressão do “artista-poeta moderno”. Shaya compreende que, na análise do filósofo, o *flâneur* é “profundamente consciente da urgência da vida moderna, um detetive amador e um investigador da cidade, mas também signo da alienação da cidade e do capitalismo” (2004, p. 47, tradução nossa²).

A inspiração de Baudelaire, no entanto, não é escondida pelo francês. Em seu clássico *O pintor da vida moderna*, lembra do conto *O homem das multidões*, de Poe, referindo-se ao americano como o “mais poderoso autor dessa época”. É curioso notar como a ideia de *flâneur* vai se consolidando como uma amálgama dos dois personagens centrais do conto. Baudelaire (1996), por exemplo, no terceiro capítulo da já citada obra, intitulado “O artista, homem do mundo, homem das multidões e criança”, reforça a importância da curiosidade para a constituição de um artista moderno. Expressa inequivocamente, em sua análise do pintor Constantin Guys, que “a curiosidade pode ser considerada como ponto de partida de seu gênio” (Baudelaire, 1996, p. 18). Destaca, então, a figura do narrador do conto de Poe, tomado pela curiosidade ao modo de uma “paixão fatal, irresistível” após vislumbrar, sentado num café, um desconhecido de fisionomia fascinante. O “perfeito *flâneur*” é “observador apaixonado” (Baudelaire,

² [...] keenly aware of the bustle of modern life, an amateur detective and investigator of the city, but also a sign of the alienation of the city and of capitalism.

1996, p. 21). O narrador do conto, porém, atribui o caráter de “homem da multidão” ao próprio velho perseguido, cuja central ação é caminhar.

Benjamin (cf. 2015) consolida essa fusão em sua tentativa de sintetizar a figura do *flâneur* inclusive apontando explicitamente as diferenças entre o texto de Poe e a leitura de Baudelaire. Reforça o papel de observador “detetivesco” do *flâneur*, decorrência da proliferação de “eus” interiorizados, que é propriamente exercido no conto pelo narrador, ao mesmo tempo em que destaca a “conivência” de Baudelaire para com o “homem na multidão”. Poe é muito direto: “este velho”, se referindo ao *flâneur*, “é o tipo e o gênio do crime profundo” (Poe, 2017, p. 409). E se bem podemos nos esforçar para compreender esta conclusão, parece que ela decorre precisamente do fato de que a figura em questão resiste a ser encaixada em uma taxonomia qualquer.

No princípio do conto de Poe, o narrador atesta que “de início” sua observação assumia “um feitiço abstrato e generalizante”, e que “muitos dos passantes tinham um aspecto **prazerosamente** comercial” (Poe, 2017, p. 399, grifos nossos). Segue, então, num curioso exercício classificatório, analisando pelos trajes, trejeitos e reações inúmeros grupos sociais. Alguns integravam a “espécie adequadamente rotulada de decente”, outros a “tribo dos funcionários”, com suas respectivas subdivisões, e havia ainda a “raça dos batedores de carteiras” e os “jogadores”. Por mais diferentes que fossem, eram classificados de acordo com a forma a qual se inseriam no mundo do trabalho.

A partir desse aspecto bastante destacado do olhar do narrador, Benjamin nota em *Passagens* que “as fisiologias foram o primeiro espólio que o *flâneur* trouxe do mercado. Por assim dizer, ele foi “organizar sua coleção de botânica no asfalto” (Benjamin, 2009, p. 417). Entretanto, a figura para a qual a atenção do narrador se voltará, o velho, não integrava nem espécie, nem tribo, nem raça. Fugir da possibilidade de categorização nesse caso é também expressão prática de certa relação conflituosa com a relação esperada – e por isso prazerosa – para com o trabalho e, por conseguinte, para com o modo de produção e de circulação de mercadorias.

É interessante pensar nos possíveis motivos que levam Benjamin a afirmar que “Paris criou o tipo do *flâneur*” (Benjamin, 2009, p. 462). De fato, pode-se pensar em um “tipo” mais ou menos coeso; este surge mais nos franceses que no próprio Poe e em sua Londres sombria. Mas por que atribuir o ato criativo à cidade e não a um autor como Baudelaire? Simmel (1973), autor citado em inúmeros momentos nas *Passagens*, associa

a arrumação espacial da cidade à produção de certa “base psicológica” (Simmel, 1973, p. 12). Afirmar, categoricamente, que “a economia monetária e o domínio do intelecto estão intrinsecamente vinculados” (Simmel, 1973, p. 13) pouco após desenvolver o argumento de que “a base psicológica do tipo metropolitano de individualidade consiste na **intensificação dos estímulos nervosos**, que resulta da alteração brusca e ininterrupta entre estímulos exteriores e interiores” (Simmel, 1973, p. 12, grifos do autor). Entre os estímulos exteriores, aqueles apreendidos pela visão: a mesma que permite a prática taxonômica e direciona a *flânerie* pelos diversos (novos) espaços destinados a facilitar o fluxo mercantil.

A *flânerie* típica dependeria de certas estruturas espaciais que vão se modificando a partir dos avanços do capitalismo. Em primeiro lugar, destaquemos a observação percuciente de Benjamin: “Paisagem – é isso, de fato, a cidade para o *flâneur*: ou, dito de forma mais exata: para ele, a cidade divide-se nos seus polos dialéticos. Abre-se a ele como paisagem, encerra-o em si como uma sala” (Benjamin, 2015, p. 291). A estrutura que mais promove esse movimento de abertura ou fechamento é precisamente a *Passagem*. Foi Georges-Eugène Haussman o grande responsável pela reforma urbana de Paris a partir da metade da década de 1850. Tendo que lidar com uma população que crescia em ritmo acelerado e com a necessidade de facilitar o traslado de bens e mercadorias, Haussman empreendeu a desapropriação de centenas de milhares de pessoas ao mesmo tempo em que facilitava a repressão a levantes populares e barricadas. Conforme Reeves,

A crescente facilidade de passagem pela cidade moderna foi diretamente benéfica para o projeto capitalista de industrialização, já que facilitou o transporte de trabalhadores e materiais para e das fábricas. O plano de Haussman de uma Paris percorrível representou uma nova onda de esforços de modernização e crescimento econômico que se espalhou pela Europa durante o século XIX, e se provou essencial para o desenvolvimento da *flânerie* como uma prática artística urbana (Reeves, 2019, p. 3-4, tradução nossa³).

As passagens criadas por Haussman eram como mundos em miniatura, e “o *flâneur* sente-se em casa nesse mundo” (Benjamin, 2015, p. 49). Mas fundamental é a

³ *The increased ease of passage through the modern city was directly beneficial to the capitalist project of industrialization, as it facilitated the transport of Workers and materials to and from factories. Haussmann’s plan for a walkable Paris represented a new wave of modernization efforts and economic growth that spread throughout Europe during the nineteenth century, and it proved essential for the development of flânerie as an urban artistic practice.*

percepção de que “as passagens são qualquer coisa de intermédio entre a rua e o interior” (Benjamin, 2015, p. 50), e o *flâneur* “sente-se em casa entre as fachadas dos prédios, como o burguês entre quatro paredes” (Benjamin, 2015, p. 50). Nesse entrelugar público e privado, essa figura ambígua do *flâneur* se consolida: Conforme Wolff (1985) em *The invisible Flâneuse*, a esfera pública era majoritariamente masculina – era a esfera do trabalho e do mercado -, enquanto a privada – da casa e da vida doméstica – era majoritariamente feminina. A esfera pública era também onde se experienciaria por excelência a “modernidade” para um Simmel, uma vez que é nela que pulsa a economia monetária cuja influência na base psicológica dos sujeitos se faria sentir.

Por outro lado, a esfera privada se associava cada vez mais à consolidação da ideia de um sujeito moderno, indivíduo único, lugar da verdade e da autenticidade. Decerto é possível apontar que já em Agostinho, em suas *Confissões*, as exigências de autoexame perpétuo e o próprio teor autobiográfico *avant la lettre* da obra são passos no sentido do desenvolvimento dessa ideia de sujeito, mas é na filosofia cartesiana que há um movimento mais decisivo. Inaugurando a modernidade, o movimento proposto por Descartes se diferencia do movimento agostiniano no sentido de que Deus deixa de ser ponto de chegada do processo de autoexame e passa a integrar como uma espécie de axioma o processo em direção à Ciência. Como destaca Taylor, no autoexame cartesiano “o que eu agora encontro sou eu mesmo: adquire uma clareza e uma plenitude de autopresença que não tinha antes” (2001, p. 157, tradução nossa⁴). O movimento racional da análise de si atestaria, não independente de um Deus real, a própria existência.

Mas a nova dinâmica da vida moderna tornava pouco possível realizar uma autoanálise qualificada no espaço público. Novas tecnologias, aumento da densidade populacional e o aceleração da urbanização fazem da esfera pública por demais caótica para que seja levada a cabo com alguma qualidade. Tem-se, assim, outra distinção entre público e privado: o espaço privado é aquele em que o sujeito moderno pode conhecer seu *eu*. Paula Sibilia, no intuito de realizar uma breve genealogia da ideia de interioridade como constituinte fundamental do sujeito, aponta: “na solidão do quarto próprio [...] o sujeito moderno podia mergulhar na própria opacidade interior, a fim de delinear no papel os resultados de tais sondagens e, assim, criar-se” (2016, p. 142). Se a esfera privada é

⁴ *Rather what I now meet is myself: I achieve a clarity and a fullness of self-presence that was lacking before.*

também o espaço privilegiado de constituição de um “eu” interiorizado tido como verdadeiro, pode derivar daí a percepção de Baudelaire de que “o apaixonado pela vida [...] é um *eu* insaciável do *não eu*” (Baudelaire, 1996, p. 28). Esse “apaixonado pela vida” não prescinde do espaço público, as cenas que o compõe são matéria de usufruto; as personagens curiosas vivendo suas vidas, seus objetos de estudo.

Há ainda outro aspecto sobre o qual é possível apontar certa ambiguidade na figura do *flâneur*: trata-se precisamente de sua relação com o capitalismo. Por razões óbvias, o direito de andar livremente sem rumo pela nova metrópole não era um direito comum, uma vez que pressupunha a possibilidade da manutenção de sua subsistência sem a rotina de trabalho exaustiva do século XIX. Deste modo, o *flâneur* deveria ser uma figura com maior poder aquisitivo, um burguês ou pequeno burguês. Mas ele escapa também do ar “prazerosamente comercial” das multidões dentro da Multidão, e seu movimento pode ser interpretado como antagônico ao ritmo da produção. Benjamin nota que os movimentos das pessoas são “os movimentos das máquinas por elas operadas” (2009, p. 383), enquanto a morosidade do *flâneur* seria “um protesto inconsciente contra a velocidade do processo de produção” (Benjamin, 2009, p. 383).

A dialética público-privado articulada às inovações espaciais da modernidade foi discutida por Benjamin de forma bastante interessante. É precisamente a partir dessas articulações que a categoria de “fantasmagoria” se apresenta como fundamental para pensar a construção literária da *flanerie*. Para Benjamin, muitas das criações técnicas do século XIX “entram no universo de uma fantasmagoria”, se manifestando enquanto tal Benjamin. Diz ele:

Assim apresentam-se as “passagens”, primeiras formas de aplicação da construção em ferro [...]; na mesma ordem de fenômenos, a experiência do flâneur, que se abandona às fantasmagorias do mercado. A essas fantasmagorias do mercado, nas quais os homens aparecem somente sob seus aspectos típicos, correspondem as do interior, que se devem à inclinação imperiosa do homem a deixar nos cômodos em que habita a marca de sua existência individual privada. Quanto à fantasmagoria da própria civilização, encontrou seu campeão em Haussman e sua expressão manifesta nas transformações que ele realizou em Paris (Benjamin, 2009, p. 53).

A que se refere Benjamin ao tratar da “fantasmagoria da própria civilização”? Podemos associar o que está em jogo à observação de dois outros autores da Escola de Frankfurt, Adorno e Horkheimer, em seu *Dialética do Esclarecimento*. Suas reflexões

sobre o conceito de esclarecimento apontam que “no sentido mais amplo do progresso do pensamento, o esclarecimento tem perseguido sempre o objetivo de livrar os homens do medo e de investi-los na posição de senhores [...]. O programa do esclarecimento era o desencantamento do mundo” (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 13).

Por sua vez, esse desencantamento teria como intenção “destruir o animismo” (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 14) e demarcar uma distância intransponível para com os mitos – no que falha. A técnica seria um dos principais instrumentos desse desencantamento, responsável pelo avanço de um processo de objetivação do que existe externamente. Sem o progresso técnico, os humanos dotariam as coisas de *anima*, e a relação estabelecida se aproximaria de uma relação intersubjetiva. Fundam-se a partir dessa relação os mitos: diante da ausência de controle frente à produção agrícola, por exemplo, o ser humano compreende a colheita como oriunda da vontade de divindades às quais deve respeito, por o excederem em poder.

Entretanto, o progresso técnico acabou em alguma medida restituindo certa dimensão animística às coisas e, de modo mais surpreendente, produzindo uma objetivação dos sujeitos. Nisso constitui seu fracasso. O capitalismo, como modo de produção histórica e socialmente determinado, é caracterizado pela generalização da produção de mercadorias visando o comércio mediado pela forma-dinheiro. De maneira resumida, a transfiguração fantasmagórica elementar em todo esse processo consiste no fato de que o valor dos produtos residiria na quantidade de trabalho dispendida em sua produção, sendo, portanto, diversa em cada produto.

Entretanto, o dinheiro se consolida como mediador universal e oculta a dimensão social presente em cada mercadoria pronta – isto é, o trabalho particular realizado em dada mercadoria e sua relação com o trabalho total. Assim, o estabelecimento de correspondência de valor entre os objetos, o que possibilita a troca, aparece como possível através de características objetivas dos próprios objetos. Nas palavras de Marx, “é apenas uma relação social determinada entre os próprios homens que aqui assume, para eles, a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas” (Marx, 2017, p. 148). Os objetos se autonomizam, passam a existir por si como que independentes da organização social do trabalho.

Nesse sentido, Adorno e Horkheimer notam que “a partir do momento em que as mercadorias, com o fim do livre intercâmbio, perderam todas as suas qualidades

econômicas, salvo seu caráter de fetiche, este se espalhou como uma paralisia sobre a vida da sociedade em todos os seus aspectos” (1985, p. 27). As instituições, por sua vez, atuam no sentido de “inculcar no indivíduo os comportamentos normalizados como os únicos naturais, decentes, racionais. De agora em diante, ele só se determina como coisa, como elemento estatístico, como *success or failure* (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 27). Esse movimento “remete de volta à dominação, ao princípio que já operava a especificação do mana nos espíritos e divindades, e fascinava o olhar nas fantasmagorias dos feiticeiros e curandeiros” (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 27).

O *flâneur* tem, pelo próprio ato de flanar, relação com os espaços circulares. Em verdade, Benjamin nota que ele se rende às fantasmagorias do espaço (cf. Benjamin, 2009, p. 49), e a relação que estabelece com um objeto em particular da cidade moderna não parece ser desprezível notando o destaque dado por Poe a ele na descrição do processo de observação do narrador. Se já destacamos a importância do olhar no processo de *flanerie* e o esbatimento das fronteiras entre *flâneur* e detetive, é necessário também apontar que a descrição dos efeitos dos lampiões a gás é integral para a construção literária do processo. “A luz dos lampiões a gás, débil, de início, na sua luta contra o dia agonizante, tinha por fim conquistado ascendência, pondo nas coisas um lustro trêmulo e vistoso. Tudo era negro, mas esplêndido” (Poe, 2017, p. 400-401).

São condições fantasmagóricas, de fato, e num sentido duplo. Afinal, se a debilidade trêmula e vistosa dos lampiões a gás produz uma atmosfera fantasmagórica no sentido corrente, nota-se aí a descrição de um efeito causado por um objeto quase autonomizado. Foi somente sob essas condições que o narrador se deparou com o “homem da multidão”, de modo que a investigação particular a que se presta a *flanerie* depende de um regime de visão bastante específico. A relação entre os lampiões enquanto objetos e o espaço urbano das metrópoles oitocentistas pode ser esclarecida por Santos:

Sem dúvida, o espaço é formado de objetos; mas não são os objetos que determinam os objetos. É o espaço que *determina* os objetos: o espaço visto como um conjunto de objetos organizados segundo uma lógica e utilizados (acionados) segundo uma lógica. Essa lógica da instalação das coisas e da realização das ações se confunde com a lógica da história, à qual o espaço assegura a continuidade (2006, p. 24, grifos do autor).

A continuidade do tempo histórico expressa na complexidade dos espaços é o que garante a possibilidade de traçar paralelos satisfatórios entre a *flanerie* de Poe e a de

Woolf. As modificações espaciais que foram sendo realizadas ao longo da modernidade geraram certas exigências ao olhar que, por sua vez, foram alvo de reflexões por autores diversos. Comparando a sociedade moderna a formas sociais anteriores, o autor destaca que naquela, a técnica – mais emancipada da dimensão ritual – permeia o espaço constituindo uma espécie de “segunda natureza” (cf. Benjamin, 1994, p. 174). Destaca: “diante dessa segunda natureza, que o homem inventou, mas há muito não controla, somos obrigados a aprender, como outrora diante da primeira” (Benjamin, 1994, p. 174). Esse aprendizado poderia ser fornecido pelas artes, sobretudo pelo cinema – os personagens do conto de Poe, porém, antecedem em algumas décadas o surgimento dessa forma artística, não podendo, portanto, usufruir de sua dimensão pedagógica. Têm de aprender a lidar sozinhos com as demandas visuais de um outro mundo permeado pela técnica.

Benjamin nota, com o rasgo de gênio que ele próprio aponta em Poe, que o americano “inscreve numa das primeiras descrições do *flâneur* a imagem do seu fim” (Benjamin, 2015, p. 72) quando constrói a cena da “feira”⁵. Esse espaço por onde o velho e o narrador perambulam por cerca de uma hora e meia é descrito como o oposto da passagem: em vez de a rua se transformar em interior, o interior se transforma em rua. O “homem da multidão” não encontra sossego nesse espaço: “entrou em loja após loja; não perguntava o preço de artigo algum nem dizia qualquer palavra, mas limitava-se a olhar todos os objetos com um olhar desolado, despido de qualquer expressão” (Poe, 2017, p. 406).

Por sua vez, a Londres por onde flana a narradora de Woolf já é uma Londres em que se proliferam as lojas de departamento, continuadoras do que se pode chamar “função-feira” (transformação do interior à rua). É por isso que a *flânerie* deve se dar sob condições específicas: “a hora deve ser a noite e a estação o inverno” (Woolf, 2008, p. 325, tradução nossa⁶) para que a narradora seja agraciada com “a irresponsabilidade que o escuro e a luz de lâmpadas concedem.” (Woolf, 2008 p. 325-326, tradução nossa⁷).

⁵ A tradução de Poe utilizada se vale do termo “feira” enquanto a tradução de Benjamin (2015) utiliza o termo “armazém”. Fundamental é notar que Benjamin tem em mente um conceito que, no original de Poe, expressa-se pelo signo *bazaar*. No esforço coletivo de tradução que é o *Passagens*, lê-se inúmeras vezes a mesma reflexão substituindo “armazém” por “loja de departamentos” e, de modo mais importante, que “as primeiras lojas de departamentos parecem tomar os bazares orientais como modelo” (2009, 90). Assim temos a visão panorâmica da evolução do conceito acompanhando o espaço.

⁶ *The hour should be the evening and the season winter [...].*

⁷ *The evening hour, too, gives us the irresponsibility which darkness and lamplight bestow.*

Saindo nessas condições, “não somos mais exatamente nós mesmos: [...] vertemos o eu pelo qual nossos amigos nos conhecem e nos tornamos parte do vasto exército republicano de pedestres anônimos [...]” (Woolf, 2008 p. 325-326, tradução nossa⁸). A fantasmagoria segue sendo condição para a *flânerie*, mesmo que o espaço em que ela se dê seja outro.

Já destacamos que a fantasmagoria não é mera característica visual apreendida imediatamente a partir de determinadas relações espaciais. Como processo de transfiguração, é integrante ao modo de produção que se hegemonizará no período da modernidade: o capitalismo. A fantasmagoria que garante a experiência é a manifestação em termos de “atmosfera” da fantasmagoria da própria mercadoria autonomizada, enfeitada – tornada fetiche. Woolf descreve um esbatimento da fronteira entre os objetos – todos eles mercadorias: “Passando, vislumbrando, tudo parece acidentalmente mas milagrosamente espargido com beleza, como se a maré da troca que deposita seu fardo tão pontual e prosaicamente sobre as orlas da Rua Oxford tivesse nesta noite trazido nada além de tesouros” (Woolf, 2008, p. 332, tradução nossa⁹). Isso possibilita, na impossibilidade de discernir suas fronteiras, generalizá-los sob o signo da troca, quase indiferentes à mercadoria mais valiosa: a força de trabalho, cuja circulação se esforçou para facilitar.

Eis aí uma diferença central entre o *flâneur* de Poe e a *flâneuse* de Woolf: o primeiro resiste à reificação fazendo da circulação por si seu objetivo, negando-se a “chegar”: ao trabalho, ao seio da família burguesa, ao comerciante com quem realizaria finalmente uma transação. De algum modo, age como mercadoria que nunca completa seu ciclo. A segunda resiste ao mesmo processo construindo ficcionalmente relações para além daquela de troca. Conforme Reeves, “quando Woolf se dissolve na multidão, ela está à procura de um senso de intimidade ou empatia com pessoas ao seu redor” (2019, p. 16, tradução nossa¹⁰). Tendo já exposto que a figura do *flâneur* acaba se constituindo tanto de traços do “homem da multidão” quanto do observador blasé no conto de Poe,

⁸ *We are no longer quite ourselves. [...] we shed the self our friends know us by and become part of that vast republican army of anonymous trampers [...].*

⁹ *Passing, glimpsing, everything seems accidentally but miraculously sprinkled with beauty, as if the tide of trade which deposits its burden so punctually and prosaically upon the shores of Oxford Street had this night cast up nothing but treasure.*

¹⁰ *When Woolf dissolves herself in the crowd she is seeking a sense of intimacy or empathy with the people around her.*

vale destacar também a profunda diferença entre a observação realizada por ambos os narradores. Enquanto o de Poe agrupa através do olhar e categoriza desumanizando (como um botânico, conforme Benjamin, ou, para usar os termos do próprio conto, um etologista, na medida em que se refere a seus observados como “fauna”), a narradora de Woolf empreende precisamente um esforço de humanização, tentando desvelar no desconhecido e no feio uma proximidade que a afetará. A descrição desse processo é brilhante:

Quando a porta se fecha atrás de nós, tudo desaparece. A cobertura feito concha que nossas almas excretaram para se abrigar, para construir para si uma forma distinta de outras, é quebrada, e resta de todas essas rugosidades e asperezas uma ostra central de perceptividade, um enorme olho. Quão linda é uma rua no inverno! Tudo é de uma vez revelado e obscurecido (2008, p. 327, tradução nossa¹¹).

Transfigurada ela própria em ostra-olho, a *flâneuse* de Woolf parece sempre preocupada, de modo irônico ou trágico (visto que suas preocupações se justificam a cada encontro), com a possibilidade de romper com o olhar panorâmico e taxonômico do *flâneur* clássico. Após breve, mas poética e sensível descrição da multidão – “[...] aqui sob as lâmpadas flutuam ilhas de pálida luz através das quais passam rapidamente homens e mulheres reluzentes, que, ainda com toda sua pobreza e esfarrapo, vestem certo olhar de irrealidade, certo ar de triunfo, como se tivessem despistado a vida para que a vida, desenganada de sua presa, erre sem eles” – (Woolf, 2008, p. 327, tradução nossa¹²), corrige-se – “mas, de todo modo, estamos apenas deslizando suavemente na superfície [...] o cérebro dorme talvez enquanto olha” – (Woolf, 2008, p. 327-328, tradução nossa¹³), como quem se dirige ao seu interlocutor com o intuito verdadeiro de falar consigo. Em sequência, confrontando natureza (nos sons das folhas e galhos, nas árvores altas) e técnica (novamente aqui sendo representada pelas lâmpadas), vai seguindo o caminho das luzes artificiais desde o exterior até o interior.

¹¹ *But when the door shuts on us, all that vanishes. The shell-like covering which our souls have excreted to house themselves, to make for themselves a shape distinct from others, is broken, and there is left of all these wrinkles and roughnesses a central oyster of perceptiveness, an enormous eye. How beautiful a street is in winter! It is at once revealed and obscured.*

¹² *[...] here under the lamps are floating islands of pale light through which pass quickly bright men and women, who, for all their poverty and shabbiness, wear a certain look of unreality, an air of triumph, as if they had given life the slip, so that life, deceived of her prey, blunders on without them.*

¹³ *But, after all, we are only gliding soothly on the surface [...] the brain sleeps perhaps as it looks.*

É esse o percurso da *flâneuse* por excelência: o olhar que se depara com as aparições durante o caminhar na cidade moderna se fixa no que o interessa em busca do mais particular, sempre auxiliado pela imaginação. Adentra um cômodo privado, habitado por uma mulher zelosa com suas colheres de chá e... a narradora novamente se vê obrigada a cortar a descrição, dessa vez no momento em que, supõe-se, haveria uma interação a partir da chegada de uma visita. Conforme a própria narradora afirmará posteriormente, “é sempre uma aventura entrar num quarto novo; pois as vidas e os caracteres de seus donos destilaram suas atmosferas neles, e assim que entramos recebemos uma nova onda de emoção” (Woolf, 2008, p. 339, tradução nossa¹⁴). O cérebro da *flâneuse* se recusa a dormir.

É outra interessante demonstração de ambivalência da *flâneuse* para com a *flanerie* a afirmação de que “o olho [...] repousa apenas sobre a beleza” (Woolf, 2008, p. 328, tradução nossa¹⁵), num reforço de uma ideia clássica a respeito do impacto estético apreendido pelo olhar que não poderia – e não foi – corroborada com a prática da narradora. Ela alude a isso sem nunca dizer o contrário: “o que não consegue fazer (me refiro ao olho mediano e não profissional) é compor com esses prêmios de modo a exprimir externamente seus ângulos e suas relações mais obscuras” (Woolf, 2008, p. 328-329, tradução nossa¹⁶). O que será visto na sequência do texto é precisamente a expressão dessas composições – termo bastante apropriado à tarefa artística que a *flâneuse* cumpre. Afinal, conforme nota Reeves, o texto “é ironicamente estruturado ao redor da missão de comprar um pincel – um instrumento de produção literária – mas quando ela o compra de fato, ela já construiu um trabalho criativo de literatura [...]” (2019, p. 14, tradução nossa¹⁷).

A narradora realizará o movimento imaginativo de interiorização no outro com figuras tipicamente depreciadas. A primeira delas, uma anã, cuja condição é descrita como “deformidade” – uma deformidade que deforma suas acompanhantes, tratadas como “gigantes”. A análise novamente se interioriza, a descrição se aproxima daquela de um

¹⁴ *It is always an adventure to enter a new room; for the lives and characters of its owners have distilled their atmosphere into it, and directly we enter it we breast some new wave of emotion.*

¹⁵ *For the eye [...] it rests only on beauty [...].*

¹⁶ *The thing it cannot do (one is speaking of the average unprofessional eye) is to compose these trophies in such a way as to bring out their more obscure angles and relationships.*

¹⁷ *Woolf's essay is ironically structured around the quest to buy a pencil—an instrument of literary production—but by the time she actually buys it she has already crafted a creative work of literature.*

narrador em terceira pessoa típico, capaz de desvelar ao leitor o que a figura imagina, sente e pensa. Na situação em questão, o que vem à tona é o desejo de tomar para si sua imagem pública, usualmente sob o poder dos olhares preconceituosos, através do consumo – bem como a própria falibilidade dessa estratégia. Deixando a loja, a anã torna a ser apenas uma anã, e o poder mágico de seus sapatos não se sustenta.

Após outras experiências visuais e imaginativas que deslocam a narradora no tempo e no espaço, nova conclusão bastante irônica: “as circunstâncias obrigam à unidade: pelo bem da conveniência, um homem deve ser por inteiro” (Woolf, 2008, p. 334, tradução nossa¹⁸). O texto é ele todo uma lição contra a unidade, uma ode a “outrarse” como fonte de prazer e como necessidade para a produção artística. É sobretudo por isso a preferência por adentrar indivíduos que fogem do padrão: a resistência é, antes de qualquer coisa, à perspectiva burguesa de identidade e de individualidade, associada a papéis estabelecidos de gênero, classe e tudo que pode advir daí. Ao final, a solução para que se possa experimentar algo parecido sem ter de lidar com as condições apropriadamente fantasmagóricas é a literatura – a isso parece servir a cena no sebo -, mas nem aí o materialismo de Woolf se esvai, pois parece claro que o *meio* também importa: livros, mas não só pelo conteúdo escrito. Livros usados, rabiscados, livros que guardam em seus signos uma vida, em sua fisicalidade, outra, e que produzirão, na leitura, uma terceira.

Temos então que a *flânerie* é um caminhar a esmo que pressupõe certos desenvolvimentos espaciais, decorrentes do devir histórico. Enquanto movimento, é protesto (inconsciente, segundo Benjamin, ao menos tratando da *flânerie* masculina oitocentista) contra – se quisermos sintetizar ambas as experiências aqui trabalhadas – a própria fantasmagoria que assola o processo produtivo. Tais experiências dependem da fantasmagoria produzida por relações específicas de objetos no espaço urbano, mas se expressam, em maior ou menor grau, em dois extremos que são complementares: como oposição às relações fantasmagóricas operadas pelo fetiche da mercadoria-dinheiro, a partir do que a produção se volta primordialmente para o valor de troca, e o ritmo produtivo deve ser sempre crescente a fim de gerar mais lucros – dimensão a que se opõe o “homem da multidão” –; e a partir do que os próprios seres humanos são valorizados somente enquanto fornecedores da mercadoria força de trabalho – dimensão a que se opõe

¹⁸ *Circumstances compel unity; for convenience's sake a man must be whole.*

a *flâneuse* de Woolf. Ambas as *flâneries* não são atos sem contradição ou ambiguidades, conforme já exposto.

O *cooper* representado no conto *O cooper de Cida*, de autoria de Conceição Evaristo, é em vários sentidos o oposto da *flânerie*. Cida, que “desde pequena guardava um sentimento de urgência” (2016, p. 40), aos 11 anos sai de sua cidade natal para visitar a gigante Rio de Janeiro, onde “bebeu enlouquecida o zigue-zague dos carros, das pessoas, dos pés quase voantes de pedestres desafiando, vencendo e encontrando a morte” (Evaristo, 2016, p. 40). A corrida de Cida mimetiza explicitamente o ritmo da circulação acelerada de mercadorias que a morosidade do *flâneur* sabotava.

Acompanhando uma inexplicável desaceleração dos passos na habitual corrida matinal, o cerne da mudança de chave de Cida, que passa a questionar sua forma de lidar com a vida, é seu olhar – do que se pode depreender que o olhar cuidadoso associado à *flânerie* e melhor expresso literariamente pela metamorfose em ostra-olho de Woolf também estava muito distante do movimento de Cida. A redução da velocidade e o exercício do olhar fazem com que Cida lembre que “era uma mulher e não uma máquina desenfreada” (Evaristo, 2016, p. 41). A associação entre essa constatação e a análise já citada de Benjamin de que os movimentos das pessoas são como os movimentos das máquinas que operam é óbvia.

Também a relação com o espaço parece despida de fantasmagoria: Cida deliberadamente busca a praia pela manhã, um espaço aberto, claro e natural – o oposto de uma Londres no fim de tarde invernal ou sob a luz de lâmpadas de gás. É curioso notar como a beleza clássica do mar, cuja violenta potência é associada por Kant ao sublime, serve para um processo de humanização e desnaturalização da condição hipermoderna em seu movimento de calma regular. É o lento vai e vem das ondas, de regularidade comparável à de Cida, mas de ritmo diferente e, acima de tudo, desinteressado, que suscita a checagem do igualmente regular coração.

Em verdade, a questão do (des)interesse parece ser o que coloca em polos opostos a *flânerie* e o *cooper*. O movimento clássico do *flâneur* é, lembremos, aquele que não possui (fazendo uso da grata ambiguidade que o signo guarda) *fim*. O movimento da *flâneuse* de Woolf, que desde o princípio de sua construção não abdica de uma postura crítica para com as diferentes expectativas de gênero na sociedade burguesa, vê-se direcionado por um fim que ele próprio sempre adia, de modo que quando o atinge, ele já

deixou de ter qualquer utilidade. Já o *cooper* guarda em si estreita relação com a rotina de produção: deve ser circunscrito no regime de pontualidade a que o trabalhador de classe média tem de se submeter. Afinal, nem o nadador despreocupado, nem os mendigos que passavam por Cida pareciam particularmente afetados por essa questão. Simmel nota, tratando da metrópole em seu começo, mas com observações que acreditamos serem ainda relevantes, que

Pontualidade, calculabilidade, exatidão, são introduzidas à força na vida pela complexidade e extensão da existência metropolitana e não estão apenas muito intimamente ligadas à sua economia do dinheiro e caráter intelectualístico. Tais traços também devem colorir o conteúdo da vida e favorecer a exclusão daqueles traços e impulsos irracionais, instintivos, soberanos que visam determinar o modo de vida de dentro, ao invés de receber a forma de vida geral e precisamente esquematizada de fora (1973, p. 15).

O cerne do conto é menos o espaço que o tempo, de modo que o movimento surge mais como ritmo que como exploração espacial. De todo modo, a comparação entre *cooper* e *flânerie* enseja também a possibilidade de pensar criticamente a forma de lidar com o andar sob momentos diferentes do capitalismo. No caso do *cooper*, o filósofo esloveno Slavoj Žižek nos fornece uma chave de leitura interessante. A tendência imposta pelo capitalismo a certo ascetismo já havia sido notada por Marx: Nos *Cadernos de Paris*, Marx aponta que a naturalização das relações capitalistas tende a uma “renúncia à vida”. Ilustra essa afirmação com uma citação consagrada:

[...] quanto menos comeres, beberes, comprares livros, fores ao teatro, ao baile, ao restaurante, pensares, amares, teorizares, cantares, pintares, esgrimires etc., tanto mais poupas, tanto maior se tornará o teu tesouro, que nem as traças nem o roubo corroem, o teu capital. Quanto menos tu fores, quanto menos exteriorizares a tua vida, tanto mais tens, tanto é a tua vida exteriorizada, tanto mais armazenas da tua essência alienada [...] (2015, p. 395).

Žižek, por sua vez, aponta que na contemporaneidade, numa sociedade supostamente permissiva, “o ascetismo assume precisamente a forma de seu oposto, da injunção generalizada: Goze!” (2010, p. 50).

Essa espécie de ascetismo hedonista contemporâneo é a base das ações de Cida. Seu dia era “entupido de obrigações; a noite, festejada por encontros de rápidos gozos. Os amores tinham de ser breves” (Evaristo, 2016, p. 41). O ato de correr dispensava a sensação mesma dos pés tocando o solo, suplantados pelo senso de obrigação, e mesmo

a liturgia da missa entrava nesse regime temporal que demandava experienciar tudo sem uma atenção real a nada. O momento verdadeiramente *religioso* surge de sua decisão final de se dar um tempo, se “religando” a si própria enquanto humana e não máquina.

Eis aí um paralelo interessante: em todas as obras trabalhadas, entende-se que há uma tendência à desumanização a partir da introjeção do ritmo metropolitano enquanto natural. Seja em qualquer das *flanêries*, seja na conclusão final posta pelo conto de Conceição Evaristo, pode haver algo de disruptivo na desnaturalização do movimento imposto pela generalização do valor de troca. Esse movimento, demandando formas diferentes de deslocamento, promove também alterações espaciais que, sempre sendo parciais, vão legando marcas das relações contraditórias e complementares entre tempo e espaço.

REFERÊNCIAS

ADORNO, W. Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1996.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196.

BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a Modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. 1ªed. Rio de Janeiro: Pallas, 2016.

MARX, K. *Cadernos de Paris; Manuscritos econômicos-filosóficos*. 1.ed. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

MARX, K. *O capital: crítica da economia política*. Boitempo, 2013.

POE, Edgar Allan. *Histórias Extraordinárias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

REEVES, Abbie. *Haunting History: Virginia Woolf, Vivian Maier, and the Twentieth-Century Flâneuse*. Tese submetida ao Department of English Language & Literature. Chicago: The University of Chicago, 2019. Disponível em: <https://knowledge.uchicago.edu/record/2502>. Acesso em: 20 ago. 2023.

SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. 4ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SAQUET, Marcos Aurelio; DA SILVA, Sueli Santos. MILTON SANTOS: CONCEPÇÕES DE GEOGRAFIA, ESPAÇO E TERRITÓRIO / MILTON SANTOS: GEOGRAPHY CONCEPTIONS, SPACE AND TERRITORY. *Geo UERJ*, [S. l.], v. 2, n. 18, p. 24 a 42, 2011. Disponível em: <https://www.publicacoes.uerj.br/geouerj/article/view/1389>. Acesso em: 10 jan. 2024.

SHAYA, Gregory. The *Flâneur*, the *Badaud*, and the Making of a Mass Public in France, circa 1860-1910. *American Historical Review*. V. 109, n. 1, p. 41–77, fev. 2004.

SIBILIA, Paula. *O show do Eu*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

SOTRATTI, Marcelo Antônio. Espaço. In: REZENDE, Maria Beatriz; GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (Orgs.). *Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural*. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2015. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/dicionarioPatrimonioCultural/detalhes/62/espaco>. Acesso em: 10 jan. 2024.

TAYLOR, Charles. *Sources of the self: the making of the modern identity*. Cambridge: Harvard University Press, 2001.

WOLFF, Janet. The Invisible Flâneuse. Women and the Literature of Modernity. *Theory, Culture & Society*, [S.L.], v. 2, n. 3, p. 37-46, nov. 1985. SAGE Publications. <http://dx.doi.org/10.1177/0263276485002003005>.

WOOLF, Virginia. Street Haunting: A London Adventure. In: Bradshaw, David (org.). *Selected Essays*. Oxford: Oxford University Press, 2008. p. 325-341.

ZIZEK, Slavoj. *Como ler Lacan*. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2010.

Recebido em: 19/04/2024

Aceito em: 01/04/2024

Ghabriel Ibrahim: Mestrando em Literatura Brasileira no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, é bolsista FAPERJ e pesquisa letras coloniais com ênfase no século XVII.

“Ainda há muitos brutos para admirarmos”: a parcialidade da voz narrativa em *Carvão animal*, de Ana Paula Maia

“There are still many brutes for us to admire”:
The partiality of the narrative voice in Carbo Animalis,
by Ana Paula Maia

Letícia Vital Ferreira¹

Universidade de São Paulo (USP)

leticia.vital.ferreira@usp.br

<https://orcid.org/0009-0005-3597-9428>

RESUMO

O presente artigo apresenta uma leitura da obra *Carvão animal* (2011), de Ana Paula Maia, a partir da posição do narrador no romance. É considerado que a autora, autointitulada naturalista, atualiza o narrador ideal do século XIX ao desenvolver uma voz narrativa correspondente às contradições e exageros narrados. O artigo, a partir de excertos do livro, defende que *Carvão animal* apresenta um narrador subjetivo a partir do momento em que realiza seleções baseadas na defesa da tese de redução do trabalhador ao trabalho que executa. Também leva-se em conta que há inserções de opiniões particulares da voz narrativa que muitas vezes não encontram correspondência no retrato da individualidade das personagens. Esse movimento, por sua vez, ocorre desde a Apresentação, o que possibilita a leitura desse texto enquanto parte da narrativa.

Palavras-chave: literatura brasileira contemporânea; Ana Paula Maia; narrador; *Carvão animal*; naturalismo.

ABSTRACT

This article presents an interpretation of the work *Carvão animal* (2011), by Ana Paula Maia, regarding the position of the narrator in the novel. It is considered that the author, a self-proclaimed naturalist, updates the ideal narrator of the 19th century by developing a narrative voice corresponding to the contradictions and exaggerations narrated. The article argues, based on excerpts from the book, that *Carvão animal* presents a subjective

¹ O presente trabalho foi realizado com a bolsa concedida pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

narrator who selects what is told to defend a thesis that reduces the worker to the work he performs. It is also taken into account that there are insertions of particular opinions from the narrative voice that often do not find correspondence in the portrayal of the characters' individuality. This movement, in turn, occurs since the Presentation, which makes it possible to read this text as part of the narrative.

Keywords: contemporary Brazilian literature; Ana Paula Maia; narrator; Carbo animais; naturalism.

INTRODUÇÃO

A presença de elementos contraditórios é característica de diversas obras literárias brasileiras, dentre as quais é possível citar os romances da escritora contemporânea Ana Paula Maia, cujos temas principais circundam as vidas dos que estão às margens do atual sistema excludente. Em *Assim na terra como embaixo da terra* (2017), por exemplo, o diretor de uma colônia penal, supostamente um representante da ordem, decide caçar os detentos, que, por sua vez, aguardam a visita de um oficial de justiça como única salvação possível. No entanto, mesmo quando o oficial aparece, é esse quem precisa da proteção dos presos para sobreviver. As incongruências aparecem também em *De gados e homens* (2013), obra na qual o enredo apresenta homens sempre obedientes às ordens de seus superiores, explicitamente sem autonomia, dividindo espaço com vacas que decidem tirar as próprias vidas para se libertarem da cadeia de produtividade em que são cativas.

Carvão animal (2011), objeto do presente artigo, também carrega marcas de incongruência em seu enredo. Delas, as mais gritantes talvez estejam na coexistência de tecnologias vanguardistas e de atividades arcaicas. É assim que Ronivon convive, no crematório em que trabalha, com aparelhos capazes de transformar o calor da queima dos corpos em energia elétrica, ao mesmo tempo em que, em casa, precisa secar as minhocas que vende ao lado de seu alimento. No romance, uma das cenas que melhor retrata esse tipo de contradição é o momento em que Melônio Macário, chefe de uma carvoaria, está preocupado com a doença de um de seus funcionários:

(...) Zé Chico prontifica-se a ir até o telefone, que fica a seis quilômetros de distância, na beira da estrada, em frente a um posto de gasolina.

- Zé Chico, diz pra eles que o homem tá muito doente. Homem meu não morre quando eu tô comandando. Diga isso pra eles. Entendeu bem? Pega o meu cavalo e vai rápido. Eu preciso tirar o Xavier daqui.

Melônio Macário entrega a ele algumas moedas para comprar um cartão telefônico no posto de gasolina e pede que vá o mais depressa possível (Maia, 2011, p. 121).

No trecho acima, Zé Chico precisa andar a cavalo até um posto de gasolina, a fim de pedir ajuda para o transporte de Xavier. O posto de gasolina, provavelmente, estaria repleto de automóveis capazes de conduzir o enfermo a um hospital, mas Melônio, por sua vez, não possui o transporte necessário para tanto, podendo ofertar no máximo um cavalo. Essa contradição material, mistura de elementos que parecem pertencer a momentos históricos diferentes, é uma questão discutida por Schwarz:

A coexistência do antigo e do novo é um fato geral (e sempre sugestivo) de todas as sociedades capitalistas e de muitas outras também. Entretanto, para os países colonizados e depois subdesenvolvidos, ela é central e tem força de emblema. Isto porque estes países foram incorporados ao mercado mundial — ao mundo moderno — na qualidade de econômica e socialmente atrasados, de fornecedores de matéria-prima e trabalho barato. A sua ligação ao novo se faz através, estruturalmente através de seu atraso social, que se reproduz em lugar de se extinguir (Schwarz, 2005, p. 34).

Essa convivência desarmoniosa explícita o modo como a desigualdade social e o sofrimento dos mais pobres é despropositada: as formas de sanar as necessidades básicas, muitas vezes não supridas, abundam no mundo contemporâneo; dessa forma, a existência dos recursos basilares para uma vida digna, em conjunto com a sua intangibilidade pelos pobres, é o que torna a situação tão intolerável (Eagleton, 2016, p. 244). A latência dessas questões na obra de Ana Paula Maia possibilita uma análise de viés materialista, já que em suas obras podem ser encontradas referências às problemáticas da sociedade brasileira, referências essas que, por sua vez, carregam consigo discussões sociais plenas de potencialidades para uma melhor compreensão da sociedade contemporânea.

[P]ara ela [a tradição materialista], a cultura concretiza relações sócio-históricas e o trabalho da crítica é examinar os modos como a arte descreve e interpreta essas relações. Isso de saída confere ao trabalho crítico uma relevância social ampla, na medida mesmo em que examina a produção cultural como a formalização dos significados e valores de uma determinada sociedade (Cevasco, 2013, p. 16).

É preciso destacar, entretanto, que os dados da realidade social e histórica podem (e devem) funcionar apenas como auxílio à compreensão do texto literário - o sentido da obra só será alcançado a partir da interpretação pautada nos próprios dados do texto

(Candido, 1971, p. 54). A esse respeito, foram apresentados alguns elementos contraditórios do romance *Carvão animal* no que concerne o conteúdo da obra; o presente artigo, no entanto, pretende estudar as incongruências em um aspecto formal do texto: o narrador.

Tanto em *Carvão animal* como nas duas novelas pertencentes à chamada *Saga dos brutos* (*O trabalho sujo dos outros* e *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, ambas publicadas primeiramente em 2009) há uma sessão de apresentação em que os textos são anunciados em termos tipicamente naturalistas: “[o]s textos, em tom naturalista, retratam a amarga vida de homens que abatem porcos, recolhem o lixo, desentopem esgoto e quebram asfalto” (Maia, 2020, p. 7); “(...) saga que teve por fundamento expor como o caráter do ser humano pode ser moldado pelo trabalho que executa, como o meio intervém na construção das identidades e como essas identidades modificam o meio” (Idem, 2011, p. 7). No entanto, percebe-se que o narrador não se restringe à objetividade ideal ao naturalismo do século XIX, tal qual observa Anélia Montechiari Pietrani sobre *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*:

A observação do mundo, a importância atribuída ao ambiente – ainda que não se possa defini-lo geograficamente na obra de Ana Paula –, a descrição minuciosa das cenas, a lentidão narrativa e o uso realista dos diálogos são, de fato, denotadores do tom naturalista. Há, no entanto, um caminho curioso a ser percorrido nas linhas dessas duas novelas, em especial quando observamos o contraste vigoroso entre o esforço de objetividade e imparcialidade que o narrador parece fazer e a ânsia de subjetividade desse mesmo narrador, não tão outro assim de seu próprio texto, não tão imparcial assim quanto parece querer ser, se se pressupõe questionável a caracterização de naturalista que a própria autora atribui à obra (Pietrani 2011, p. 118).

Também em *Carvão animal* essa subjetividade é observada; a despeito da tese naturalista, que parece ser defendida inclusive pelo narrador, observa-se que o mesmo vozeia a própria opinião sobre os trabalhadores e personagens da obra, mesmo que as participações e falas dessas mesmas personagens contradigam a tese exposta ao demonstrarem uma profundidade sentimental apagada na narrativa. Considera-se, então, que o narrador de *Carvão animal* se atualiza enquanto um narrador naturalista, mantendo o viés determinista da relação entre sujeito e meio (incluindo nesse também o trabalho), sem, no entanto, esconder a manipulação dos fatos realizada em prol de sua visão de mundo.

O REALISMO IRREALISTA DE ANA PAULA MAIA

O apreço da literatura contemporânea brasileira pelas histórias dos excluídos parece se costurar a uma narrativa de viés realista e/ou naturalista, diversas vezes inclusive adentrando temáticas de teor violento e fazendo uso de descrições escatológicas, traços marcantes do naturalismo do século XIX. Vale ressaltar, no entanto, a diferença que a narrativa contemporânea marca em relação aos escritores que a antecederam; no caso de Maia, embora exista tentativa de emulação da opressão sofrida pelos trabalhadores brasileiros, especialmente, aqueles cujos empregos são precarizados, existem aspectos que fogem ao ideal da crítica naturalista original. Um exemplo disso está na criação de cidades imaginárias que, muitas vezes, não necessariamente pertenceriam ao Brasil e, mesmo quando podemos localizá-la no país (caso de *Carvão animal* devido às referências à moeda Real), a região é retratada de maneira nebulosa, podendo pertencer a qualquer dos diversos *Brasis*. Nesta nova fase da literatura brasileira, surgem, então,

(...) cidades imaginárias, libertas de qualquer marca identitária, em que a multiplicidade de representações ou a desrealização dos espaços cria um contexto globalizante, desterritorializado, contrário ao localismo original e histórico, estabelecendo uma espécie de presente eterno, na medida em que são não-lugares, não-territórios, são “todas as cidades, a cidade” (Pellegrini, 2008, p. 33).

Abalurdes, cidade em que se passa o enredo da obra *Carvão animal* também se encaixa nessa categoria de ser, ao mesmo tempo, todos e nenhum lugar. Isso porque as problemáticas trabalhistas relatadas ressonam às mais diversas regiões da contemporaneidade capitalista; contudo, Abalurdes se torna uma imagem fantasmagórica a partir das suas descrições enquanto espaço de esterilidade - lá, a morte domina tudo, mas é também o meio a partir do qual seus moradores conseguem subsistir, especialmente a partir da queima de corpos para obtenção de energia. A cidade apresenta, portanto, características que não são tipicamente realistas, principalmente por seu caráter absurdo pautado no exagero, no excesso da existência de uma cidade embebida em morte que resiste em algum espaço-tempo nebuloso.

O carvão animal gerado pela queima dos mortos ainda é um experimento segregado, porém uma prática que em anos se tornará comum. As cidades estão em colapso. Os solos encharcados de inumados. O fogo em seu estado bruto tem se tornado uma fonte primordial de energia. É como voltar aos tempos primitivos. Regiões afastadas e em áreas isoladas são as primeiras a sentir os sintomas da escassez. Com o passar dos anos, todos sentirão. A região de Abalurdes está à margem do descobrimento e no imaginário de alguns visionários.

Abalurdes é uma cidade encravada na face alcantilada de um penhasco. O rio é morto e espelha a cor do sol. Não há peixes e as águas estão contaminadas. O céu, mesmo quando azul, torna-se carvoento nos fins de tarde (Maia, 2011, p. 70).

A profusão das fatalidades e dos cadáveres, por sua vez, também podem ser consideradas características insólitas, o que afasta o texto do realismo-naturalista prototípico. As descrições das personagens criadas pela autora também caminham em direção ao absurdo, uma vez que a elas são atribuídas características exageradas e fantásticas, sendo destacados seus excessos e suas faltas também nas suas corporeidades; para além disso, as capacidades físicas são descritas como encaixes perfeitos às tarefas que precisam realizar, desse modo, Ernesto Wesley, por exemplo, possui uma doença que o torna insensível a dor, tornando-o o espécime ideal para o trabalho de bombeiro (Lima, 2020, p. 68-70). Destaca-se ainda a inversão da lógica tipicamente naturalista, na qual, como destacado pela autora na seção “Apresentação” da obra de 2011, o trabalho moldaria os sujeitos - o que observamos no caso de Ernesto Wesley é uma predisposição à qual o emprego se adequou, “[m]e tornei bombeiro porque eu tinha coragem para ir aonde ninguém queria ir” (Maia, 2011, p. 56).

Apesar dos pontos acima mencionados, que distanciam o romance *Carvão animal* e as demais obras de Ana Paula Maia da noção de realismo e do antigo ideal naturalista, ainda conseguimos encontrar nela, e em outros escritores que seguem por caminhos parecidos, a persistência de um olhar realista-naturalista a partir da tentativa de explicitação dos tormentos que afligem as camadas mais pobres da população:

(...) o que justifica ver realismo na nova geração de escritores? É claro que ninguém está comparando-os estilisticamente aos realistas do passado, pois não há nenhuma volta às técnicas da verossimilhança descritiva e da objetividade narrativa. O que encontramos, sim, nesses novos autores, é a vontade ou o projeto explícito de retratar a realidade atual da sociedade brasileira, frequentemente pelos pontos de vista marginais ou periféricos (Schøllhammer, 2009, p. 53).

A esse respeito é interessante notar o modo como age o narrador da novela *Carvão animal*, pois trata-se de uma instância que, embora aparente objetividade e distanciamento em relação ao material narrado, age em prol de sua subjetividade, demonstrando, ao longo do texto, sua opinião a respeito da matéria narrada. Além disso, compreendemos a ação da voz narrativa enquanto parcial também devido aos cortes que a mesma realiza no enredo - o que mostra, o que esconde. A partir dessa perspectiva, considera-se que uma análise do romance a partir dessa perspectiva auxilia na leitura ao questionar quem é a voz que apresenta a narrativa, quem fala quando aos personagens é relegado o silêncio.

[C]omo já dizia Bakhtin, “o sujeito que fala no romance é um homem essencialmente social, historicamente concreto e definido e seu discurso é uma linguagem social (ainda que em embrião), e não um ‘dialeto individual’”. Assim, [...] em muitos contos e romances ainda precisamos buscar descobrir onde se esconde o narrador, ou o que ele esconde ao se esconder (...) (Dalcastagnè, 2008, p. 95).

QUEM FALA QUANDO O NARRADOR FALA?

A inserção do romance *Carvão Animal* dentro de um ideal naturalista leva o leitor a certas expectativas, dentro das quais está a presença de uma voz narrativa relativamente objetiva cuja descrição minuciosa faria com que as conclusões chegassem ao leitor quase que naturalmente. É claro que a noção de objetividade, no entanto, sempre foi um problema, especialmente para a literatura, arte cuja própria expressão de ser parte não só da subjetividade de quem escreve, como também dos meios de produção reinantes dos quais a literatura faz parte - “[o] autor não precisa impingir suas opiniões políticas à obra porque, se revelar as forças reais e potenciais em operação, ele já está sendo partidário. O partidarismo é, em outras palavras, inerente à própria realidade; ele surge de um método de tratar a realidade social (...)” (Eagleton, 2011, p. 87). Ainda assim, a categorização do narrador enquanto naturalista ou realista implicaria, nas expectativas do leitor, um narrador que fosse, como postula Ian Watt, “um narrador cartesiano. Trata-se de uma situação narrativa em que prevalece a objetividade, eliminando contradições, em favor de um discurso coerente e continuado” (Ginzburg, 2012, p. 202).

Se, para ser definido enquanto realista, o narrador devesse extinguir as contradições, entende-se que a voz que fala na narrativa de Ana Paula Maia não se encaixaria bem na categoria, já que o narrador parece estimular as inconsistências, ora verbalizando um discurso de manutenção do *status quo*, que bestifica os trabalhadores e os pobres, ora permitindo que se entreveja a existência de vidas internas profundas nessas mesmas personagens. No entanto, não deixa de existir certo realismo nesse jogo de esconder e mostrar, através do qual a narrativa explicita a incongruência do discurso ideologicamente dominante. É assim que o narrador constrói a imagem do bombeiro Ernesto Wesley, descrito como “um brutamontes de ombros largos, voz grave e queixo quadrado, porém tudo isso se torna pequeno caso se repare em seus olhos [...]. Quando se atravessa a barreira de fogo que ilumina o seu olhar, não há nada além de rescaldo” (Maia, 2011, p. 15-16) - no entanto, esse é o mesmo homem que resgatou Jocasta, sua cadela, da rua, “[l]evou a cadela para casa carregada com cuidado na palma da mão. Alimentou-a com leite em uma mamadeira e a viu crescer” (Idem, *Ibidem*, p. 91). O trecho mostra que o mesmo personagem que carrega um filhote e cuida dele como mãe é caracterizado como bruto pelo narrador, que também sugere a inexistência de vida interna no bombeiro, já que não haveria nada por trás de seus olhos, apenas cinzas.

O quinto capítulo, no centro da narrativa, é o único em que o narrador deixa de acompanhar os irmãos Ernesto Wesley e Ronivon; nele, o leitor observa, inicialmente, um panorama geral da cidade para, depois, seguir os passos de Edgar Wilson, um dos trabalhadores das minas de carvão. A respeito desses homens, o narrador explicita que “[é] difícil tratar com peões. São homens *brutos*, de *índole primária* e *arredios à obediência*. Lidar com peões é como apascentar jumentos no deserto [...]. São *bestiais* em muitos sentidos, esses homens e os jumentos” (Idem, *Ibidem*, p. 74, grifo nosso). O vocabulário escolhido na descrição e a comparação entre trabalhadores e jumentos faz parte de um processo de zoomorfização e desumanização, levantado pela voz narrativa. Quase todo o capítulo descreve o que acontece e, somente ao final do capítulo, após um grande acidente na mina, tem-se um momento no qual o narrador cede a voz a um personagem. É então que Edgar Wilson diz que:

- Tá vendo aqueles corpos lá? Eu arrastei um punhado deles comigo [...] todo mundo pensou que ia morrer [...] Até que seu Javêncio, encarregado do grupo, apareceu com uma lanterna pra ajudar a tirar a gente de lá [...] eu peguei a outra lanterna e fui buscar meus colegas que ficaram pra trás. Na escuridão. [...] Eu

trouxe um por um no meu lombo. Dois ainda estavam vivos: o Everaldo e o Rui. O Everaldo ia se casar na semana que vem e a gente tava programando uma festa pra ele. O Rui era um sujeito mais velho, trabalhador das minas a vida toda. O Rui morreu lá embaixo mesmo e me pediu pra ficar lá. Disse que não queria ser enterrado não, que queria ficar na mina, então eu obedeci, porque eu sempre obedeco o Rui. Ele sabe das coisas. [...] Quando voltei o Everaldo tinha morrido. Não vai ter mais festa aqui (Idem, *Ibidem*, p. 83-84).

Ao contrário da *bestialidade* propagada pelo narrador, o que Edgar Wilson mostra nessa passagem é o cuidado que esses homens têm uns com os outros - tanto seu Javêncio como Edgar Wilson se arriscam na tentativa de salvar os companheiros. Ao mesmo tempo, o leitor fica sabendo de dados que antes desconhecia, tais quais o casamento iminente de Everaldo (nome nunca mencionado pelo narrador, que considera que os mineiros fazem parte da escuridão e, por isso, invisibiliza suas subjetividades), assim como o cuidado dos demais trabalhadores em organizar uma celebração para o noivo. Também a caracterização desses homens como “arredios à obediência” é desfeita pela participação direta de Edgar Wilson, que explicita o respeito que tinha por Rui, obedecendo a tudo que dizia. A comparação e a adjetivação propostas pelo narrador, especialmente quando desconstruída do discurso da personagem, evidencia que a pretensa objetividade não existe - “A presença do adjetivo é onde se manifesta a existência do eu lírico no texto narrativo. É onde o narrador distante e impessoal, que tanto quis se esconder atrás da linguagem documental, se denuncia como discurso não científico, mas ideológico” (Moraes, 2003, p. 8).

Em *Carvão Animal*, existe distinção clara entre a voz do narrador e a dos personagens, inclusive pelo uso de sinais gráficos (travessões) que introduzem o discurso direto dos personagens - a transferência de poder de fala do narrador ao personagem é, dessa forma, visível, tornando palpável a presença implícita da voz narrativa, que pode ceder ou não espaço para outro discursar (Filinich, 1996, p. 213). Entende-se, assim, que também a falta de espaço para as falas dos personagens marca a autoridade do narrador em toda a obra. A cena da cremação de Palmiro, colega de trabalho de Ronivon, é um exemplo de momento em que a voz narrativa opta por não fornecer ao leitor as palavras dos personagens. Após remover os dentes de ouro de Palmiro para entregá-los a filha desse, o último pedido do amigo, Ronivon e Geverson iniciam a improvisada cerimônia de despedida.

Os dois colocaram o corpo dele na bandeja. Ronivon e Geverson fazem uma prece antes de cremá-lo e cada um diz algumas palavras de despedida ao amigo. Ronivon aciona o sistema que abre a porta do forno e empurra a bandeja. Palmiro começa a ser engolido pelo fogo. Em uma hora e meia, restará só carvão (Maia, 2011, p. 101).

A descrição minuciosa do processo de extração dos dentes se condensa no momento de explicitação subjetiva das personagens, do qual não obtemos vislumbre algum - as palavras de despedida se perdem, assim como o corpo de Palmiro, que deixa de existir, impiedosamente, em duas frases. Entende-se a participação do narrador, então, enquanto uma barreira que dificulta o acesso do leitor às personagens em suas individualidades - o narrador as transforma ao ocultar suas subjetividades, influenciando, assim, a visão do leitor.

O “muro” da narração é o narrador. É ele quem mostra um pouco da cena e também é ele quem a esconde, deixando-nos apenas vozes no ar. O narrador é o único que tem acesso ao que acontece do outro lado do muro e nos conta o que está vendo. Esse muro, paradoxalmente, esconde e revela uma determinada realidade sugerida pelo contexto da obra literária. O papel do narrador é selecionar - significativamente - as partes da história e apresentá-las a partir de uma visão pessoal (Fernandes, 1996, *apud* Moraes, 2003, p. 7).

No caso de *Carvão Animal*, o narrador age enquanto uma barreira que muitas vezes não abre espaço para momentos em que os personagens exprimem suas emoções. Além do exemplo acima, a experiência de fatalidade vivenciada por Ernesto Wesley quando da morte de sua filha pequena e, posteriormente, da esposa, também foi apenas descrita, sem que houvesse interlúdios de pensamento ou fala do experienciador - “[c]remou o resto de sua família no dia seguinte e enterrou as cinzas da mulher ao lado da filha [...]. Tirou dois meses de folga e, durante esse tempo, não houve quem tivesse notícias suas. Mas ele voltou e parecia se sentir muito bem” (Maia, 2011, p. 91, grifos nossos). Na citação, a perda da família é descrita sem emoção, especialmente a partir da conclusão de que Ernesto Wesley estaria bem, após os dois meses - o destaque aqui é no verbo “parecer”, que marca a voz narrativa enquanto observadora, transmissora de informações, mas não experienciadora (Piccinin, 2012, p. 83). Sem o relato a partir de quem vivenciou o trauma, resta ao leitor acreditar na fala do narrador, ainda que o mesmo deixe claro que o luto não foi de todo superado por Ernesto Wesley - “[s]eu coração, em contrapartida à doença, sofre de um mal irreparável: a dor da perda. Esta o mortifica severamente” (Maia, 2011, p. 17).

O tom apático da narrativa e a supressão dos momentos de subjetividade dos personagens que são ora omitidos, ora recontados a partir da perspectiva pouco engajada do narrador, acabam por espalhar a insensibilidade aos personagens, que só possuem direito de voz quando correspondem ao ideal de brutalidade. Assim, mesmo que a bestialidade dos trabalhadores, enquanto tese do romance, não se justifique, a voz narrativa acaba impondo essa visão a partir dos recortes realizados. O discurso que conta (e edita) o enredo pode ser lido, então, como possuindo forte caráter ideológico na medida em que a apresentação feita funciona enquanto manipulação com fins de comprovação da tese determinista.

A função do ponto de vista como fator central na composição do relato foi amplamente analisada por Boris Uspenski (1973), que incorpora seu estudo ao tema da “poética da composição” [...]. A noção de ponto de vista se entende, assim, não somente em seu sentido técnico ou estratégico - como ponto de vista ou ângulo de visão que condiciona a configuração do mundo ficcional - mas também em sua acepção ideológica: como o sistema de juízos, conceitos e valores que sustentam uma visão de mundo (García, 2002, p. 200-201).

O narrador deve ser compreendido, portanto, a partir da ideologia sobre a qual organiza seu discurso: a redução dos homens ao trabalho que realizam. O esvaziamento da subjetividade do ser humano pode ser lida a partir da epígrafe - página inicial do romance, que toma a frase “Tu és pó e ao pó tornarás” do Gênesis, citação essa que destaca o tema do retorno ao nada, também enfatizado no livro. Destaca-se, no entanto, que a epígrafe já começa a construir uma moldura para a narrativa que seguirá estimulando o leitor a considerar o tema da morte e do apagamento desde esse momento. Segue-se à epígrafe uma página de Apresentação na qual uma voz fala em primeira pessoa - “Evidente que, se *olharmos* para os lados, muito ainda deve ser contado. Ainda há muitos brutos para *admirarmos*” (Maia, 2011, p. 7, grifos nossos) - que explicita o viés da narrativa que se seguirá. Ao contrário da página de Apresentação presente no livro anterior (*Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*), que recebia ao final a assinatura “A autora”, o livro *Carvão animal* não possui referência a quem teria escrito a Apresentação. Em ambos os livros, no entanto, pode-se considerar que a presença desse texto após a epígrafe, e com o mesmo tom isento da narrativa, pode servir enquanto moldura de leitura e, por isso, as apresentações poderiam ser lidas enquanto escritas pelo mesmo narrador responsável por contar a história. No caso do primeiro livro da trilogia

A *saga dos brutos*, que contém as duas primeiras novelas (ainda que elas sejam cronologicamente posteriores a *Carvão animal*), é possível especular se existiria uma ficcionalização da autoria e se a mesma continuaria até a última parte da saga.

Independentemente da continuidade do narrador enquanto autor ficcionalizado, no entanto, parece haver evidências, em *Carvão animal*, para a continuidade da mesma voz narrativa desde a Apresentação como parte da construção de um discurso ideologicamente investido na manutenção da imagem dos trabalhadores enquanto seres reduzidos, menos humanos, ou, simplesmente, *brutos*. Se for considerado que a pobreza extrema está na limitação ao próprio corpo enquanto instrumento de trabalho, tal qual os demais animais (Eagleton, 2016, p. 71), então, a narrativa em questão apresenta um duplo movimento de opressão: toma os trabalhadores enquanto corporificação do trabalho (e vice-versa); mas também impossibilita que essas figuras ascendam a outras posições ao não lhes fornecer fala ou subjetividade. O narrador possui, então, um discurso de manutenção do *status quo*, ainda que, nas entrelinhas, os chamados brutos resistam ao domínio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O romance *Carvão animal* apresenta uma perspectiva atrelada ao naturalismo - seus exageros e contradições parecem atualizar a temática do século XIX para os absurdos da vida contemporânea. Nessa perspectiva, o narrador naturalista deixa de ser uma voz objetiva e permite ao leitor a percepção de suas incongruências. No caso da obra de 2011, é perceptível a manipulação promovida pela voz narrativa em defesa de sua tese da redução do trabalhador à função realizada. Além disso, é notável o poder hierárquico desse narrador que opta por monopolizar o desenvolvimento dos momentos mais sentimentais do enredo - dessa forma, as demonstrações de subjetividade e interioridade dos personagens são apagadas, e a defesa dos mesmos enquanto expressões de brutalidade é reforçada. Desse modo, a voz narrativa parece estabelecer um viés de defesa da manutenção dos trabalhadores enquanto seres reduzidos à sua função social.

Defende-se, ainda, que o fato dessa opinião acerca dos trabalhadores retratados estar presente desde a página “Apresentação” implica uma moldura de leitura e, portanto, pode possibilitar a interpretação dessa seção também como parte da narrativa. No caso

das demais obras da Saga dos Brutos, essa é uma página assinada por “A autora”, o que instiga uma visão de ficcionalização de autoria. Em *Carvão animal*, ainda que a assinatura não apareça, essa possibilidade se mantém a partir do momento em que a voz que apresenta o texto estabelece conexão com as outras duas novelas.

REFERÊNCIAS

CEVASCO, Maria Elisa. "O diferencial da crítica materialista." *Ideias*, v. 4, n. 2, p. 15-30, 2013.

CANDIDO, ANTONIO. *Tese e antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971.

DALCASTAGNÈ, Regina. Vozes nas sombras: representação e legitimidade na narrativa contemporânea. In: DALCASTAGNÈ, Regina (Org). *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. Editora Horizonte: Vinhedo, 2008. p.78-107.

EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

EAGLETON. *Depois da teoria*. Editora José Olympio, 2016.

FILINICH, María Isabel. La escritura y la voz en la enunciación literaria. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, Madrid, n. 5, p.203-219, 1996.

GARCÍA, Patricia Martínez. Algunos aspectos de la voz narrativa en la ficción contemporánea: el narrador y el principio de incertidumbre. *Thélème: Revista complutense de estudios franceses*. Madrid, v.17, p.197-220, 2002.

LIMA, Diego Henrique de. *Faces brutalizadas na literatura brasileira: configurações do anti-herói na escrita de Ana Paula Maia*. 2020. 161f. Tese (Doutorado em literatura e Cultura) - Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

MAIA, Ana Paula. *Carvão Animal*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2011.

MAIA. *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2020.

MORAES, Vera Lucia Albuquerque de. Entre Real e Irreal: o narrador e as dimensões da intersubjetividade. *Revista de Letras*, Fortaleza, v. 1/2, n.2, p. 5-11, 2003.

PICCININ, Fabiana. O complexo exercício de narrar e os formatos múltiplos: para pensar a narrativa no contemporâneo. In: PICCININ, Fabiana; SOSTER, Demétrio de Azeredo

“Ainda há muitos brutos para admirarmos”: a parcialidade da voz narrativa em *Carvão animal*,
de Ana Paula Maia

(Org.). *Narrativas comunicacionais complexificadas*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2012. p. 68-88.

PIETRANI, Anélia Montechiari. “Um espaço (ainda) para o afeto, a utopia, a literatura”. *Miscelânea*, Assis, v.9, p.116-128, jan/jun 2011.

PELLEGRINI, Tânia. Os caminhos da cidade. In: PELLEGRINI, Tânia. *Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008, p.15-36.

SCHØLLHAMMER, Karl Eric. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCHWARZ, Roberto. “Cultura e Política, 1964-1969”. In: *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Recebido em: 31/10/2023

Aceito em: 08/11/2023

Letícia Vital Ferreira: Possui graduação em Letras: Português e Linguística pela Universidade de São Paulo (2019). Desde 2022 é mestranda na área de Estudos Comparados de Língua Portuguesa (USP), sendo atualmente financiada pela CAPES. Pesquisa literatura angolana e literatura brasileira, com enfoque nas produções contemporâneas. Possui interesse em Literaturas Comparadas, Literaturas em Língua Portuguesa e Literaturas do continente africano.

A melancolia do futuro e a circularidade nas narradoras-personagens de *Gosma rosa*, de Fernanda Trías, e *Anos intoxicados*, de Mariana Enriquez

The melancholy of the future and circularity in the narrator-characters of Pink Slime, by Fernanda Trías, and Intoxicated Years, by Mariana Enriquez

Mariana Porto
Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)
marianaporto909018@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0000-2676-8120>

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo realizar uma análise literária comparativa entre o romance *Gosma Rosa* (2022), de Fernanda Trías, e o conto *Anos Intoxicados*, de Mariana Enriquez (2017), a partir do realismo performático reflexivo de Graciela Ravetti (2019) e do *Catálogo dos Mortos*, de Gustavo Ribeiro (2016). Esses autores serão utilizados teoricamente com o intuito de evidenciar de que forma a melancolia do futuro (Ravetti, 2019) e a circularidade/repetição (Ribeiro, 2016) estão presentes nas obras latino-americanas. A mais, este trabalho também visa verificar como a ausência do Estado se relaciona com a carência familiar das narradoras-personagens. Por fim, pretende-se averiguar se as narrativas de autoria feminina podem ser entendidas como uma memória arquivada de sentimentos, experiências e acontecimentos da história da América Latina.

Palavras-chave: narrativas latino-americanas; memória; autoria feminina.

ABSTRACT

This article aims to carry out a comparative literary analysis between the novel *Pink Slime* (2022) by Fernanda Trías and the short story *Years Intoxicated* by Mariana Enriquez (2017), based on the reflexive performative realism of Graciela Ravetti (2019) and the *Catalog of the Dead* by Gustavo Ribeiro (2016). These authors will be used theoretically in order to show how the melancholy of the future (Ravetti, 2019) and circularity/repetition (Ribeiro, 2016) are present in Latin American works. In addition, this work also aims to verify how the absence of the State is related to the family needs of the narrator-characters. Finally, it is intended to investigate whether the narratives of female authorship can be understood as an archival memory of feelings, experiences and events in the history of Latin America.

Keywords: Latin American narratives; memory; female authorship.

INTRODUÇÃO

Ao decidirmos abordar uma literatura latino-americana, já não podemos nos livrar do fardo de discorrer a respeito de uma série de violências que estão incluídas no horizonte histórico desse povo que sofreu e que continua a sofrer com inúmeras brutalizações, iniciadas durante o processo colonial, perpetuadas por governos ditatoriais e que se mantém mesmo após as reinstaurações democráticas. O fazer literário acaba por ser atravessado por esses traumas de tal forma que as obras transmitem uma melancolia de futuro (Ravetti, 2019), revelando-nos um amanhã avassalador.

Nas narrativas latino-americanas, a melancolia do futuro poderia ser um ponto de chegada, a partir do século XX, para infinitas demandas neoliberais que atacam, principalmente, países subdesenvolvidos/superexplorados. A partir da compreensão de que esse é um projeto de origem conservadora, e que “[...] esse modelo de produção, conquista o consenso e a submissão, e naturaliza a pobreza e a injustiça social – tanto no interior de um país quanto entre países e regiões do mundo” (Resende, 2007, p. 301), podemos constatar a desilusão dos sujeitos que ousam vislumbrar um futuro, mas que logo se deparariam com uma realidade desoladora.

Esse cenário pode ser constatado em muitas obras literárias originadas na América Latina que englobariam aquilo que Ravetti nomeia de “paradigma-bolão”. Tal paradigma, na concepção da autora, seria o equivalente aos novos realismos performáticos em um contexto propriamente latino americano:

[...] produções literárias narrativas, produzidas na segunda metade do século XX e no século XXI, que utilizam procedimentos que implicam interpelações diretas à experiência viva, com intensos processos de reflexão sobre a produção literária e artística, o que confere um peso ao mesmo tempo artístico e político, intimista e público, ao esforço de introspecção. A essa vertente de produção literária denomino, neste artigo, “paradigma-Bolaño” na literatura de América Latina recente, não pela influência notável que exerce a obra do escritor Roberto Bolaño (1953-2003) em alguns vetores da literatura, mas principalmente porque da análise de seus textos emergem temas e usos de tropos que ajudam e predisõem para a inteligibilidade de um conjunto maior (Ravetti, 2019, p. 13).

Segundo ela, além da revisão daquilo que seria considerado um novo realismo, na perspectiva desse conceito, as narrativas adotariam um caráter performático associado justamente a “[...] tipos específicos de textos escritos nos quais certos traços literários compartilham a natureza da performance, recorrendo à acepção desse termo, em sentido amplo, no âmbito cênico e no político-social” (Ravetti, 2002, p. 47). Isto é, na repetição

sistemática de comportamentos sociais narrados que são facilmente assimilados com o contexto social real, tal como se daria em uma performance teatral, traz-se o entendimento do performático também para a narrativa, especialmente no domínio temático.

Com isso, torna-se significativo nessa abordagem o alto nível de identificação que nós, enquanto leitores latino-americanos, podemos alcançar com os acontecimentos que são trazidos nessas obras, especialmente devido ao impacto cruel da cultura de violência presente em nosso cotidiano. Ravetti localiza o performático ainda nessa instância de identificação em que vive, sendo na “[...] identificação dos leitores com fragmentos de real que reconhecem e que ganham, pela arquitetura do texto, um relevo diferente, isso que permite uma leitura performática” (Ravetti, 2019, p. 21).

Desse modo, ao notar que os inconvenientes do neoliberalismo são datados em nossa sociedade, podemos compreender de onde herdamos um destino incerto. A partir disso, Ribeiro expõe que

É preciso reconhecer também, por outro lado, que o período histórico inaugurado com as ditaduras, e aprofundado depois delas, tem na América Latina o sentido de uma abertura total ao universo violento e cego do Império Neoliberal do Mercado, erguido, literalmente, sobre as ruínas da destruição levada a cabo pelos regimes autoritários, além de conservar e ampliar o sistema de modernização conservadora e exclusão social que esses regimes instituíram ou ampliaram pela força (Ribeiro, 2016, p. 83).

Igualmente, para observar as implicações dos problemas da América Latina através da literatura junto aos novos realismos, também podemos nos valer do texto *Catálogo dos Mortos*, de Ribeiro. Por esse viés, o autor evidencia que o uso da catalogação e da seriação revelam uma abordagem distinta, que apresenta um “modo composicional privilegiado” (Ribeiro, 2016, p. 83). A tendência, então,

[...] revela-se uma constante na produção cultural das últimas décadas, assumindo muitas formas e diferentes significados, a depender da obra em que se faz visível. Um sentido, no entanto, deve ser destacado desse cenário multifacetado, dada a sua atualidade e urgência, dado o ajustamento que ele semelha manter com a vida social e a cultura da América Latina. Refiro-me ao efeito de acumulação e circularidade, de repetição cega, para dizer em uma só palavra, que o recurso à seriação vai produzir quando associado a uns dos temas fundamentais da cultura em questão: a violência e seus efeitos, o trauma e suas consequências imprevisíveis (Ribeiro, 2016, p. 84).

Posto isso, este artigo irá comparar a obra *Gosma Rosa* (Trías, 2022) e o conto *Anos intoxicados* (Enriquez, 2017) quanto às suas positivities, de modo a perceber o paralelo existente entre a melancolia do futuro dos novos realismos (Ravetti, 2019) e a

repetição/circularidade do *Catálogo dos Mortos* (Ribeiro, 2016) em ambas as narrativas. Além disso, também objetiva captar como as demandas neoliberais são representadas através dessas abordagens. Ademais, essas questões serão relacionadas com a ausência/violência do estado, também ligados à ausência/carência parental das narradoras-personagens. Para tal, discorreremos ao longo das seções sobre: autoria feminina, memória e arquivo.

AUTORIA FEMININA NA AMÉRICA LATINA

Ao abordar a autoria feminina, devemos resgatar a fonte da crítica literária feminista. A partir da década de 70, os estudos de gênero e de feminismo começaram a desestruturar o cânone da crítica tradicional. Segundo Alós e Andreta, a vertente crítica

Inicia-se, no campo dos estudos literários, a adição de uma perspectiva de análise ideológica e política quanto à representação das mulheres nos textos canônicos. Isso se configura como um ataque ao new criticism, modalidade imanentista de análise textual hegemônica nas universidades estadunidenses da época, que ignorava os vínculos dos textos literários com o campo mais amplo da cultura, resultando em uma atividade intelectual que desvinculava as obras do contexto histórico e da vida social (Alós; Andreta, 2017, p. 21).

Ao vincular-se a essa tendência, que adiciona a perspectiva ideológica à Literatura, a crítica feminista acaba por se tornar uma possibilidade de emancipação para leitoras e autoras de obras literárias, uma vez que agrega, além das formas e dos temas, toda uma vivência desses sujeitos enquanto mulheres, o que se torna inerente à estética e à “[...] memória, do contexto, do significado, e também do que somos, onde estamos, e de tudo o que já aconteceu conosco” (Felski, 2003, p. 142). A literatura feminista sugere que a leitura nunca será neutra, sempre iremos saber o espaço que ocupam, pois “[...] todos falam a partir de uma posição conformada por fatores culturais, políticos, sociais e pessoais” (Moi, 1988, p. 55).

Consequentemente, através das novas e diferentes críticas literárias que dão voz a uma pluralidade de grupos sociais, as obras alcançam determinadas memórias e identidades, que não mais silenciam discursos importantes como o das mulheres, dos negros e dos indígenas. Fundamentado nisso, ao atentar-se sobre a política da memória, chega-se ao movimento de preservação, pois é preciso uma história que seja lembrada. Podemos abrigar essas memórias nos gestos, no hábito, nos saberes, e é aqui que se

encontra a relevância do arquivo, que funcionará como um regresso às memórias perdidas (Nora, 1981).

A política da memória refere-se à “[...] ideia de que todos os povos têm diferentes graus de memória em relação aos acontecimentos políticos vividos. Existiriam, assim, povos com muita, pouca ou sem memória política” (Lifschitz, 2014, p. 145). Na América Latina, esse processo está relacionado aos acontecimentos da segunda metade do século XX, vinculado ao fim dos governos ditatoriais. De acordo com Halbwachs (1968), temos duas classes de memórias: a coletiva e a histórica. A coletiva está ligada a experiências de grupos sociais, possuindo uma densidade mais acentuada do que a segunda, que está ligada ao registro textual do poder e que seria bem mais resumida (Halbwachs, 1968, p. 55). Na literatura, majoritariamente, podemos presenciar memórias coletivas, pois as obras literárias nos desvendam a vivência de uma sociedade que não está registrada em documentos oficiais.

Alicerçado nisso, as memórias podem vir a ser arquivadas em textos literários. Nessa perspectiva, esses textos funcionam como um inventário dos episódios ocorridos a partir do séc. XX, que denunciam as violências vividas pelos povos latino-americanos, herança da colonização, do genocídio indígena, da escravidão, dos regimes de exceção/autoritários e das demandas neoliberais. São esses inventários que “[...] vão tomar parte no processo lutuoso de rememoração do esquecido (ou denegado), da descoberta daquilo que jamais deveria ser necessário pôr a nu.” (Ribeiro, 2016, p. 97).

Assim sendo, na contemporaneidade, é quase impossível falar de literatura latino-americana sem abordar o boom ocorrido entre os séculos XX e XXI que possibilitou que “[...] a Europa e a própria América Latina descobrissem que o subcontinente dos ditadores e dos mambos era capaz também de produzir literatura” (Costa, 2001, p. 1). No início, o boom foi caracterizado por romances escritos, sobretudo, por homens, como Cortázar e Gabriel García Márquez. Entretanto, nas últimas décadas, as mulheres saíram da margem para ocupar uma posição de destaque no cenário literário da América Latina.

Ao sair de um espaço secundário, as autoras também acabam por ocupar um lugar em sua escrita que privilegia os

[...] aspectos pouco problematizados pela literatura escrita por homens – como por exemplo a dicotomia espaço público versus espaço privado, a violência de gênero, a maternidade, o aborto etc.–, valendo-se de uma dicção própria, diferente daquela encontrada em uma literatura canônica centrada em valores patriarcais, euro e falocêntricos (Pereira, 2020, p. 179).

Essas temáticas podem ser encontradas nos textos da uruguaia, Fernanda Trías, e da argentina, Mariana Enriquez, que são as autoras das narrativas tratadas neste artigo. Em específico, as duas abarcam em *Gosma Rosa* (2022) e *Anos intoxicados* (2017), respectivamente, situações-problema que incluem, além das singularidades nas vivências de suas narradoras-personagens, algumas experiências que atravessam os povos latino-americanos, como o desamparo do Estado.

Além da questão de autoria feminina, outro laço que une Trías e Enriquez é o território-afeto, pois além de serem escritoras latino-americanas, dividem o Rio da Prata, na união de Uruguai e Argentina. Segundo Ludmer (2013, p. 110), “[...] há regimes territoriais de significação: marcas, fronteiras, limites, muros, vazios, interiores, exteriores, interstícios, distâncias, mapas, circuitos, trajetos, linhas, redes, sites, domínios, subsolos, ilhas, arquipélagos, encaves, cidades, nações, línguas, impérios”, mas mais do que isso, os territórios-afetos partilham conflitos, como o tráfico, as políticas de morte, as violências institucionais e o sistema econômico.

A partir disso, as narradoras-personagens de *Gosma Rosa* (2022) e *Anos intoxicados* (2017) transpassam bagagens particulares pelas páginas dos livros, mas por diversas vezes expressam as mesmas dores, como um corpo social assolado por flagelos. De acordo com Mackey,

Los registros afectivos en estas dos narrativas rioplatenses demuestran una relación ambigua con el pasado y el futuro, y resuenan de manera sugestiva con la ecocrítica feminista y los nuevos materialismos poshumanistas. Como lectores compartimos una sensación creciente de horror a través de las protagonistas, al navegar estos paisajes distópicos donde los ríos están desprovistos de vida —o al menos, de vida tal como la conocemos (Mackey, 2022, p. 252).

Dessa forma, as autoras com seus próprios estilos, tecem nas narrativas essa relação ambígua entre passado e futuro, através de diversas memórias que transitam na narração das personagens sobre experiências passadas. É desse jeito, que a história se constrói, sem um final exato e como um retrato persistente da América Latina.

No que diz respeito à literatura latino-americana, não é o fato de reviver dores ou esforçar-se para trazer o passado de volta, mas assimilá-lo através de um discurso diferente do qual estamos acostumados a ler. De acordo com Guardia,

Trata-se de ler os textos escritos pelas mulheres, interpretando seus silêncios, e aquilo que criticam e interrogam da cultura tradicional, como meio de

substituir o discurso falocêntrico e apropriar-se de uma identidade que lhes tem sido negada (Guardia, 2013, p. 16).

Nessa direção, principalmente no conto de Enriquez, temos esse trabalho de rememoração do passado ditatorial, o que remete à uma construção narrativa pela ótica dos autores, que são os filhos da ditadura. À vista disso,

Como filhos, esses autores ocupam o espaço simbólico de um terceiro, alheio à infernal combinação do carrasco e da vítima, do torturador e do torturado, e, por isso, podem ter um ponto de vista mais humano do passado. Essas narrativas convertem-se também em outra forma de testemunho, a partir da posição inter e transgeracional. Os filhos são aqueles que aceitam levar para frente a história do outro e se envolvem na responsabilidade de não repetir infinitamente o passado, de inventar o presente e de delinear o futuro (Gagnebin *apud* Albuquerque, 2020, p. 88).

A literatura dos filhos se compromete, então, com o não esquecimento de um passado opressor e para que seus fantasmas não voltem a ecoar no presente, o que irá incluir a “[...] edificação de imaginários e valores de uma sociedade que segue com as batalhas de memória e que não pode retroceder em suas conquistas” (Albuquerque, 2020, p. 89). Logo, esse trabalho de testemunho memorialístico expressa suas subjetividades através da ficção do que está enraizado no trauma e na violência de um povo na história nacional.

Com base nisso, a literatura acaba por refletir a realidade social, já que toda obra literária está inserida em um contexto social, cultural e histórico. Por isso, a ficção muitas vezes acaba por transpor para nós algumas inquietações que nos levam a refletir sobre determinadas concepções que carregamos nos nossos repertórios enquanto indivíduos.

MELANCOLIA DO FUTURO E CIRCULARIDADE EM *GOSMA ROSA* E EM *ANOS INTOXICADOS*

Habitualmente, depois dos anos 60, encontramos em narrativas latino-americanas contemporâneas, quase que como uma regra estética, “[...] a constituição de imagens da vida humana pautadas pela negatividade, em que as limitações e as dificuldades de personagens prevalecem com relação à possibilidade de controlar a própria existência e determinar seu sentido” (Ginzburg, 2012, p. 200). Comumente, essas narrativas apresentam narradores e personagens “perdidos” em sua própria realidade e sem uma rota

clara a seguir. Assim, os leitores são guiados a uma experiência de procura ou de perda do “eu”.

Os novos realismos literários propõem uma narração ágil e psicológica, o que sugere ou uma série de acontecimentos literais ou apenas uma experiência mental. De acordo com Jaguaribe, os novos realismos tencionam “[...] uma narrativa subjetiva em primeira pessoa visando intensificar a verossimilhança e o apelo empático” (Jaguaribe, 1998, p. 8). Nas narrativas de Trías (2022) e Enriquez (2017), as narradoras são autodieéticas, o que nos remete imediatamente a um discurso das protagonistas que se propõe como um relato individualizado e subjetivo de suas histórias pessoais.

Apoiado nisso, *Gosma Rosa* (2022) e *Anos intoxicados* (2017) nos revelam a história de duas personagens femininas não nomeadas que tentam, através de memórias, construir um arquivo dos legados deixados por uma epidemia e por um regime político autoritário, respectivamente. Essas narrativas manifestam uma expressão de existência.

Conforme Ginzburg, esses

[...] assuntos usualmente considerados como intimistas ou universais (como maturação, sofrimento amoroso, luto por um ser amado, paternidade, comportamentos corporais) são tematizados em perspectivas inscritas na história, enfocando conflitos e posições presentes no contexto social (Ginzburg, 2012, p. 205).

Em *Gosma Rosa* (2022), a narradora-personagem passa a elaborar memórias de sua vida antes da catástrofe climática que se generalizou de forma epidêmica através de um vento tóxico capaz de fazer com que a pele das pessoas caia. Nas palavras da narradora, no começo era como se fosse “[...] um fenômeno - outro fenômeno - ao que intitularam de El Príncipe. Hoje posso dizer que esse foi um começo, mas naquele momento eu acreditava que se tratava de um final [...]” (Trías, 2022, p. 66). Repleta de acontecimentos que coincidiriam com as medidas tomadas durante a pandemia de COVID-19 – como o lockdown, o uso de máscaras, os problemas dos hospitais superlotados – a narrativa de Trías foi formulada antes da recente crise sanitária mundial. Em condições de quarentena, a narradora passa muito tempo presa em suas próprias lembranças. Mesmo em uma época livre do vento tóxico, a narradora parece presa em um mesmo lugar, em relacionamentos tóxicos, como os que vive com sua mãe, com Max, o seu ex-companheiro, e até mesmo com Mauro, uma criança portadora de uma doença rara e que está sob seus cuidados.

Já em *Anos intoxicados* (2017), conto pertencente à obra *Coisas que perdemos no fogo* (2017), a narradora-personagem relata momentos cheios de transgressões que fazem parte de sua juventude. O conto começa em 1989, já na redemocratização, uma vez que a ditadura argentina, a rigor, termina em 1983. O conto, portanto, trata sobre a crise econômica (e de toda a ordem), herdada do período ditatorial. Nas palavras da personagem: “Naquele verão, cortava-se a eletricidade em turnos de seis horas, uma ordem do governo porque o país não tinha mais energia, e nós não entendíamos bem o que isso significava” (Enriquez, 2017, p. 47). Os jovens na narrativa não têm exatamente uma compreensão clara do que acontecia no momento e preferiam passar os dias em êxtase causado por adrenalina e por entorpecentes ilegais.

Posto isso, será possível encontrar positivities entre as duas obras que configuram recorrências ou repetições no âmbito dos discursos. De acordo com Foucault, a positividade vai ser definida como “[...] um campo em que, eventualmente, podem ser desenvolvidos identidades formais, continuidades temáticas, translações de conceito [...]” (Foucault, 1972, p. 144).

No decorrer da leitura de ambas as narrativas, o leitor acaba por perder as esperanças de uma melhora significativa na vida das personagens. Sufocadas por suas próprias vidas e sob nosso olhar desiludido, o repertório arquivado das duas acaba por inventariar a falta de mudança de perspectiva das sociedades latino-americanas. Nos dois lados da moeda temos a ausência de resolução dos conflitos das tramas, tudo que é desenvolvido não tem um desfecho exato. É possível interpretar que em *Gosma Rosa* (2022), quando a protagonista decide seguir em frente após o “desaparecimento” das pessoas tóxicas de sua volta, uma pequena expectativa é deixada em nós. Além disso, não temos qualquer probabilidade de uma evolução de ciclo, como uma cobra mordendo seu próprio rabo, pois a “[...] serpente muda e se recicla, mas nem por isso deixa de ser o mesmo animal” (Trías, 2022).

Já no conto de Enriquez (2017), a personagem está presa em um “terreno solidificado” repleto de álcool, drogas e fome, talvez como uma forma única de se desprender momentaneamente da realidade experienciada. Ainda que pareça que a personagem esteja contando sua história de um momento mais distante e, quem sabe, de um outro lugar, de uma outra vivência, não temos como saber com exatidão porque tudo que temos de concreto, a partir do texto, é aquele mesmo cenário.

De mesma natureza, podemos perceber nas duas narrativas uma melancolia de futuro marcada por finais abertos, por falta de resolução e por um passado fantasmagórico. Levando isso em conta, a melancolia do futuro está

[...] implícita nos modos de mostrar como os modos de sentir e de pensar só podem ser explicados considerando a perspectiva espacial e temporal na que tomaram forma, na objetivação de ficções de realidade vistas em seus processos entrópicos e por isso mesmo aterradores [...] (Ravetti, 2019, p. 20).

Apesar das duas não nos deixarem margem para um futuro mais generoso do que o presente e o passado, constantemente projetados para os leitores, *Gosma Rosa* (2022), parece ter um maior movimento de procura pelo “eu” do que *Anos intoxicados* (2017) que parece ter um maior movimento de perda definitiva do “eu”. Ainda que em *Gosma Rosa* a narradora-personagem decide ao menos sair do ambiente pós-apocalíptico que vive, o que o texto nos afirma é que:

Lentamente, tudo vai se encerrando. Iremos nos afastar sem pressa, com os faróis fantasmas perfurando a noite. A cidade também se esvaziará, como um corpo sem entranhas, uma carcaça limpa, que, de longe, se verá brilhante, de uma luz vil. E isso será a cidade, um fogo fátuo no horizonte (Trías, 2022, p. 224).

Desse modo, a motivação da partida é a tentativa de se encontrar e de escolher sonhar, como no trecho: “Escrever é inútil, devo sonhar, pulverizar os cacos da vasilha partida para que ninguém, nem eu mesma, possa reconstruí-la” (Trías, 2022, p. 223). Nesse contexto, a protagonista decide não reconstruir a mesma história para ter a chance de se encontrar como outra pessoa, não aquela que viu pela última vez sua mãe ou Max ou Mauro. A protagonista, portanto, escolhe seguir em frente para não reconstruir a mesma pessoa que um dia foi:

Onde estarão guardadas as horas apagadas, as imagens perdidas? Uma imagem é a reprodução de um objeto pela luz que procede dele. E que luz pode proceder do que não está? Escrever é inútil, devo sonhar, pulverizar os cacos da vasilha partida para que ninguém, nem eu mesma, possa reconstruí-la (Trías, 2022, p. 223).

Em *Anos intoxicados* (2017), a narradora-personagem parece entrar cada vez mais em um poço sem fundo, sem nenhum avanço. Durante cinco anos a vida dela é intoxicada (literalmente), sem vestígios de crescimento pessoal. Ainda que a passagem de tempo indique que ela tenha se tornado adulta, esse amadurecimento não é exposto na trama e o

conto termina como se não sobrasse mais nenhuma essência nela, como uma espécie de vampirismo no qual ela precisa se alimentar da vitalidade de outra criatura, como no trecho do ano de 1994, em que ela narra o acontecimento com o punk que está sangrando:

Ele está morto, perguntou Andrea, e seus olhos brilharam. Alguém voltou a pôr a música, lá dentro, na casa, que parecia tão longe. Paulo tirou a fita do cabelo e amarrou-a no pulso, voltamos para a casa, para dançar. Esperávamos que Andrea abandonasse o garoto no chão e voltasse conosco, outra vez as três, com nossas unhas azuis, intoxicadas, dançando diante do espelho que não refletia ninguém mais (Enriquez, 2017, p.60).

O trecho evidencia a perda do “eu”, associada ao vampirismo. A imagem dela e das amigas não reflete mais no espelho, o que remete diretamente ao apagamento de uma existência, neutralizada por ácido e a falta de um aparato, tanto estatal, quanto parental.

Nos dois casos, temos uma melancolia na perda de algo e na incerteza do futuro, mas enquanto *Anos intoxicados* (2017), traz a perda do “eu”, *Gosma Rosa* (2022), traz uma perda de passado, como um “[...] necessário princípio esperança para continuar dando sentido à vida, às lutas pela sobrevivência” (Ravetti, 2019, p. 25). A personagem estrutura a narração no resgate do seu passado, para criar um ponto de referência do momento, mas também para poder deixá-lo ir.

De tal modo, a melancolia do futuro também vai estar na circularidade e repetição de vivências das narradoras. Por esse ângulo, o inventário de horrores posto por Ribeiro (2016), se materializa na repetição/circularidade de violências de estado dentro das narrativas. Contudo, essa repetição não aparece de um modo mecânico, mas produzindo reflexões quanto aos seus efeitos oriundos da violência e às suas consequências imprevisíveis procedentes do trauma (Ribeiro, 2016). Diante disso, Ribeiro expressa que

Quase onipresente na vida das nações latino-americanas, a violência é um dado incontornável tanto de sua história quanto da dinâmica de sua vida cultural, no passado mais remoto da colonização e no presente imediato da era pós-industrial. Ferida aberta, problema premente ainda por resolver, a violência secular que assola a América Latina, ora emanada de seus Estados e de seus agentes (como nos recentes e repetidos períodos autoritários), ora derivando dos mecanismos de empobrecimento e exclusão social (Ribeiro, 2016, p. 84).

Logo, nas narrativas são expostos alguns pontos que podem representar os problemas das demandas neoliberais e o empobrecimento de uma população, em *Anos intoxicados* (2017) uma herança da ditadura e em *Gosma Rosa* (2022), vinculado a um momento epidêmico. Um tópico importante a ser citado é a deterioração e a precarização

de um espaço presente em ambas as narrações, em que podemos perceber um problema conectado com a falta do fornecimento de eletricidade. Em *Gosma Rosa* (2022), a narradora conta que era comum que o dia amanhecesse e eles se encontrassem sem energia elétrica,

Os apagões tinham piorado muito nos últimos meses. As variações de voltagem ameaçavam a queimar os aparelhos, então era melhor tirar tudo da tomada quando a luz começava a piscar, até a geladeira, que depois de um tempo já começava a formar uma poça de água fedida, enquanto a carne descongelava uma e outra vez (Trías, 2022, p. 71).

Em *Anos intoxicados* (2017), a garota relata que o governo cortava a eletricidade quando bem entendia, “[...] a duração dos cortes de eletricidade não era respeitada, de modo que passávamos as noites mais longas de nossas vidas mortas de calor em pátios e calçadas escutando rádio [...]” (Enriquez, 2017, p. 49).

Outro fator salientado nesse conto é o medo de que as coisas voltassem a ser como eram logo no momento em que o regime autoritário havia acabado, como os cortes de abastecimento de energia elétrica, o valor do peso argentino ser inferior ao preço do dólar, a falta de emprego, entre outros problemas. Ainda assim, a forma como os adultos ficam felizes só de ouvir a palavra dólar, deixa claro a hegemonia de um país de “primeiro mundo”, perante um superexplorado que acabou de se livrar de uma ditadura. Nesse viés, Ribeiro destaca que

[...] caracterizar o presente a partir do corte pós-ditatorial, significa reconhecer que a temporalidade complexa que define o presente entre nós está carregada ainda das tensões e traumas do período autoritário vivido pelos países latino-americanos, e todos os campos que definem a vida desses países (economia, política, direitos, vida institucional, projetos de segurança, afetos públicos) estão marcados, inescapavelmente, pelo evento disruptivo das ditaduras e dos regimes de exceção das décadas de 1960 e 1970 (Ribeiro, 2016, p. 82).

Na mesma condição, em *Gosma Rosa* (2022), é mostrado a falta de acesso a recursos básicos para a sobrevivência e o poderio de um mercado ilegal quando a segurança e o bem-estar das pessoas deixam de ser subsidiados pelo Estado. À vista disso, a narradora-personagem ressalta que

[...] os próprios patrulheiros: conheciam as lojas ilegais que abriam e fechavam como fungos e onde uma caixa de hambúrguer podia custar até mil pesos; conheciam os cambistas, os falsificadores de certificados da saúde, que te ajudavam a atravessar a fronteira, as bocas de fumo e o mercado negro, onde se vendia gasolina, pneus, filtros de ar, pastilhas purificadoras de água (Trías, 2022, p. 103).

Algo que adquire grande importância no romance é uma processadora chamada Carnemais, a qual a narradora acaba por associar à sua mãe narcisista. A partir disso, podemos perceber nessa ligação que ambas não são saudáveis. A processadora nacional era ruim, mas, infelizmente, era a única coisa que a população tinha que poderia fornecer mais alimento, e, por isso, o governo e os jornais televisivos viviam a falar dela como única forma de fazer o dinheiro circular. Em relação a isso, a narradora também vincula essa necessidade às mães em geral, pois, em tese, os filhos precisam de suas mães.

Todos odiávamos a nova fábrica, mas dependíamos dela, e, por isso, lhe devíamos toda gratidão. Uma boa mãe, provedora. E aí estávamos nós, engasgados de raiva, como um bando de adolescentes que odeiam seus pais, mas lhe devem a vida. Eu te trouxe ao mundo, dizia minha mãe, eu te dei a vida, e imediatamente eu me via como uma dívida descomunal nas mãos, um saco invisível de moedas que deveria carregar para todo o sempre (Trías, 2022, p. 94).

Nesse mesmo contexto, as duas obras acabam por evidenciar através das personagens a falta de diligência dos pais para com os filhos, o que pode ser vinculado à falta de um Estado, que tome conta dessas pessoas. No conto, a menina transfere a culpa dos problemas com a falta de dinheiro aos pais, aos adultos, pois eles que deveriam suprir a precarização. Na concepção dos jovens, os adultos não eram inocentes, já que foram eles que deixaram tudo chegar onde estava, e eles “[...] odiavam pessoas inocentes” (Enriquez, 2017, p. 56). No caso do livro de Trías (2022), como já citado anteriormente, o rancor filial é atravessado pelo ódio à processadora nacional:

Mas não. Sou injusta. Nem todos os filhos odeiam a mão que os protege e lhes abre feridas na pele. Há os que não. Conheci muitos. E assim suponho que também há aqueles que adorem a processadora nacional, que sintam orgulho e até os que a perdoam por tudo (Trías, 2022, p. 94).

Portanto, é através dessa recorrência de acontecimentos, de repetição de violência e de consternação com a vida que os inventários de horror, citados por Ribeiro (2016), se encontram. Essa reincidência de problemas com a ausência estatal, com a carência parental e com a falta de movimentação para algum lugar formam a “[...] condição de instabilidade perpétua, entre o dever de memória e a necessidade da elaboração (que comporta, como se sabe, não só transformação, mas igualmente o esquecimento, a abertura para o novo e o impensado)” (Ribeiro, 2016, p. 83).

Assim, o exercício de memória presente nas duas obras auxilia no encontro de um ponto de referência para legados históricos, mas mais do que isso, para arquivar uma

memória que não está manifestada em papéis oficiais. Se tratam de sentimentos e acontecimentos pertencentes a um grupo marginalizado e prejudicado pelo passado/presente de uma nação. Em *Gosma Rosa* (2022), a narradora vai entrelaçando ao presente às memórias de seu passado para tentar referenciar o momento atípico vivido por ela. Da mesma maneira, ela acaba criando ainda um ponto de referência para os leitores, que vivenciaram a pandemia de COVID-19. Em *Anos intoxicados* (2017), a narradora faz seu discurso através do passado para expor um povo ainda à margem da sociedade após a ditadura. O conto denuncia e arquiva a falta de um sistema de suporte social para o povo argentino que, mesmo após a redemocratização, teve que enfrentar as consequências da difícil situação financeira do país deixada pelo regime ditatorial. Sendo assim, o arquivo como memória ocupa-se de retornar ao passado para poder construir o futuro de uma maneira diferente, pois trata-se da “[...] questão de uma resposta, de uma promessa e de uma responsabilidade para o amanhã” (DERRIDA, 1995, p. 50).

Ainda, considerando o que foi exposto, os dois contos possuem uma leitura realista performática-reflexiva, uma vez que os eventos literários nos aproximam de fatos que aconteceram conosco e com nossas vivências coletivas enquanto povo, como a pandemia de COVID-19 e as ditaduras durante o século XX. Além disso, temas que nos auxiliam a refletir sobre nossa própria realidade, especialmente como a insuficiência do Estado, geram a identificação do leitor a partir de um fragmento do real.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De forma concisa, Fernanda Trías (2022) e Mariana Enriquez (2017) traçam em suas narrativas dois cenários latino-americanos distintos, mas que conversam muitas vezes entre si, revelando suas positivities. As subjetividades e identidades construídas através das narradoras dão um ar realista performático-reflexivo para as heranças indesejadas da América Latina (Ravetti, 2019, p. 21). Isso se evidencia de forma bastante acentuada através da melancolia do futuro presente nas obras, revelada pela falta de perspectiva que colocamos em volta das vidas das protagonistas: nossos sentimentos em relação à sua narração acabam por censurar nossas esperanças em um futuro melhor para elas.

Em relação aos inventários de horror, esses aparecem na circularidade vivida pelas narradoras, estagnadas em um lugar do qual não conseguem sair até certo momento e na

repetição de problemas desenvolvidos pelas demandas neoliberais e pelas pessoas próximas a elas, que trazem a impressão de que os empecilhos nunca vão desaparecer. Além disso, o processo de inventariar e catalogar auxiliam na criação de um inventário narrativo, que arquiva essas experiências em memórias (Ribeiro, 2016).

Portanto, *Gosma Rosa* (2022) e *Anos intoxicados* (2017), podem funcionar como um arquivo de assuntos recalcados no inconsciente de uma sociedade. Mesmo que as obras não apresentem arquivos sendo propriamente escritos pelas personagens, nós temos as suas representações em nível psíquico, o que já se torna importante, pois de alguma forma, traz essas tramas ao palco, uma vez que, caso não houvesse o manuseio desses eventos armazenados em alguma esfera, “[...] a memória sem memória de uma marca retorna em todos os lugares” (Derrida, 1995, p. 57).

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Thays. Nos fios da memória latino-americana: narrativas da pós-ditadura na Argentina, no Brasil e no Chile. 2020. 304 p. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE, 2020.

ALÓS, Anselmo; ANDRETA, Bárbara. Crítica literária feminista: revisitando as origens. *fragmentum*, Santa Maria, n. 49, Jan./Jun. p. 15 – 31, 2017.

COSTA, Adriane. (2001). Os intelectuais, o boom da literatura latino-americana e a Revolução Cubana. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História–ANPUH*. São Paulo.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

ENRIQUEZ, Mariana. *As coisas que perdemos com o fogo*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.

FELSKI, Rita. *Literature after feminism*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber / Michel Foucault*; tradução de Luiz Felipe Baeta Neves, ed. 7. - Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, Milão, n. 2, Nov. p. 199-221, 2012.

GUARDIA, Sara. Literatura e escrita feminina na América Latina. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 18, Set. p. 15-44, 2013.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice. 1968.

A melancolia do futuro e a circularidade nas narradoras-personagens de Gosma rosa, de Fernanda Trías, e Anos intoxicados, de Mariana Enriquez

JAGUARIBE, Beatriz. Ficções do Real: estéticas do realismo e pedagogias do olhar. C-Legenda, Rio de Janeiro n. 23, Dec. p. 6-14, 2010.

LIFSCHITZ, Javier. Os agenciamentos da memória política na América Latina. Revista brasileira de ciências sociais, São Paulo v. 29, n. 85, Jun. p. 145-158, 2014.

LUDMER, Josefina. Aqui América latina: uma especulação; tradução: Rômulo Monte Alto. - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

MOI, Toril. Teoria Literária Feminista. Tradução: Amaia Barcéna. Madrid: Cátedra, 1988.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Projeto História, São Paulo, v. 10, Jul/Dez. p. 7-28, 1993.

PEREIRA, Maria. Narrativa brasileira de autoria feminina contemporânea: breves apontamentos. Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos, Buenos Aires, n. 107, Mai. p. 167-185, 2022.

RAVETTI, Graciela. Literatura latino-americana contemporânea: reflexões sobre paradigmas, convergências e legados. Olho d'água, Belo Horizonte, v. 11, n. 1, Jan/Jun. p. 12-31, 2019.

RAVETTI, Graciela. Narrativas performáticas. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (orgs.). Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2002. p. 47-68.

RESENDE, Viviane. A representação da infância em situação de rua na literatura de cordel brasileira: uma análise discursiva crítica. Discurso & Sociedad, Chile, v. 1, n. 2, Jan. p. 272-293, 2007.

RIBEIRO, Gustavo. *Catálogo dos mortos: a cultura latino-americana contemporânea e os inventários do horror*. Alea: Estudos Neolatinos, Rio de Janeiro, v. 18, Jan/Abr, p. 81-98, 2016.

TRÍAS, F. Gosma Rosa. Belo Horizonte: Moinhos, 2022.

Recebido em: 31/10/2023

Aceito em: 12/03/2024

Mariana Porto: Possui graduação (2023) em Letras - Licenciatura - Hab. Português e Literatura em Língua Portuguesa na Universidade Federal de Santa Maria e atualmente é mestranda em Estudos Literários na linha de literatura, comparatismo e crítica social do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFSM (PPGL/UFSM). O projeto de dissertação do mestrado é intitulado de “A construção da memória em contos de Caio Fernando Abreu: a narrativa ficcional como forma de resistência à ditadura militar

brasileira”, a pesquisa pretende, através da análise literária, identificar a construção da memória em contos de Caio Fernando Abreu, e, a partir disso, realizar um estudo sobre como esse recurso, junto da narrativa, auxiliam na representação do regime ditatorial brasileiro. Faz parte do grupo de pesquisa “Literatura se ensina? Práticas de Letramentos Literário” (2023) e do grupo “Um continente literário: cartografias do horror nos romances brasileiro e hispano-americanos contemporâneos” (2023). Recentemente tem buscado desenvolver pesquisas voltadas para essas temáticas em narrativas acerca das ditaduras latino-americanas.

As monstras: mulheres que falam e as que se calam. Uma breve análise sobre a subalternização de personagens femininas na literatura ocidental

*The monsters: women who speak and the ones who keep silent.
A brief analysis on the subalternization of female characters in
Western literature*

Morgana Silva Larotonda Caetano
Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ)

sl.morgana@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0002-6868-4237>

RESUMO

Este artigo dispõe-se a tecer uma breve análise comparativa entre as posições de fala, combativas ou omissas, assumidas por personagens femininas em obras nas quais elas são protagonistas. A partir de uma análise contrastiva entre as protagonistas das narrativas literárias aqui abordadas, apoiando-se nas teorias dos sujeitos e alteridades, o presente texto visa investigar sobre as semelhanças entre personagens femininas, que desde a antiguidade, vêm assumindo figurações subalternizadas na literatura ocidental. Tais figurações originam uma bipartição dos estereótipos femininos, que permeiam a literatura ocidental de diversas sociedades e períodos históricos, ora representando, nessas obras, a mulher que fala, ora representando a mulher que se cala.

Palavras-chave: mulher; literatura; subjetividade; alteridade; monstro.

ABSTRACT

This article intends to make a brief comparative analysis between the positions of combative or omitted speeches, assumed by female characters in literary works in which they are protagonists. From a contrastive analysis between the protagonists of these narratives and based on the theories of the subjects and the otherness, the present text aims to investigate the similarities between female characters, who, since ancient times, have assumed subaltern figures in Western literature. Such figures originate a bipartition of feminine stereotypes, which permeate Western literature from different societies and different historical periods, representing, in these works, the woman who speaks, and the woman who keeps silent.

Keywords: woman; literature; subjectivity; otherness; monster.

INTRODUÇÃO

Com enfoque na posição social e de fala das protagonistas femininas das narrativas *Cligès* (1914) de Chrétien de Troyes, *Frankenstein* (2010) de Mary Shelley, *O fio das missangas* (2003), de Mia Couto e *How to be a medieval Woman* (2016) de Margery Kempe, pretende-se, através desse estudo, compreender os processos de subjetivação que dão corpo a essas personagens, em suas narrativas. As que se calam como donzelas em apuros, apesar de obedientes e servis, ameaçam a soberania masculina apenas por serem capazes de procriar. Em contrapartida, as que falam, são narradas como figuras outras. Ao assumir uma posição de poder institucionalmente masculina em suas sociedades, figuram uma ameaça explícita à ordem ética, ou seja, ao *status quo* dessas sociedades patriarcais, alegorizando portanto, o caos e o horror, seja através de seus corpos, que mesmo silenciados ameaçam, pois tem o poder de gerar outros seres humanos, seja através de suas retóricas subversivas e agentes, que ferem o princípio patriarcal da moral social cristã pré-estabelecida, conferindo contornos monstruosos a essas personagens.

Como base teórica para o presente artigo, adota-se como principais interlocutores a intelectual Judith Butler, a partir das obras *Relatar a si mesmo* (2015) e *O clamor de Antígona* (2014), seguido de Gayatri Chakravorty Spivak, com os livros *An aesthetic education in the era of globalization* (2012) e *Questions of multiculturalism* (1994). Em seguida, daremos atenção neste estudo às obras *Humanismo e crítica democrática*, de Edward W. Said (2007) e *Pedagogia dos monstros* (2000), obra de James Donald, José Gil, Ian Hunter e Jeffrey Jerome Cohen. Entretanto, outras obras teóricas, e literárias, serão utilizadas para fomentar as pretendidas análises no presente estudo.

Através de uma pesquisa bibliográfica e dialógica entre os textos teóricos e literários, pretende-se expor e argumentar sobre os conceitos de subjetividade, alteridade, subalternização e poder de fala femininos, na perspectiva de personagens que, através de uma abordagem lítero-filosófica, permitam-nos reconhecer os pontos de convergência entre essas teorias e obras literárias, considerando seus diferentes contextos histórico-culturais.

SOBRE MULHERES E MONSTROS: SUBJETIVIDADES FEMININAS E ALTERIDADE NA LITERATURA OCIDENTAL

Mas uma mulher é uma criança trocada¹
Sempre a mudar de forma
Logo quando se pensa que já se descobriu
Algo de novo começa a surgir
Que estranhas garras são estas
A arranhar a minha pele
Eu nunca soube que o meu assassino
viria de dentro
Eu não sou mãe, não sou noiva, sou rei
Eu não sou mãe, não sou noiva, sou rei²
(Florence, *King*, 2022, tradução minha).

Ao tomar a palavra, as mulheres das narrativas aqui analisadas, assumem uma posição de fala, portanto, de poder. Tal atitude foge aos padrões normativos vigentes, assumindo, em seus ambientes sociais, uma posição de ameaça a suposta ordem estabelecida. Todas as personagens femininas, aqui focalizadas e subjetivadas como Antígona ou como Ismênia. Visto que, segundo Butler (2014, p. 47), “Antígona não representa o parentesco em sua forma ideal, mas em sua deformação e deslocamento, colocando em crise os regimes reinantes de representação[...]”. Sendo assim, uma aberração, um ser anormal.

O Outro, escrito com O maiúsculo, no presente texto, ressalta a complexidade e subjetividade agente dessas personagens, assim como proposto por Butler (2015). Esse Outro é deslocado para a margem, portanto, quando tragado para o centro da narrativa, ganha contornos grotescos, assumindo a forma de um monstro³. Tomando por base a personagem Antígone, da tragédia análoga de Sófocles, é possível observar essa dinâmica de poder e submissão na Grécia Antiga. Analisemos o seguinte trecho da conversa entre as duas irmãs Antígone e Ismênia. Antígone revela à Ismênia sobre sua intenção de sepultar seu irmão Polinices, mesmo infringindo a proibição do atual rei Creonte.

¹ Britannica, The Editors of Encyclopaedia. "changeling". Encyclopædia Britannica, 16 Jan. 2023, <https://www.britannica.com/art/changeling-folklore>. Accessed 2 March 2023.

² O trecho original da música é: *But a woman is a changeling - Always shifting shape - Just when you think you have it figured out - Something new begins to take - What strange claws are these - Scratching at my skin - I never knew my killer would be - coming from within - I am no mother, I am no bride, I am King - I am no mother, I am no bride, I am King.*

³ O monstro, no presente estudo, será abordado e analisado de acordo com as perspectivas dos estudos do monstro pela ótica de Jeffrey Jerome Cohen (2000), e da literatura gótica como abordada por Fred Botting (1999), David Punter (1996) e Daniel Serravalle de Sá (2010).

Ismênia – [...] não tenho forças para agir contra as leis da cidade.
Antígone – Invoca esse pretexto; eu erguerei um túmulo para meu irmão amado!
Ismênia – Ah! Pobre infeliz! Eu me aflijo por ti!
Antígone – Não temas por minha vida; trata de salvar a tua.
Ismênia – Ao menos, não digas a ninguém o que vais fazer; guarde segredo, que eu farei o mesmo.
Antígone – Não! Fala! Tu me serás mais odiosa silenciando, do que se disseres a todos o que quero fazer.
Ismênia – Tu pareces desejar, com o coração ardente, o que nos causa calafrios de pavor! [...] Não é prudente tentar o irrealizável! [...]
Antígone – Deixa-me, com minha temeridade, afrontar o perigo! Meu sofrimento nunca há de ser tão grande, quanto gloriosa será minha morte!
(Sófocles, 1985, p. 77, 78).

Ao observar o diálogo supracitado, a partir da perspectiva das teorias aqui abordadas, somos compelidos a pensar sobre as subjetividades que assumem essas personagens e sobre as relações que nutrem no que tange aos outros personagens da trama. As personagens aqui analisadas tornam-se marginalizadas ou até mesmo criminalizadas, ganhando contornos de exotividade. Ao assumirem a postura subversiva, ou seja, ao ousarem se pronunciar contra os sistemas e as normas vigentes, seja através de atitudes ou do ato de tomar a palavra, assumem uma posição de fala perante o sistema patriarcal no qual estão inseridas. Ao assumirem o papel de sujeitos agentes, essas personagens femininas passam a representar, para suas sociedades, a personificação do caos, ameaçando a ordem e os valores culturais.

A fim de ampliar as perspectivas do presente estudo e assim, possibilitar um campo de reflexão mais abrangente, tomemos como objetos de análise, outras personagens que, em caráter comparativo com Antígone e Ismênia, possibilitem um maior campo de visão sobre a teoria aqui proposta. Tomemos, a princípio, a personagem Fenice, do conto *Cligès*, dos chamados Romances de Cavalaria ou Romances da Távola Redonda, da era arturiana, no qual Chrétyen de Troyes, retrata a mulher medieval, através da voz dada a personagem, cujos pensamentos e sentimentos são sempre expressos e levados em consideração, porém, sua vontade e subjetividade são reprimidas pelo sistema patriarcal vigente em sua sociedade.

O autor associa abertamente seu conto à história de *Tristão e Isolda*⁴, o que nos leva a constatar o desejo de auto educar-se da personagem Fenice, especialmente ao repetir exaustivamente não querer ser como Isolda, o que significa, não querer repetir o ato adúltero de Isolda. Nesse sentido, ela tenta imprimir em sua própria memória que não se pode permitir ser como essa outra personagem, o que para ela significa cometer um pecado detestável, ou seja, essa personagem funciona como um símbolo da dama ideal para a sociedade medieval Anglo-saxã: uma mulher casta, bela e doce, temente a Deus e a seu marido. Portanto, ao educar a si mesma, Fenice, em sua retórica, educa também o leitor, que tem nessa narrativa, uma espécie de manual para o comportamento feminino ideal para essa sociedade⁵.

Em *Cligès*, o sofrimento de Fenice vem da sua luta com a sua própria mente, uma vez que os seus pensamentos são, para ela, pecaminosos e podem condená-la sob os olhos de Deus e da sociedade. Sua preocupação em seguir a norma é reforçada em sua própria fala, sobre as relações entre medo e amor. Quanto às relações entre as normas que regem as sociedades e a psique dos seres humanos, explicita Butler (2015, p. 65) “As normas não atuam unilateralmente sobre a psique; em vez disso elas se condensam na figura da lei à qual a psique retorna. [...] tais normas [...] punitivas e eternas [figuram o] que Freud chamou de ‘cultura da pulsão de morte’”. Dessa forma não é errado afirmar que a lei é simbolizada como uma norma imutável e permanente.

Margery Kempe nos aponta para essa mesma relação, quando no capítulo: “A loucura de Margery” (2016, p. 1-4, tradução minha),⁶ a pesquisadora reflete sobre como o comportamento feminino medieval é regido pelo amor e pelo medo, e acrescenta que tal ensinamento é introduzido inicialmente pela igreja cristã. A priori, em relação ao Deus cristão, seu registro é sempre com “D” maiúsculo, para enfatizar sua soberania e unidade. Tal ideia estende-se, posteriormente, às figuras masculinas que lhes rodeiam, tais como os seus pais, e depois os seus maridos, a quem deveriam amar e temer como seus senhores. Nas primeiras linhas do capítulo “*Margery vai à função*” (2016, p. 5, tradução minha)⁷, em seu autorrelato, a narradora personagem, profere as seguintes palavras: “E quando esta criatura tinha assim, por graça, voltado à sua mente direita, pensou que estava ligada

⁴ Castel R. Rupturas irremediáveis: sobre Tristão e Isolda. Lua Nova [Internet]. 1998; (Lua Nova, 1998 (43)):171–88. Available from: <https://doi.org/10.1590/S0102-64451998000100010>.

⁵ <http://www.bl.uk/the-middle-ages/articles/women-in-medieval-society>.

⁶ O título original é: *Margery's madness*.

⁷ O título original é: *Margery goes into business*.

a Deus e que seria sua serva” (Kempe, 2016, p. 5). As palavras da personagem nos apontam para sua crise de identidade, pois ao passo que demonstra sua devoção ao Deus cristão, demonstra, ao mesmo tempo, incerteza e insegurança.

Ao avançarmos para os contos arturianos e em todos os valores e honras, ou seja, a ética moral da chamada era arturiana, pode-se inferir que seria realmente prudente que Fenice afastasse qualquer pensamento adúltero que pudesse ter. Como indica Butler:

[...] as questões morais surgem no contexto das relações sociais [e quanto a isso,] Adorno [...] afirma que o *éthos* coletivo é invariavelmente conservador e postula uma falsa unidade que tenta suprimir a dificuldade e a descontinuidade próprias de qualquer *éthos* contemporâneo (Butler, 2015, p. 8)

Assim sendo, a manutenção de antigos costumes, ou seja, de uma ética moral pré-estabelecida, sem que se questione sua funcionalidade e temporalidade, torna o chamado por Butler (2015), de *éthos* coletivo, um fenômeno violento, pois à medida em que se torna anacrônico, perde seu caráter hegemônico, o que, de acordo com Adorno, ainda segundo Butler (2015, p. 10), “[ocorre quando] o ‘universal’ deixa de concordar com o individual, ou de incluí-lo, e a própria pretensão de universalidade ignora os ‘direitos’ do indivíduo.” Ou seja, a violência da moral ocorre quando o coletivo se sobrepõe ao indivíduo, e as dinâmicas sociais, que corporificam essa violência tomam formas, “[...] de lei intratável [que] ocorre dentro de uma fantasia da lei como autoridade impossível de superar. [E] Lacan [...] ao mesmo tempo que analisa essa fantasia, também faz dela um sintoma” (Butler, 2015, p. 65).

Saltando da Idade Média para a Modernidade, a fim de ampliar ainda mais o escopo de nossas análises, tomemos por base as personagens dos contos *Meia culpa, meia própria culpa* e *O cesto*, ambos de Mia Couto, nos quais as personagens narradoras introjetam subjetividades subalternizadas, uma figurando uma persona semelhante a de Ismênia, e a outra assemelhando-se à Antígone em *Antígone*, de Sófocles.

A protagonista de *O cesto*, uma personagem narradora, sem nome, assemelha-se à Fenice, em *Cligès*, por alegorizar a mulher que cala. Visto que, por um longo período de sua vida vivera em estado de anestesia, distanciando-se, cada vez mais do Outro e de si própria, em um casamento disfuncional, que para ela, configurava-se em uma espécie de prisão, ela própria relata viver à sombra do marido moribundo, ao qual prestava diárias visitas no hospital. Ela depositava no cesto que levava com providências para o marido

hospitalizado todo o peso da dívida que acreditava ter com esse homem. Em seu único momento de liberdade, ao conseguir enxergar-se no espelho, após muito tempo, ela deseja a morte do marido e, a partir disso, propõe-se a recomeçar sua vida. Porém, quando recebe a confirmação de seu falecimento, ao invés de liberdade, é tomada pela culpa, retraindo-se no luto, que, agora a faz sofrer pelo vazio que nela se instala. “Na sala, corrijo o espelho, tapando-o com lençóis, enquanto vou decepando às tiras o vestido escuro. Amanhã, tenho que lembrar para não preparar o cesto da visita” (Couto, 2003, p. 12).

Maria Metade, a protagonista de *Meia culpa, meia própria culpa*, apresenta, em sua retórica, elementos muito semelhantes aos que dão corpo à retórica de Antígone. Um desses elementos, talvez o mais relevante, é o desejo de ambas as personagens em tomar a palavra. Em declarar seus crimes e ter a certeza de ser punida por esse crime, pois, é esse desejo que compele essas duas personagens a cometer os crimes que cometem. Na verdade, elas não desejam cometê-los, mas sim declará-los, o que simboliza a tomada de uma posição de poder, uma forma de agência “É só meu sonho dar um passo e eu já [...] Volto aonde eu não amei, mas sonhei ser amada. [...] E não mais precisarei de invejar o sorvete, o riso, a risca no penteado.” (Couto, 2003, p. 1). Essa fala de Maria Metade resume, de certa forma, todos os desejos, reprimidos, ou relatados, de todas as personagens aqui analisadas: o desejo de agência.

A teórica literária, crítica feminista e professora Indo-Americana, Spivak (1994), discute questões relativas à epistemologia e teoria do conhecimento e das relações entre sujeito, descrito como o ser pensante, e objeto, retratado como seres inertes e epistêmicos. Tal teoria de Spivak alicerça o presente estudo, pois possibilita-nos estabelecer uma tríade entre os conceitos de alteridade, identidade e do monstro, sob a perspectiva dos estudos identitários do sujeito, a partir dos quais, mesmo havendo uma extemporaneidade entre as obras literárias aqui observadas e esses estudos, pois, as dinâmicas produzidas pelos corpos narrativos abordados nesse texto estão impregnadas de elementos caros à literatura do monstro e aos estudos do sujeito.

Como preconiza Spivak, “Há muitas posições de sujeito que devemos ocupar; um não é apenas uma coisa. É aí que entra uma consciência política” (Spivak, 1994, p. 195 tradução minha). Nesse sentido, ela argumenta que a noção de universalização se torna uma forma de padronização cultural, capaz de suprimir as subjetividades dos indivíduos, seus saberes e costumes locais, ao passo que impõe um único padrão de pensamento e

comportamento dentro das sociedades, tornando exótico, e por fim, marginalizando tudo o que não atende aos padrões pré-estabelecidos.

Ao pensar o sujeito como propõe Cohen (2000), sob a perspectiva dos teóricos Descartes, Freud, Lacan, Foucault e Derrida, teremos uma grande variedade de teorias sobre como ocorre o processo de subjetivação. Se há algo que relaciona todas essas teorias é a constante mudança e transformação pelas quais o sujeito individual e coletivo passa ao longo da história. Conforme preconiza Tomaz Tadeu da Silva (2000, p. 15-17), o sujeito para Descartes era uno, pensante e soberano, para Freud e Lacan, mais a frente, o sujeito perde sua soberania, sofrendo um deslocamento da mente consciente para a mente inconsciente, ou seja, o sujeito, agora, não é quem ele pensa que é. Mais adiante, Foucault afirma que o sujeito é, na verdade, um constructo narrativo, portanto, apenas um produto retórico. Derrida vai além, informando que o sujeito é um constructo textual e só existe perante a exterioridade. Deleuze e Guattari, radicalizam, ao afirmar que o sujeito e o objeto nada tem de diferentes, sendo somente um artifício.

Entretanto, essa evolução do conceito de sujeito, trouxe-nos aos estudos da alteridade, focalizando a discussão para as relações entre os sujeitos, ao invés do sujeito como indivíduo ou coletivo. Com essa forma de compreender os sujeitos, através da observação de suas relações com os outros, se dá, também, a discussão sobre sociedade e política. Recorramos então, assim como fazem os ensaístas de *A pedagogia dos monstros* “[que] recorre aos monstros para mostrar que o processo de formação da subjetividade é muito mais complicado do que nos faz crer os pressupostos sobre o ‘sujeito’[...]” (Silva, 2000, p. 20).

Dito isso, pensemos sobre o direito à subjetividade, pois ele não contempla todos os grupos e camadas sociais. Se a consciência de si, as próprias subjetividades, bem como a compreensão sobre as dinâmicas de alteridade que se manifestam na cultura da qual se faz parte, são atitudes fundamentais para que ocorra uma manifestação subjetiva agente. É possível concordar com Spivak (1994), quando diz ser fundamental para que os indivíduos se posicionem de maneira crítica, frente às diversas formas de preconceito e de violação desse direito.

Na perspectiva dos estudos literários dos monstros, as teorias sobre as subjetividades e alteridade se sustentam através da premissa de que é preciso ler cada personagem, com um olhar crítico e descentralizado, tomando os devidos cuidados para

não cair nas armadilhas da generalização. Pois como nos é alertado por Cohen (2000, p. 25) “[...] a história de hoje (disfarçada, talvez, como ‘cultura’) tende a ser fetichizada como um *telos*, como um determinante final de significado [porém,] depois de Foucault [entre outros] devemos ter em mente que a história é apenas um outro texto [...]”.

Tomemos como exemplo a personagem do conto *The Wife of Bath - The Canterbury Tales*, de Geoffrey Chaucer, uma personagem do século 15, que ganha voz na narrativa de um escritor homem, que a desenha como sujeito agente. Entretanto, aos olhos dos outros personagens da trama, A mulher de Bath ganha contornos monstruosos por questionar os pilares de sua sociedade, bem como a Bíblia cristã e a própria instituição do matrimônio, além de denunciar a violência doméstica. Logo no prólogo de sua história, ela questiona o seguinte: “Se o rei David tinha muitas esposas, porque não posso ter muitos maridos; Deus disse que vivam e se multipliquem, é por isso que o estou a fazer” (Chaucer, 2011, p. 174-212). Ela questiona as normas sociais ao justificar seus cinco casamentos como algo não pecaminoso, e utiliza a própria Bíblia, assim como Antígona justifica sua ação pelas leis dos Deuses.

O monstro, segundo Gil (2000, p. 170), “[...] surge por aproximação do que deve ser mantido à distância (divindade/homem; natureza/homem). Sob essa ótica, infere-se que a personagem Antígone, que dá nome a tragédia grega *Antígone* (1985), alegoriza, por um lado, o grotesco e o abjeto, simbolizando a mulher que toma para si a palavra, e que causa estranheza e terror aos homens, seja pelos traços de seu corpo ou por seu discurso ou atitude subversiva. A mulher é, nessas narrativas, uma alegoria para a reivindicação feminina, pelo prazer e regozijo próprio. Essa aterroriza o patriarcado, tornando-o ainda mais violento.

A diversidade de representações femininas na literatura vem sendo construída há muito, a partir de mitos e lendas de variadas culturas e sociedades. Visto que a(s) arte(s) têm como uma de suas práxis a expressão dos conhecimentos produzidos pelos seres humanos, assim como sugere o seguinte postulado de Edward Said, “Daí a noção de Vico de sapiência poética, o conhecimento histórico baseado na capacidade do ser-humano para criar conhecimento em oposição a [somente] absorvê-lo” (Said, 2007, p. 12). A personagem feminina pode ser, assim, o produto de uma expressão simbólica de sentimentos resultantes das tensões entre o objeto (o Outro) e o sujeito observador, que,

na tentativa de interpretar o mundo que o circunda e dando-lhe contornos de realidade, cria seus símbolos.

Partindo das proposições anteriores, e da premissa preconizada por Cohen (2000, p. 33) “[de que] os *monstra* (denominação dada aos Sarracenos na França medieval) facilmente se transformavam em significações do feminino e do hipermasculino”, pode-se perceber que as alegorias distópicas dos monstros abarcam uma série de mazelas que, há muito vêm assolando as sociedades, a citar, a subalternização da mulher. Porém, em termos de construção narrativa, e escrita feminina, consideremos como exemplo, a criatura de *Frankenstein*: um monstro que é produzido em um laboratório, por um cientista homem. Porém, corporificado em uma narrativa feminina que, de acordo com Gayatry Spivak:

[...] não é um campo de batalha de individualismo masculino e feminino, articulado em termos de reprodução sexual (familiar e feminino), e de produção de sujeitos sociais (raça e masculino). Essa oposição binária é desfeita no laboratório de Victor Frankenstein - um útero artificial onde ambos os projetos são empreendidos simultaneamente (Spivak, 1985, p. 263, tradução minha).

Assim como Frankenstein, que, de acordo com Spivak (1985, p. 263), prospera em seu projeto e dá luz a um ser vivo, por meio de seu útero artificial em seu laboratório, mas não se satisfaz com o resultado de seu feito, pois, como conclui Spivak (1985, p. 263), “o aparente antagonista de Frankenstein é o próprio Deus enquanto criador do Homem, mas o seu verdadeiro concorrente é também a mulher enquanto geradora de crianças”⁸.

Em síntese, tal monstro é a figuração do medo que o sujeito individual sente, de reconhecer-se no Outro, qualquer que seja esse Outro, pois se ver fora de si mesmo seria como “fragmentar a própria identidade” (Cohen, 2000, p. 53), desfazendo, assim, a ilusão de “subjetividade individual soberana, como preconizada pelo pensamento Iluminista.” (Said, 2007, p. 12). Portanto, encontramos, tanto na narrativa de *Frankenstein*, de Mary Shelley, quanto nas outras obras literárias abordadas por esse estudo, o medo e o desejo como fontes de motivação para as ações das personagens. Se em *Frankenstein* a própria autora, em uma espécie de autorrelato, evidencia, o que Spivak (1985, p.264, tradução

⁸ Texto original: Frankenstein’s apparent antagonist is God himself as a Maker of Man, but his real competitor is also woman as the maker of children.

minha) “[chama de] “Fantasia Freudiana”, na qual, sugere a autora, ao passo que a mulher nutre o fetiche sobre a posse do falo masculino, por outro lado, o homem nutre o fetiche de possuir o útero, o que lhe concederia o poder supremo de procriar.

Como preconiza Lacan (1953) o real, na verdade, é aquilo que se encontra além do simbólico. Portanto, é impossível de ser representado, sendo necessário um recurso ao simbólico para seu entendimento. O simbólico se manifesta na forma de símbolos, palavras, imagens e narrativas que permitem aproximar-se, ainda que de forma reduzida, daquilo que o homem considera real. Como podemos ver no posicionamento de Ismênia, ao tentar convencer a irmã Antígona, de não contrariar a proibição do rei Creonte: “[...], mas o que desejas é impossível!” (Sófocles, 1985, p. 78), Tal passagem ilustra, com clareza, a ilusão de que a norma não pode ser modificada. Ou ainda na passagem em que Antígone, após ser condenada à morte, pragueja: “Como sou infeliz! Nem sobre a terra, nem na região das sombras, poderei habitar, nem com os vivos, nem com os mortos!” (Sófocles, 1985, p. 97).

Considerando que, como estabelece Cohen (2000), uma teoria dos monstros deve, portanto, preocupar-se com momentos e personagens como seres que se movem ao longo de um continuum temporal, tendo seus comportamentos, crenças, valores e identidades alterados de acordo com as mudanças sociais. Dessa forma, as mudanças na narrativa devem ser consideradas como parte de suas jornadas de transformação, acompanhando as mudanças históricas e culturais.

Dessa maneira, é possível verificar o que diz Cohen (2000, p. 32): “O monstro é [...] a corporificação viva do fenômeno que Derrida (1974) rotulou de ‘o suplemento’ [pois o monstro causa] “uma revolução na própria lógica do significado”. A discussão sobre a temporalidade preconiza levar em conta as dimensões espaciais e temporais, considerando que as mudanças culturais e históricas, bem como os monstros, estão inerentemente associados à uma localização geográfica específica, o que confirma a capacidade do monstro em figurar uma grande variedade de subjetividades.

Ao alegorizar como monstros, as personagens observadas nesse estudo, o presente texto intenciona abrir para reflexões, tanto a temática do monstro, quanto a da posição binária assumida pelas mulheres na literatura ocidental ao longo dos anos. Estabelecendo um panorama lítero-histórico e cultural, que, apesar de breve e limitado, visa provocar uma ampliação de ambas as temáticas. Segundo Cohen (2000, p.33), “Representar uma

cultura prévia como monstruosa justifica seu deslocamento ou extermínio, fazendo com que o ato de extermínio pareça como heroico.” Dito isso, é possível pensar nessas personagens femininas e em suas representações como mulheres, como esposas, amantes, belas, pobres ou ricas. Suas subjetividades híbridas, como a de qualquer monstro na literatura, é pulverizada em seus lugares de fala ou de silêncio.

Assim, mesmo que as personagens aqui analisadas pertençam a diferentes épocas e regiões, suas representações e maneiras de refletir as mudanças culturais e históricas promovem um senso de autenticidade e credibilidade na narrativa, ao considerar os gostos e preferências do público-alvo, tornando-as relevantes e atraentes para esses leitores. Tais personagens atravessam o tempo, em relação às temáticas que abordam, tornando-se atraentes para públicos de diferentes locais e épocas. Essa dialética é possível entre essas personagens femininas e monstros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para as últimas considerações sobre a análise aqui proposta, recorro mais uma vez a Cohen (2000, p. 39): “[a] diferença transforma-se em outro à medida que as categorias normativas do gênero, da sexualidade, da identidade nacional e da etnia deslizam [...] expulsando do centro aquilo que se torna o monstro.” O pensamento supramencionado, condensa a ideia de alteridade, desenhando um panorama de sua construção a partir das dinâmicas de poder entre os seres sociais, que manifestam suas subjetividades através das personas que lhes são permitidas criar. Para as personagens femininas aqui analisadas, as possibilidades de expressão de suas subjetividades são restritas por um poder soberano e masculino.

Quanto à essa questão, provoca Gayatri Spivak: “Somente o *Self* dominante pode ser problematizado; o *Self* do Outro é autêntico sem um problema, naturalmente disponível para todos os tipos de complicações. Isso é muito assustador” (Spivak, 1994, p. 2002). Na dinâmica da Alteridade proposta por Butler (2015), não há a possibilidade da existência de um eu sem um Outro, pois é pelo Outro que o *self* constitui-se. Assim como estabelece Said (2007), as dinâmicas entre as esferas de poder na(s) sociedade(s), ocorrem de maneira hegemônica e precisam funcionar de modo que haja oposição, mas não exclusão.

Visto que, para ambos, é preciso construir, como sugere Butler (2015, p. 17), uma narrativa de si mesmo, partindo de, e posicionando-se em relação ao Outro. Desse posicionamento, face ao Outro, é possível reconhecer-se como sujeito. Partindo para o que preconiza Butler (2015/2022) a respeito dessas dinâmicas da alteridade, podemos inferir que as questões tratadas por ela, por Gayatri Spivak, Jeffrey Cohen, e por outros teóricos aqui abordados, é possível concluir que, ao abordar as questões identitárias femininas por via das obras literárias aqui estudadas, sob a perspectiva do monstro, permite-se a amplitude de análises, favorecendo um estudo que se faz de maneira tão híbrida quanto o próprio monstro.

Em suma, os postulados e questões propostas nesse artigo, tangem às teorias sobre o monstro, principalmente porque relegam ao monstro a tarefa de corporificar questões concernentes à sociedade e suas agruras e expondo um de seus lados mais sombrios: o das relações de poder e dos medos advindos dessas relações, quando essas são pavimentadas por poderes hegemônicos e opressores. A hegemonia é apresentada aqui em suas instâncias: social, cultural e de gênero. O que confirma ainda mais a relevância da análise dialógica entre o monstro e as temáticas do sujeito e da alteridade.

REFERÊNCIAS

BUTLER, Judith. O clamor de Antígona: parentesco entre a vida e morte. Direção editorial de Paulo Roberto da Silva. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.

BUTLER, Judith. Relatar a si mesmo: crítica da violência ética. Tradução de Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

CHAUCER, Geoffrey. The Canterbury Tales. London: ed. Harper Press, 2011.

COHEN, Jeffrey Jerome et. Al. (Org.) Pedagogia dos monstros: os prazeres e perigos da confusão de fronteiras. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

COUTO, Mia. O fio das missangas. Moçambique: ed. Caminho, 2003.

KEMPE, Margery. How to be a medieval Woman. UK: Penguin, 2016.

LACAN, Jacques. Lo simbólico, lo imaginário y lo real (versión crítica). Conferência pronunciada en el Anfiteatro del Hospital Psiquiátrico de Sainte-Anne, París, el 8 de Julio de 1953. Disponível em: <

www.lacanterafreudiana.com.ar/2.5.1.4%20%20%20LO%20SIMB,%20LO%20MAG%20Y%20LO%20REAL,%201953..pdf> Acesso em: 23/02/2023.

SAID, Edward W. Humanismo e crítica democrática. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 [2004].

SHELLEY, Mary. Frankenstein. London: ed. Harper Collins, 2010.

SOUZA, J. B. Mello. Antígone. In Rei Édipo, Antígone (Sófocles) e Prometeu acorrentado (Ésquilo): Tragédias Gregas. Coleção universidade de bolso: textos integrais, Rio de Janeiro: Ediouro, 1985.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Three Women's Texts and a Critique of Imperialism. Chicago Journals, Chicago, v. 12, n. 1, p. 243-261, Autumn, 1985. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1343469>. Acesso em: 25 de Out. 2012.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Questions of multiculturalism. In: DURING, Simon (ed). Introduction. In: The Cultural Studies Reader, London: Routledge, 1994.

TROYES, Chrétien de. Cligès. Translated by W.W.Comfort. London: Everyman's Library, 1914. Disponível em: <http://www.heroofcamelot.com/> Acesso em: 2023.

Recebido em: 31/10/2023

Aceito em: 18/04/2024

Morgana Silva Larotonda Caetano: Possui graduação em Letras - Português-Inglês pelas Faculdades Integradas Campo-Grandenses (2015), Especialização em Ensino de Língua Inglesa (2016), Especialização em Neuroeducação (2019), Especialização em Língua Inglesa e Suas Literaturas (2022), pela Universidade Estácio de Sá. Mestranda em Literatura Inglesa, Linha de Pesquisa: Poéticas da contemporaneidade no PPGL-UERJ. Tem experiência como professora, atuando há 13 anos na área de ensino de língua inglesa em escola de idiomas e em escola da rede privada local. Atualmente é servidora do estado do Rio de Janeiro, atuando como professora de língua inglesa e de disciplinas do eixo articulador do currículo do Novo Ensino Médio vigente na unidade escolar CIEP 329 Juan Martinho Carrasco, na qual está lotada.

A tortura do olhar no inferno de Sartre: a função do outro na peça *Huis Clos*

Le supplice de regarder l'enfer de Sartre: la fonction de l'autre dans la pièce Huis Clos

Flávio Rocha de Deus¹
Universidade Federal da Bahia (UFBA)
deus.flavior@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-7523-5512>

RESUMO

Na peça *Huis Clos* (*Entre quatro paredes*), acompanhamos três personagens: Garcin, Inès e Estelle, que são trancados juntos em uma sala após suas mortes. À espera de enxofre, fogo e tortura física no além-vida, surpreendem-se ao notar que o suposto inferno é, na verdade, a simples convivência constante com o outro. Neste cenário, por meio de uma análise das características desse inferno criado por Sartre, buscamos entender questões caras para a filosofia do autor, em especial, o papel do *olhar* enquanto instrumento de reconhecimento e as dimensões conflituosas da existência do *outro*.

Palavras-chave: Sartre; *Entre Quatro Paredes*; *Huis Clos*; olhar; outro.

RÉSUMÉ

Dans la pièce *Huis Clos*, on suit trois personnages : Garcin, Inès et Estelle, enfermés ensemble dans une pièce après leur mort. S'attendant au soufre, au feu et à la torture physique dans l'au-delà, ils sont surpris de constater que l'enfer supposé est, en fait, une simple coexistence constante avec les autres. Dans ce scénario, à travers une analyse des caractéristiques de cet enfer créé par Sartre, nous cherchons à comprendre des problématiques chères à la philosophie de l'auteur, notamment, le rôle du *regard* comme instrument de reconnaissance et les dimensions conflictuelles de l'existence de *l'autre*.

Mots-clés : Sartre; *Huis Clos*; regard; l'outre.

¹ Este trabalho é uma consolidação das ideias comunicadas na Conferência “O inferno de Sartre: a existência do outro em *Entre Quatro Paredes*”, no *I Colóquio Sartre e a Literatura*, promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual de Montes Claros, em novembro de 2023.

INTRODUÇÃO – A AUTONOMIA DA OBRA

Em *O que é a literatura*, ensaio publicado por Sartre em 1947 como resposta às críticas alheias de que o engajamento de suas obras literárias seria o reflexo e a provocação de uma arte carente e empobrecida, o filósofo elenca três perguntas cujas respostas, com as devidas ressalvas, sintetizaram suas percepções acerca do que é a literatura. O ensaio se estrutura em três perguntas: O que é escrever? Por que escrever? Para quem escrever? Por meio delas, estabelecemos as bases de sua percepção do ser e do fazer literário. Para ele a literatura prescinde de um sentido e de um alvo, de um outro, um leitor, um valor. Podemos entender essa intuição pela consideração que Sartre possui com a natureza e a finalidade da *prosa*. De acordo com o filósofo, ao contrário dos poetas, que se “recusam a *utilizar* a linguagem”, o prosador “*se serve* das palavras [...]”. O escritor é um falador; designa, demonstra, ordena, recusa, interpela, suplica, insulta, persuade, insinua” (Sartre, 2004, p. 19). Ou seja: a prosa é utilitarista por essência.

Albert Camus, em sua crítica ao romance de Sartre, *A náusea*, nos diz que “um romance nunca passa de uma filosofia posta em imagens” (Camus, 2018, p. 119), ou seja, encontramos na literatura uma função que ultrapassa a desinteressada narração de uma sequência de ocorrências que constituem uma história. Enxergamos, também, através das palavras, uma possibilidade de vislumbre do mundo visto pelo outro.

Apesar das desavenças políticas entre ambos os filósofos, não há motivo para desacreditar que estivessem alinhados com relação à função e natureza da atividade literária. O próprio Sartre afirma que “Temos o direito de perguntar ao prosador: com que finalidade você escreve?” (Sartre, 2004, p. 19), pois, podemos perceber, em Sartre a literatura é um processo dialético que só se congratula na existência de um outro que é o leitor. Nos diz o filósofo:

Em nenhuma outra atividade essa dialética é tão manifesta como na arte de escrever. Pois o objeto literário é um estranho pião, que só existe em movimento. Para fazê-lo surgir é necessário um ato concreto que se chama leitura, e este só dura enquanto a leitura durar. Fora daí, há apenas traços negros sobre o papel. Ora, o escritor não pode ler o que escreve, ao passo que o sapateiro pode calçar os sapatos que acabou de fazer, caso estes lhe sirvam, e o arquiteto pode habitar a casa que construiu. Ler implica prever, esperar. Prever o fim da frase, a frase seguinte, a outra página; esperar que elas confirmem ou infirmem essas previsões; a leitura se compõe de uma

quantidade de hipóteses, de sonhos seguidos de despertar, de esperanças e decepções (Sartre, 2004, p. 35).

Diante desse cenário, não é equivocado dizer que podemos encarar as obras literárias de Sartre como parte indissociável de sua filosofia. Inclusive, enquanto produções passíveis de indagação, análise e estudo para a compreensão do autor. É nesse ínterim que encontramos o sentido e a legitimação de nosso trabalho neste ensaio. Buscaremos, nestas próximas páginas, entender, por meio dos pressupostos teóricos sartreanos, dimensões da existência do outro através de sua peça *Huis Clos*, comumente traduzida para o português como *Entre quatro paredes*.

Nessa curta montagem de cinco atos, nos deparamos imersos em uma história de apenas três personagens, cujo único motor da trama é a existência de um outro que, nas circunstâncias postas pelo roteiro, consegue ver mais do *eu* do que o *eu* gostaria. Nessa atividade de reflexão proposta por este ensaio, não buscamos usar a peça como um recurso didático passivo, ou seja, como um mero instrumento de exposição para conceitos do autor, mas, em franca conversa com o roteiro da peça, levantar os debates existenciais intrínsecos ao próprio texto. Acredito que, assim, reverenciamos a autonomia do roteiro enquanto obra filosófica, ainda que nos sirvamos dos recursos teóricos externos, como a filosofia *formal* do autor e outras fontes intelectuais de análise. Buscamos, então, pensar o lugar do *olhar* enquanto aspecto constitutivo da *tortura* da existência do *outro* na peça de Sartre, e, para tal, a seleção de três características fundamentais serviram de guia para o desenvolvimento e organização das ideias neste trabalho.

UM INFERNO ENTRE QUATRO PAREDES

Na história das artes, o inferno adquiriu muitas representações. Concebido como um espaço metafísico de punição e sofrimento, o inferno desempenhou, e ainda desempenha, um papel extremamente significativo em diversas culturas, tradições e religiões. Para os gregos antigos, o Hades, o reino dos mortos, lugar onde encontramos figuras célebres da mitologia como Hades, Perséfone e Caronte, a visão do pós-vida é multifacetada, incluindo áreas de recompensa e castigo. Os Campos Elísios representam uma forma de paraíso para os virtuosos, enquanto o Tártaro serve como local de

tormento para os ímpios (Cf. Le Goff, 2017). Na mitologia egípcia, por sua vez, os mortos eram levados para o Salão da Verdade para serem julgados: na balança de Anúbis, o Deus Chacal, a alma era pesada em relação a uma pena de avestruz (Cf. Pinch, 2004).

No século V, a igreja católica oficializa a ideia de um submundo pós-morte associado com imagens de fogo, tortura, estacas e sofrimento (Cf. Ferret, 2019). A promessa de um céu para obedientes era mais atraente com a possibilidade de um inferno de tortura para os rebeldes e o controle social era mais eficaz. Segundo Magalhães e Brandão (2012, p; 280), no medievo tais inventividades iconográficas auxiliavam no controle moral da igreja sobre o povo, algo que ambos pesquisadores chamam de “Pedagogia do Medo”. Ainda assim, como nos informa Raffa (2009), percebe-se que no ocidente é com a publicação da *Divina comédia*, de Dante Alighieri, em 1314, que a imagem do inferno enquanto local de sofrimento físico e tortura se consolida na história das artes.

Composta por três partes, sendo a primeira delas *Inferno*, a obra do poeta italiano narra a jornada de Virgílio através de um inferno estruturado em círculos concêntricos, cada um destinado a diferentes tipos de pecadores. Conferindo uma qualidade tangível ao sofrimento dos condenados e um simbolismo sofisticado para as punições, pois cada círculo infernal representava uma graduação na gravidade do pecado, o que criava uma hierarquia moral clara, Dante marca a história da literatura e passa a inspirar o imaginário popular e artístico do além-morte. O significado do significante passa a ser o local em que “[...] o rosto com o sangue lhes regavam [...], e o sangue e mais as lágrimas, no chão, lá repugnantes vermes os tragavam” (Cf. Alighieri, 2005, p. 49).

Assim como as representações iconográficas de Satã se transformaram na história da arte, a imagem do inferno também foi se alterando no decorrer dos séculos, ganhando ares menos físicos e mais psicológicos. Essa mudança de paradigma reflete o impacto das transformações sociais, científicas e filosóficas do ocidente, cada vez mais secularizado. Encontramos uma ótima representação desse rompimento com as concepções tradicionais de inferno na obra do filósofo francês Jean-Paul Sartre, especificamente em sua peça *Huis Clos*, de 1944. Aqui, Sartre nos apresenta um inferno desprovido de suplícios físicos visíveis. Em vez disso, os personagens — Garcin, Inès e

Estelle — enfrentam uma existência claustrofóbica, confrontando suas próprias ações e relações interpessoais em um quarto com três poltronas, sem janelas e sem espelhos.

A peça revela, em sua primeira cena, que os personagens não estão em um inferno tradicional. Encontram-se em um mero espaço fechado, desprovido de extraordinariedades e com uma decoração consideravelmente duvidosa. Após perguntar se todos os infernos são iguais e lembrar quem *era* ele em vida, Garcin pergunta em genuína dúvida: “– Onde estão as estacas? [...] as grelhas, as agulhas para pele.” (Sartre, 2000, p. 15, tradução própria). Para tal indagação que nos parece tão óbvia, o criado do pós-morte, o mordomo do inferno, pergunta com mais frivolidade ainda: “O quê? Está brincando?” (Sartre, 2000, p. 15, tradução própria). Isso é o suficiente para Sartre nos informar que, nesse inferno, a dor, a tortura, não será tão banal. Desvendar a não-banalidade desse inferno é, portanto, nossa tarefa neste trabalho. Por meio da peça de Sartre, e de suas ideias que fundam a narrativa, proponho a nós realizarmos uma cartografia das características desse inferno e nos aprofundarmos na questão: por que, aqui, *l'enfer, c'est les Autres?* [o inferno são os outros?] (Sartre, 2000, p. 93).

SEM ESPELHOS

Dentre as características do inferno sartreano de *Huis Clos*, a ausência de espelhos é um dos primeiros destaques de sua configuração. Na trama é possível notar elementarmente que o objeto possui um valor simbólico maior do que seu mero uso. Todos os que chegam sentem sua falta. O primeiro a notar sua ausência é Garcin, assim que chega ao ressinto, todavia, sem nenhuma atenção especial, o espelho apenas é listado, como só mais uma das coisas que não tem naquele lugar. A primeira que, de fato, sente sua falta, e é também aquela que mais necessita dele é Estelle, a infanticida.

[Estelle pergunta] O sr. terá um espelho? (Garcin não responde). Um espelho, um espelhinho de bolso, não importa. (Não responde). Se me deixam sozinha, pelo menos arranjem-me um espelho. (Garcin continua com a cabeça entre as mãos. Não responde).

[Inés] (Com solicitude) [Ihe responde]: Tenho um espelho em minha bolsa. (Procura-o na bolsa com raiva): Não está mais. Devem ter ficado com ele no depósito.

Que aborrecimento!... [Diz Estelle] (Um tempo. Ela fecha os olhos e cambaleia. Inês corre para ampará-la). [...] [Estelle] (Abre os olhos). Sinto

uma coisa esquisita. (Ri e se apalpa). Com a sra. não é assim também? Quando não me vejo, por mais que me apalpe, fico na dúvida se existo mesmo de verdade (Sartre, 2000, p. 44-45, tradução própria).

Órfã e pobre, mas ainda bela e atraente, Estelle se casou ainda jovem com um homem rico e bom. Após o envolvimento com um amante, que, segundo ela, era aquele que ela “devia amar”, teve um filho fora do casamento cuja existência a atormentava. Sem conseguir lidar com isso, matou seu bebê, o que provocou o suicídio do seu amado. Estelle é apresentada na peça como uma mulher atraente, mas carente, com uma busca desesperada por validação. Ela nos aparece como uma representação crítica do arquétipo da superficialidade da sociedade da época e das máscaras que as pessoas usam para esconder suas verdadeiras naturezas. Carolina Oliveira, em seu trabalho *A psicanálise existencial de Jean-Paul Sartre na peça “Entre quatro paredes”*, ao comentar sobre Estelle, nos diz que:

[...] Seu olhar para si e para o mundo é superficial, não tem uma leitura de interioridade, por isso, vive no plano do irrefletido, isto é dissolvida no mundo dos objetos e tomando a si e ao outro como objeto também. Ela não consegue refletir sobre seus atos, daí porque Sartre dá maior ênfase à falta que ela sente do espelho (Oliveira, 2008, p. 4).

Essa ideia do espelho serve como uma metáfora para a questão da reflexão, que significa, na teoria sartreana, o movimento da consciência de voltar-se para si, ou seja, o ato de posicionar a própria consciência. O espelho remete a esse ato de posicionar a mim mesmo em imagem, já que o meu rosto pertence ao mundo e não a mim, é somente diante do espelho que tenho acesso a ele. Da mesma maneira, o olhar do outro reflete minha existência objetiva e, se não consigo refletir por mim, preciso que alguém o faça. Logo, Estelle, na ausência de espelhos, necessita que o olhar do outro a reflita. Por esse motivo, ela é a última a confessar o seu crime e só o faz através do interrogatório dos outros dois.

Aline Gonçalves (2013), ao analisar a mesma personagem, cita a indagação do personagem Roquetim de *A náusea*, também de Sartre. O historiador solitário, ainda no início do romance, se questiona se não é possível compreender o próprio rosto. Segundo o personagem: “As pessoas que vivem em sociedade aprenderam a se ver nos espelhos tais como seus amigos as veem.” Sendo ele alguém que não possui amigos, isso

explicaria o fato de sua carne ser “tão nua?”” (Sartre *apud* Gonçalves, 2013, p. 63). De acordo com a comentadora, em diálogo com Sartre, “Dependemos do outro para sermos objeto. Não nos vemos exteriormente e nem qualificamos nossos atos, pois a consciência como fluxo que é apenas vive os atos” (Gonçalves, 2013, p. 63). Por isso o espelho nos aparece como uma possibilidade de reconhecimento de nós por nós mesmos, uma objetificação do eu com o próprio eu. O espelho, como *representação* do corpo que existe, reflete o que está passível de se olhar, e, portanto, garantiria a certeza de que a performance externa está condizente com os desejos internos de reconhecimento, ainda que de forma superficial. Estelle nos confessa: “Minha imagem, no espelho, era domesticada. Eu a conhecia tão bem!” (Sartre, 2000, p 45, tradução própria), afinal, também diz a personagem: “Quando eu falava, sempre dava um jeito para que houvesse um espelho em que eu pudesse me ver. Eu falava e me via falar. Eu me via como os outros me viam” (Sartre, 2000, p 45, tradução própria).

Percebemos que um espelho não é só um móvel de decoração, também podemos entendê-lo como um instrumento de auxílio social. É nele que podemos nos avaliar como algo externo de nós mesmos. Em nosso tempo, por exemplo, as redes sociais vigoram essencialmente pelo uso da imagem que podemos vender ao outro, mas principalmente, pela capacidade que temos de nos *preparar* para o *olhar do outro*, selecionar a visão do outro. Nessa peça de Sartre, a ausência de espelhos não é uma mera ausência de um elemento cênico. Como diz o próprio Garcin, não é só a falta de espelhos, é a completa ausência de qualquer coisa que “pudesse se parecer com um espelho” (Sartre, 2000, p. 24-25, tradução própria). Não existe, portanto, no inferno de Sartre, nada que possa ser usado para que você possa ver sua própria imagem refletida, exceto, um único lugar, metafórico e material: o olhar do outro. O que nos leva a segunda característica do inferno de Sartre: a obrigação do olhar.

CONDENADO HÁ DE SER VISTO

[...] Sim, de fato, a ‘identidade’ só nos é revelada como algo a ser inventado, e não descoberto. (Bauman, 2005, p. 21).

[...] perguntar ‘quem você é’ só faz sentido se você acredita que possa ser outra coisa além de você mesmo; só se você tem uma escolha, e só se o que

you choose depends on you, or rather, only if you have done something so that the choice is 'real' and you are not afraid.

(Bauman, 2005, p. 25).

A ausência de espelhos, ou seja, esse objeto que serve para o *eu* olhar o *eu*, faz com que o único olhar que possa nos observar seja o do *outro*. Oliveira, em comentário a Sanches Neto, nos conta que “os primeiros movimentos da peça [...] servem para demonstrar que no inferno sartreano não há interrupção” (Oliveira, 2008, p. 3). Consideração esta que se mostra coerente com a trama do filósofo. No inferno de Sartre, as luzes não se apagam, o outro não pode ser ignorado: ainda que tape os ouvidos, pode-se ouvir o que o outro diz dentro de sua cabeça; ainda que se feche os olhos, o outro parece tão presente que se supõe que seja possível quase ler seus pensamentos. O criado que os serve não pisca, ao ponto de que suas pálpebras já estão atrofiadas. “O autor deixa claro o elemento central da obra: o ser-visto” (Oliveira, 2008, p. 3).

O *olhar* é um dos temas mais caros da filosofia sartreana e inseparável de sua teoria da função do *outro*. Para Sartre, o olhar do outro não é apenas um ato físico, mas um fenômeno ontológico que desempenha um papel crucial na formação da subjetividade e da liberdade individual. No contexto sartreano, o olhar do outro representa uma presença invasiva que atua como um espelho social que reflete e molda a autopercepção do indivíduo. Como o olhar não é neutro, pelo contrário, é impregnado de julgamento, e submete-se à condição de *observado*, a visão do outro implica nossa própria liberdade. Como nos elucida Leopoldo e Silva:

[...] o outro se constitui como outro si-mesmo pela negação de mim-mesmo: o outro não 'é' eu. Mas eu não sou o outro do mesmo modo que eu não sou a mesa. Pois, o modo como não sou o outro vai incidir na maneira como me aprenderei enquanto sendo eu mesmo (Leopoldo e Silva, 2004, p. 186-187).

Na peça, vemos que a tortura não envolve apenas o ser olhado, mas também o fato de não conseguir do outro o olhar que se deseja. Estelle deseja que Garcin a olhe com o desejo que reafirme sua autoimagem de beleza, Garcin anseia que Inés o olhe com respeito, e para isso aceitou passar a eternidade tentando convencê-la de que ele é corajoso, e Inés, que sofre ao ter que olhar o *olhar* de desejo de Estelle pelo corpo de Garcin, também anseia que os outros a olhem com a superioridade ríspida que tanto evoca em seu comportamento.

Garçin conclui a célebre frase “o inferno são os outros”, mas antes disso Inés já percebe a lógica do local: “Fizeram uma economia de pessoal [...] são os próprios fregueses que se servem, como nos restaurantes cooperativos”, ou seja, “cada um de nós é o carrasco do outro”. (Sartre, 2000, p. 42, tradução própria). O outro é nosso conflito constante, mas, como nos diz o próprio Sartre, o outro também é “o mediador indispensável entre mim e mim mesmo” (Sartre, 2007, p. 290). Contrapondo a famosa frase “Penso, logo existo”, de Descartes, Sartre argumenta que nem mesmo o pensamento ocorre de forma isolada, ele está intrinsecamente ligado à presença de um *outro*. Nesse caso, o próprio pensar é uma relação que se constrói em relação a algo externo ao eu e eliminar o *outro* significaria anular a mim mesmo.

Ao contrário de objetos inanimados – estes seres-em-si – como barcos, colheres, xícaras e geladeiras, o *outro* é dotado de consciência, o que implica nele a capacidade de contemplar o mundo e de nos percebermos como sujeitos observados. A consciência do outro não pode ser reduzida a uma mera coisa, pois ele é capaz de também me transformar em um objeto sujeito à sua percepção. Essa dinâmica implica uma troca constante entre ser sujeito e objeto, em que a consciência do outro molda nossa própria consciência e vice-versa. Segundo Sartre:

Tudo que vale para mim vale para o Outro. Enquanto tento me livrar do domínio do Outro, o Outro tenta se livrar do meu; enquanto procuro subjugar o Outro, o Outro procura me subjugar. Não se trata aqui, de modo algum, de relações unilaterais com um objeto-em-si, mas sim de relações recíprocas e moventes. As descrições que se seguem devem ser encaradas, portanto, pela perspectiva do conflito. *O conflito é o sentido originário do ser-para-outro* (Sartre, 2007, p. 454, grifo nosso.)

É nessa dimensão do conflito, em que o outro pode invadir o eu, que surge o fenômeno da vergonha. Para Sartre (2007, p. 290): “[...] a vergonha é, por natureza, *reconhecimento*. Reconheço que sou como outro me vê”, nesse cenário a vergonha não é um fenômeno reflexivo, mas surge na consciência irrefletida quando o indivíduo se percebe sendo observado pelo outro e o outro assume o papel de ponte de identificação do *Eu* consigo mesmo. Reinaldo Furlan, em seu artigo “A relação com o outro em Sartre”, é preciso em sua explicação dessa dinâmica entre a existência do olhar alheio e o nosso próprio julgamento acerca de nossas ações. Para o comentador:

Será a presença do olhar do outro que fará com que o para-si se veja ou tematize o sentido e o valor de sua própria ação, isto é, de seu projeto de ser. Assim se abre para o para-si uma dimensão da qual não se ocupava, e que *dará origem à própria moral*. Pois é a presença do outro, melhor dizendo, *a consciência que o para-si tem do olhar do outro sobre si, que o levará a reverter seu olhar*, antes ocupado com as coisas, para o valor de suas próprias ações, ou sobre o sentido do seu próprio comportamento (Furlan, 2013, p. 87, grifos nossos).

Por isso esse inferno sem estacadas e perfurações, sem enxofre ou chicote é torturante e eficaz. Com a devida liberdade, mas ainda com rigor, me permito o uso das colocações de Emmanuel Levinás em sua breve entrevista *A violência do rosto*. Para Levinás, o rosto do próximo é

[...] portador de uma ordem, que impõe ao eu, diante do outro, uma responsabilidade gratuita [...] a responsabilidade pelo outro homem ou, se preferir, a epifania do rosto humano constitui uma perfuração na casca do ser “que persevera no próprio ser” (Levinás, 2014, p. 28-29).

Ou seja, a presença de um outro me obriga a notá-lo, e isso implica avaliar-me perante aquele que me nota. Sartre evidencia isso em sua peça, seu castigo não é apenas conviver, é a impossibilidade de ignorar. Ainda em Levinás, o filósofo judeu, confessa: “Não digo que os homens são santos ou que andam em direção à santidade. Apenas digo que a vocação à santidade é reconhecida por todo ser humano como valor e esse reconhecimento define o humano” (Levinás, 2014, p. 29-30). Todo homem e mulher vislumbra um ideal que busca performar. Há uma carência de reconhecimento que não se pode, aparentemente, escapar, por isso o olhar do outro é, ao mesmo tempo, o pódio para as possibilidades de vitória do *eu*, e o carrasco para tortura de nosso ser.

A POSSIBILIDADE DE OLHAR

Chegamos, por fim, ao castigo da possibilidade de olhar. Nesse aspecto, talvez original, da representação infernal de Sartre, o sofrimento se dá pela observação da ausência de si. Em *A queda*, um monólogo publicado por Albert Camus em 1956, o protagonista, Clamence, o juiz penitente, nos revela um conjunto de reflexões acerca de suas experiências de vida. Por meio dele, Camus explora a complexidade da natureza

humana, questionando as nuances e camadas da moralidade social. Em uma de suas falas, Clamence nos confessa:

Não tenho mais amigos, só tenho cúmplices. [...] Como sei que não tenho amigos? É muito simples: eu o descobri no dia em que pensei em matar-me para lhes pregar uma boa peça, para puni-los, de certa forma. Mas punir quem? Alguns ficariam surpreendidos; ninguém se sentiria punido. Compreendi que não tinha amigos. Além disso, mesmo se tivesse, não adiantaria nada. Se eu pudesse suicidar-me e ver em seguida a cara deles, então sim, valeria a pena (Camus, 2017, p. 56-57).

Trago para nós esse fragmento do monólogo pois encontro nele um paralelo opositor da terceira característica que enxergo no inferno de Sartre, mesmo que não seja, ao contrário dos outros dois, uma característica eterna: ter a possibilidade de olhar a vida dos que ficam. No trecho supracitado da obra de Camus, encontramos no personagem uma idealização de regozijo em poder acompanhar a reação dos que ficam, após sua morte. Porém, quando observamos na peça de Sartre, essa possibilidade se mostra como uma tortura autoinfligida.

Acompanhar a vida de quem fica, como um sujeito sem corpo, logo sem imaginação, apenas com olhar, é torturante. Garçin se irrita com a bondade da própria esposa, na mesma medida em que espera decadentemente que qualquer um de seus conhecidos, Gomez em especial, fale algo sobre ele. Mesmo nos braços de Estelle, em possibilidade de prazer presente, sua mente presa à opinião alheia, se distrai profundamente ao ver que seu nome foi dito em qualquer conversa terrena banal. Garçin parece regozijar-se com os simulacros de memória do *Eu* que foi, curiosamente, estritamente existente pela lembrança da experiência de um outro.

[Garçin] – *(Se volta para Estelle e a segura pelos ombros. Debruça-se sobre ela e se ergue bruscamente).*

[Estelle] – *(Num gesto de despeito):* Eu disse que não se importasse com ela!

[Garçin] - Não se trata dela. Gomez está no jornal. Fecharam as janelas... quer dizer que é inverno. Seis meses. Faz seis meses que ele me... Não lhe avisei que eu poderia ficar distraído? Eles estão tremendo de frio; não tiraram os paletós... é esquisito que estejam com tanto frio por lá, e eu aqui, com tanto calor. Dessa vez é de mim que ele está falando.

[Estelle] – Será que isso vai demorar? (Sartre, 2000, p. 76, tradução própria).

De igual forma, Inês tortura-se ao observar constantemente o quarto que protagonizou sua vida. Ver que ele já fora alugado, ocupado por outros que nunca saberão de sua existência a confronto com a própria pequenez, natural à própria condição humana. Pelo mesmo caminho, em seu pós-morte, Estelle sofre e lamenta ao observar um homem, por quem era apaixonada, dançar junto a uma de suas amigas. Vislumbrar a felicidade de ambos, perceber-se sem nada e contentar-se apenas com o simulacro de uma dança com sua paixão é tão decadente que evidencia a maior fraqueza compartilhada por ambos: são humanos. Camus, em uma resenha feita ao *Muro*, de Sartre, comenta que

Há em Sartre um certo gosto pela impotência, no sentido pleno e fisiológico, que o leva a adotar personagens que chegam aos confins de si mesmos e que se chamam com o absurdo que não conseguem superar. Tropeçam em sua própria vida, e se ousa dizê-lo, por excesso de liberdade (Camus, 2018, p. 124).

Em todos os protagonistas de *Huis Clos*, encontramos a angústia pelo não existir, não pela ausência da consciência, mas exatamente pela possibilidade livre de vislumbrar a realidade que outrora habitaram como corpo. Da mesma forma que Scheler, em comentário a Nietzsche, intui que “no céu a principal fonte de felicidade será o espetáculo dos imperadores romanos consumidos no inferno” (Scheler, 1933, p.46, tradução própria), em um paralelo oposto, podemos supor, como disse o personagem Sandman, de Niel Gaiman, que parte do poder e sofrimento causado pelo inferno encontra-se na possibilidade de seus torturados imaginarem a vida no céu.² Todavia, no caso da peça de Sartre, de olharem a vida na terra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O inferno em *Huis Clos*, de Sartre, na contramão das representações tradicionais do inferno, com estacas e torturas físicas, dá lugar a uma forma mais sutil e insidiosa de tormento/castigo. No trabalho elencamos três características fundamentais (1. a ausência de espelhos; 2. condenado a ser visto; 3. tentação da observação alheia) para pensar o

² “Você diz que não tenho poder? Talvez seja verdade..., mas... Dizer que os sonhos não têm força aqui? Diga-me Lúcifer, Estela-da-Manhã... Indaguem a si mesmos, todos vocês... Que poder teria o inferno se todos aqui presos não fossem capazes de sonhar com o Céu?” (Gaiman, 2005, p. 115-116).

lugar do *olhar* enquanto aspecto constitutivo da *tortura* da existência do *outro* na peça de Sartre. Diante disto, foi-se investigado a validade e coerência das instituições teóricas elencadas por meio de uma leitura exegética das considerações do filósofo francês sobre a existência do outro em sua obra *O ser e o nada*, acrescentando-se também de uma seleção de comentários selecionados em trabalhos publicados acerca do tema, do autor e da peça,

Conclui-se que as características selecionadas para a compreensão da tortura do olhar no inferno sartreano mostram-se coerentes na análise do roteiro da peça, que apontam as intenções de Sartre em representar a existência do outro como ponte de conflito com o *eu*, tanto ôntico quanto ontológico. Compreende-se o inferno sartreano como um espaço de condenação psicológica, onde a ausência de espelhos e a obrigação do olhar do outro se tornam instrumentos de tortura. Diante dessa análise da ontologia do outro na fenomenologia sartreana, considera-se que, na peça selecionada, o *olhar* pode ser visto como fonte de angústia em três variáveis discriminadas: 1. não se pode refugiar o olhar em representações objetivadas do eu – aqui percebidos no signo do espelho; 2. não se pode abdicar a percepção do outro à sua volta, ou seja, o *Eu* não descansa da dialética do confronto de vários *para-si*; 3. uma constante tentação nostálgica encanada na possibilidade de observar o mundo material sem suas presenças.

REFERÊNCIAS

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia: Inferno*. Introdução, tradução e nota de Vasco Graça Moura. São Paulo: Landmark, 2005, p. 49.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

CAMUS, Albert. *A queda*. Tradução: Valerie Rumjanek. 21ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2017.

CAMUS, Albert. A náusea, de Jean-Paul Sartre. In: CAMUS, Albert.. *A inteligência e o cadafalso*. Tradução de Manuel da Costa Pinto e Cristina Murachco. 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2018, p. 119-122.

FERRET, Antoni. La creencia en el mito del infierno es la aberración más grande que ha habido en la historia de la humanidad. *Religión Digital*, 06 de jul. 2019. Disponível em: <<https://www.religiondigital.org/opinion/Antoni-Ferret-creencia-aberracion->

humanidad-infierno-iglesia-religion-diablo_0_2137586227.html>. Acesso em 09 de mai. 2024.

FURLAN, Reinaldo. A relação com o outro em Sartre. *Memorandum*, v. 24, 2013, p. 85-99. Disponível em: <seer.ufmg.br/index.php/memorandum/article/view/6938>. Acesso em: 20 nov. 2023.

GAIMAN, Neil. *Sandman, Prelúdios & Noturnos*. São Paulo: Conrad, 2005.

GONÇALVES, Aline Ibaldo. O encontro com o outro em Jean-Paul Sartre. *Griot: Revista de Filosofia, Amargosa*, v. 8, n. 2, p. 55-71, 2013. Disponível em: <<https://doi.org/10.31977/grifi.v8i2.570>>. Acesso em 05 de mai. 2024.

LE GOFF, Jacques. *O nascimento do Purgatório*. Tradução: Maria Ferreira. Petrópolis: Vozes, 2017.

LEOPOLDO e SILVA, Franklin. *Ética e literatura em Sartre: ensaios introdutórios*. São Paulo: UNESP, 2004.

LEVINAS, Emmanuel. *Violência do rosto*. Tradução de Fernando Soares Moreira. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

MAGALHÃES, Antônio Carlos de Melo; BRANDÃO, Eli. O diabo na arte e no imaginário ocidental. In: MAGALHÃES, Antônio Carlos de Melo, *et al. O demoníaco na literatura*. Campina Grande: EDUEPB, p. 277-290, 2012. Disponível em: <<https://books.scielo.org/id/y742k/pdf/magalhaes-9788578791889-21.pdf>>. Acesso em 05 de mai. 2024.

OLIVEIRA, Carolina Mendes Campos. A psicanálise existencial de Jean-Paul Sartre na peça "Entre Quatro Paredes": o jogo de espelhos do encontro com o outro. *Anais do I Simpósio de Psicologia Fenomenológica*. Belo Horizonte: Fundação Guimarães Rosa, 2008. Disponível em: <www.existencialismo.uerj.br/pdf/CarolinaCampos.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2023.

PINCH, Geraldine. *Egyptian Mythology: A Guide to the Gods, Goddesses, and Traditions of Ancient Egypt*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

RAFFA, Guy P. *The complete Danteworlds: a reader's guide to the Divine Comedy*. Chicago: University of Chicago Press, 2009.

SARTRE, Jean-Paul. *Huis Clos suici de Les mouches*. Paris: Gallimard, 2000.

SARTRE, Jean-Paul. *O que é a literatura?* Tradução de Carlos Felipe Moisés. 3ª ed. São Paulo: Ática, 2004.

SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. Tradução de Paulo Perdigo. Petrópolis: Vozes, 2007.

SCHELER, Max. *L'homme du ressentiment*. Paris: Librairie Gallimard, 1933.
Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3413044x/f7.item.zoom>>.
Acesso em: 4 abr. 2023.

Recebido em: 10/02/2024

Aceito em: 09/04/2024

Flávio Rocha de Deus: Licenciado em Filosofia pela Universidade do Estado da Bahia;
Especialista em Linguagens, Ciências Humanas e Sociais Aplicadas pela Universidade
Federal do Piauí e Mestrando em Filosofia pela Universidade Federal da Bahia.

Ensinar literaturas africanas para quê? Reflexões acerca do ensino das literaturas africanas de língua portuguesa no ensino básico

*Teach african literatures for what?
Reflections about the teaching of portuguese language african
literatures in basic education*

Letícia Franzini
Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)
leeh.franzini@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-4970-5218>

RESUMO

Mesmo com a proposta da BNCC de “diversificar ao longo do Ensino Médio, [...] produções das culturas juvenis contemporâneas [...] incluindo entre elas a literatura africana de língua portuguesa” (Brasil, 2017, p. 524) e o sancionamento da Lei 10.639/03 que torna obrigatório o ensino da cultura, história e literatura dos povos africanos e indígenas na educação brasileira, o ensino das literaturas africanas de língua portuguesa no ensino básico ainda é quase nulo, muitas vezes nem aparecendo nos livros didáticos oferecidos aos alunos. Assim, a intenção deste artigo é propor uma reflexão acerca da importância do ensino dessas literaturas e todas as problemáticas que o envolvem, trazendo ainda algumas ideias de abordagem educacional a partir da obra *A Bicicleta que tinha Bigodes* (2011), do autor angolano Ondjaki.

Palavras-chave: Literaturas Africanas de Língua Portuguesa; Ondjaki; Ensino de Literatura; BNCC; Lei 10.639/03.

ABSTRACT

Even with the BNCC proposal to “diversify throughout High School, [...] productions of contemporary youth cultures [...] including among them Portuguese-language African literature” (Brasil, 2017, p. 524) and the enactment of Law 10.639/03, which makes the teaching of culture, history and literature of African and indigenous peoples mandatory in Brazilian education, the teaching of Portuguese-speaking African literatures in basic education is still almost null, often not even appearing in textbooks offered to students. Thus, the intention of this article is to propose a reflection on the importance of teaching these literatures and all the problems that involve it, bringing some ideas of educational

approach from the work *A Bicicleta que tinha Bigodes* (2011), by the Angolan author Ondjaki.

Keywords: African Literatures of Portuguese Language; Ondjaki; Teaching Literature; BNCC; Law 10.639/03.

INTRODUÇÃO

A literatura, segundo Antonio Candido, é um objeto de humanização, pois, segundo o autor:

Entendo aqui por humanização (já que tenho falado tanto nela) o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante (Candido, 2011, p. 172).

Porém, para que esse seu caráter humanizador seja de fato colocado em prática, é necessário que seu acesso seja difundido, o que não era uma realidade no Brasil. Até o início do romantismo e da literatura de viés mais social no Brasil, o livro e a prática da leitura eram vistos como instrumento de deleite artístico utilizado para entreter a burguesia ociosa. Assim, o texto literário era colocado como um objeto inacessível às classes mais baixas da sociedade brasileira por ser considerado bem cultural de luxo que representava uma esfera extremamente culta à qual só a alta classe poderia pertencer.

Com o surgimento dos movimentos pelos direitos humanos no Brasil e a definição das necessidades irremediáveis do indivíduo em meados dos anos 60, a educação passou, ou deveria ter passado, a fazer parte da vida de toda sociedade, o que fez com que a literatura deixasse de ocupar o espaço de instrumento de deleite artístico, para se tornar, inclusive, instrumento de ensino que deveria, portanto, ser acessível a todos. Ainda assim, nada disso é garantido e, como já nos dizia Antonio Candido em 1988, a luta pelos direitos humanos nos traz uma possibilidade, mas ainda assim não representa a solução de todos esses problemas. Nesse sentido, Candido entende que:

Todos sabemos que a nossa época é profundamente bárbara, embora se trate de uma barbárie ligada ao máximo de civilização. Penso que o movimento pelos direitos humanos se entronca aí, pois somos a primeira era da história em que teoricamente é possível entrever uma solução para as grandes desarmonias que geram a injustiça contra a qual lutam os homens de boa vontade à busca, não mais do estado ideal sonhado pelos utopistas racionais que nos antecederam, mas do máximo viável de igualdade e justiça, em correlação a cada momento da história.

Mas esta verificação desalentadora deve ser compensada por outra, mais otimista: nós sabemos que hoje os meios materiais necessários para nos aproximarmos desse estágio melhor existem, e que muito do que era simples utopia se tornou possibilidade real. Se as possibilidades existem, a luta ganha maior cabimento e se torna mais esperançosa, apesar de tudo o que o nosso tempo apresenta de negativo. Quem acredita nos direitos humanos procura transformar a possibilidade teórica em realidade, empenhando-se em fazer coincidir uma com a outra. Inversamente, um traço sinistro do nosso tempo é saber que é possível a solução de tantos problemas e, no entanto, não se empenhar nela. Mas de qualquer modo, no meio da situação atroz em que vivemos, há perspectivas animadoras (Candido, 2011, p. 172).

A sociedade brasileira, portanto, sai de uma perspectiva onde não há direitos assegurados para uma em que estes passam a ser garantidos, mas ainda carregam em si grandes confusões. Nesse sentido, muitas questões podem ser levantadas, uma delas, que interessa muito a Antonio Candido e é extremamente válida ao que se propõe aqui, é a reflexão acerca da necessidade (ou não) de inserir a cultura e a literatura na lista dos direitos que são incompressíveis, ou seja, fundamentais à sobrevivência humana. À primeira vista parece uma tarefa simples decidir quais necessidades se enquadram nessa categoria, mas na prática essa definição se demonstra extremamente complexa, visto que:

O fato é que cada época e cada cultura fixam os critérios de incompressibilidade, que estão ligados à divisão da sociedade em classes, pois inclusive a educação pode ser instrumento para convencer as pessoas de que o que é indispensável para uma camada social não o é para outra. Na classe média brasileira, os da minha idade ainda lembram o tempo em que se dizia que os empregados não tinham necessidade de sobremesa nem de folga aos domingos, porque não estando acostumados a isso, não sentiam falta... Portanto, é preciso ter critérios seguros para abordar o problema dos bens incompressíveis, seja do ponto de vista individual, seja do ponto de vista social. Do ponto de vista individual, é importante a consciência de cada um a respeito, sendo indispensável fazer sentir desde a infância que os pobres e desvalidos têm direito aos bens materiais (e que portanto não se trata de exercer caridade), assim como as minorias têm direito à igualdade de tratamento. Do ponto de vista social é preciso haver leis específicas garantindo este modo de ver (Candido, 2011, p. 175-176).

Portanto, quando pensamos na literatura, só será possível inseri-la nessa categoria se ela fizer parte de um grupo que corresponda às “necessidades profundas do ser humano, a necessidades que não podem deixar de ser satisfeitas sob pena de desorganização pessoal, ou pelo menos de frustração mutiladora” (Candido, 2011, p. 176). Para provar sua ideia de que ela é de fato um bem incompreensível, Antonio Candido inicia um percurso de abordagem acerca do fazer literário na vida do homem, classificando como literatura todas as “criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações” (Candido, 2011, p. 176). A partir dessa definição pode-se entender que o literário é a “manifestação universal de todos os homens em todos os tempos” (Candido, 2011, p. 176) e, portanto, “não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contacto com alguma espécie de fabulação” (Candido, 2011, p. 176). Mas, ainda que provada a sua importância, a literatura não é garantida a todos justamente porque, segundo Antonio Candido:

A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas. Por isso é indispensável tanto a literatura sancionada quanto a literatura proscria; a que os poderes sugerem e a que nasce dos movimentos de negação do estado de coisas predominante.

A respeito destes dois lados da literatura, convém lembrar que ela não é uma experiência inofensiva, mas uma aventura que pode causar problemas psíquicos e morais, como acontece com a própria vida, da qual é imagem e transfiguração. Isto significa que ela tem papel formador da personalidade, mas não segundo as convenções; seria antes segundo a força indiscriminada e poderosa da própria realidade. Por isso, nas mãos do leitor o livro pode ser fator de perturbação e mesmo de risco. Daí a ambivalência da sociedade em face dele, suscitando por vezes condenações violentas quando ele veicula noções ou oferece sugestões que a visão convencional gostaria de proscrever. No âmbito da instrução escolar o livro chega a gerar conflitos, porque o seu efeito transcende as normas estabelecidas (Candido, 2011, p. 178).

Nesse sentido, a literatura em toda a sua dualidade e complexidade pode assustar, pois carrega em si um potencial emancipador e formador de cidadãos críticos. E, mesmo após aproximadamente 25 anos, essa reflexão do autor ainda é extremamente pertinente, afinal, ainda que o ensino de literatura esteja garantido pela BNCC atualmente, sua prática é deixada em segundo plano, além de seguir por caminhos tradicionalistas, focados na história da literatura, sendo que o texto literário quase nunca

é abordado e a escola, que deveria garantir a aproximação entre o aluno e o texto literário, segue o afastando cada vez mais. Quando pensamos nas literaturas africanas, o problema é ainda maior, visto que, na maioria dos espaços educacionais, acaba por não aparecer nos livros didáticos ou nas práticas em sala de aula, mantendo-se esquecida, mesmo após o sancionamento da lei 10.639/03 que torna obrigatório o ensino da cultura, história e literatura dos povos africanos e indígenas.

O ENSINO DE LITERATURA E O PORQUÊ DE ENSINAR AS LITERATURAS AFRICANAS NO ENSINO BÁSICO

Tal qual o acesso, o ensino de literatura também passou por diversos processos até chegar ao que temos atualmente nas escolas brasileiras. A literatura, no Brasil, tem seu primeiro uso para fins educativos durante o século XVI com os jesuítas, nesse momento ela era utilizada como ferramenta para o ensino da língua padrão imposta aos indígenas durante o processo de colonização. Não havia nenhuma intenção de olhar para o texto literário como um objeto de pesquisa histórico-cultural, sendo esse limitado apenas ao papel de ferramenta de ensino linguístico. Assim, essa prática

reduzia o ensino a um conteúdo de retórica e imitação dos clássicos gregos e latinos, cuja finalidade era o domínio da linguagem, com a qual se reproduzia o discurso das elites dominantes. Segundo Magnani (2001), os estudos clássicos, por meio da imitação e contemplação, criavam no aluno o mito do homem superior e assim desviavam a atenção da realidade da colônia, o que favorecia o controle político e ideológico da metrópole (Cabral, 2008, p. 22).

Com os movimentos em prol da Independência do Brasil Colônia, ocorridos em finais do século XVIII e começo do século XIX, inicia-se um processo de instalação de um ideal nacionalista que lutava por um ensino comprometido com a língua e a literatura produzida em território brasileiro. Assim, nesse momento, o ensino de literatura passa a ser "perpassado pela preocupação com a constituição desse novo Estado, o que resulta na prevalência de autores nacionais em detrimento dos portugueses nas antologias escolares da época" (Cabral, 2008, p. 22). E, é nesse momento, a partir da expulsão dos Jesuítas ordenada pelo Marquês de Pombal em 1759, que o ensino passa a ser financiado pelo Estado, passando a ter como objetivo a

formação de indivíduos para essa instituição e não mais para a Igreja. Assim, “segundo Magnani (2001), o novo cenário político, com a independência, exigia alterações na organização educacional, que, no entanto, não se realizaram devido à falta de pessoal preparado para o magistério” (Cabral, 2008, p. 23).

E, mesmo após a independência, a mudança de financiador e a perspectiva da educação:

a educação secundária seguia seu curso nos moldes iniciados pelos jesuítas, sendo que o dilema, nessa época, fora conciliar a formação humana com base na literatura clássica e na ciência, inspirada no modelo francês, sem que se conseguisse equilíbrio entre essa formação e o preparo para o ensino superior (Magnani, 2001), o que, ao nosso ver, ainda se constitui uma das principais questões do ensino médio, acrescida pela complexidade de preparar o aluno para um mercado de trabalho cada vez mais exigente (Cabral, 2008, p. 23).

Ainda que em constante mudança, o ensino era majoritariamente, quando não exclusivamente, voltado para a elite brasileira. É somente a partir dos anos 1960, que a presença das classes populares passa a ser mais expressiva no contexto educacional brasileiro, porém essa expansão não acompanha uma melhoria qualitativa nas escolas. E, nesse aspecto, segundo Guimarães (1995, p.103), “não houve mudança do conteúdo ensinado na disciplina de Língua Portuguesa: ‘o que se ensinava para o aluno elitista passou a ser ensinado para o aluno operário’” (*apud* Cabral, 2008, p. 24).

Para chegarmos ao que entendemos hoje como ensino de literatura, foi necessária a criação da Base Nacional Comum Curricular (BNCC), que define o conjunto “orgânico e progressivo de aprendizagens essenciais que todos os alunos devem desenvolver ao longo das etapas e modalidades da Educação Básica” (Brasil, 2017, p. 7). Esse documento é criado como tentativa de diminuir a fragmentação do ensino e balizar sua qualidade, pois possibilitam que todas as escolas sigam um mesmo caminho, abordando os mesmos conteúdos.

Ainda assim, é importante salientar que o ensino de literatura “além de oscilar de acordo com as acepções por quais as políticas educacionais se orientam, também tem obedecido às concepções epistemológicas e conceitos pelos quais a literatura é compreendida ao longo do tempo” (Cabral, 2008, p. 25). Nesse sentido, a literatura entendida por muitos durante anos como objeto de deleite artístico, onde seu uso serviria apenas para o ensino das normas mais cultas da língua portuguesa, se insere no ensino básico a partir de um

espaço conflituoso entre a tradição escolar humanista, ainda que mediada por influências teóricas positivistas, advindas das várias correntes que perpassam a própria teoria literária, e a tentativa de conformação de seus sujeitos ao mundo produtivo proveniente de configurações socioeconômicas e políticas que estejam em voga (Cabral, 2008, p. 27-28).

Se o ensino de literatura, de modo geral, já é bastante complexo e cheio de empecilhos, quando pensamos nas literaturas africanas de língua portuguesa, o processo é ainda mais complicado, isso porque o olhar para os estudos culturais africanos no Brasil começou a ocorrer apenas em 1959, fazendo com que o estudo acerca das literaturas africanas de língua portuguesa também fosse iniciado tardiamente, sendo inserido no currículo acadêmico dos cursos de Letras no Brasil apenas na década de 70. Quando pensamos na educação básica a questão é ainda mais complicada, pois é somente em 2003, com a aprovação da Lei Federal nº 10.639, que o ensino da história e cultura africanas nas escolas brasileiras de ensino fundamental e médio se torna obrigatório, sendo inserido na BNCC apenas em 2017.

A inserção das literaturas africanas na BNCC tem como objetivo garantir a obrigatoriedade do ensino da História e Cultura Afro-brasileira e Africana aos Currículos Escolares da Educação Básica, preferencialmente nas áreas de educação artística, literatura e história, para assim fomentar a valorização delas, a fim de possibilitar a compreensão das alteridades que formam a sociedade e cultura brasileiras. Nesse sentido, o documento nos diz que:

A inclusão dos temas obrigatórios definidos pela legislação vigente, tais como a história da África e das culturas afro-brasileira e indígena, deve ultrapassar a dimensão puramente retórica e permitir que se defenda o estudo dessas populações como artífices da própria história do Brasil. A relevância da história desses grupos humanos reside na possibilidade de os estudantes compreenderem o papel das alteridades presentes na sociedade brasileira, comprometerem-se com elas e, ainda, perceberem que existem outros referenciais de produção, circulação e transmissão de conhecimentos, que podem se entrecruzar com aqueles considerados consagrados nos espaços formais de produção de saber (Brasil, 2017, p. 401).

Nesse sentido, podemos afirmar que com “ações intensificadas pelos movimentos negros, [...] a obrigatoriedade do ensino da África nas redes de ensino, e com a BNCC nota-se mais um avanço de acordo com o ensino da literatura africana no

ensino médio [...] (Paradiso, Souza, 2021, p. 87). Mas, ainda assim, há muito que caminhar pois, mesmo com a obrigatoriedade do ensino dessas literaturas não canônicas, a realidade escolar ainda tem como enfoque principal o cânone e a abordagem direcionada ao percurso cronológico da literatura que apenas cita obras para exemplificar determinados movimentos literários sem aproximar o aluno da leitura do texto literário propriamente dito.

Assim, mesmo que a BNCC coloque as literaturas em um espaço de maior relevância e sua proposta traga uma abordagem composta por uma "[...] tradição, em geral, [...] constituída por textos clássicos, que se perfilam como canônicos – obras que, em sua trajetória até a recepção contemporânea, mantiveram-se reiteradamente legitimadas como elemento expressivo de suas épocas" (BNCC, 2017, p. 523), em conjunto com obras que “possam aproximar os estudantes de culturas que subjazem na formação identitária de grupos de diferentes regiões do Brasil” (BRASIL, 2017, p. 524), como os *slams*, *best sellers*, literaturas infanto juvenis e outras categorias não canônicas, ainda faltam direcionamentos, isso porque, ainda que o documento aja de forma normativa e determinante, é facilmente negligenciado quando o ambiente escolar carece de meios para a realização da prática.

É, portanto, necessário que, para além da obrigatoriedade do ensino de literaturas africanas de língua portuguesa, ocorra também um processo de capacitação e instrução dos professores e gestores escolares, a fim de conscientizar acerca da importância desses estudos e trazer métodos para que ele seja realmente efetivo. Inserir as literaturas africanas de língua portuguesa nas escolas é “resgatar e trazer uma cultura e história que, durante séculos, ficou à margem [...]” (Paradiso; Souza, 2021, p. 81), é mostrar e inserir os alunos em uma cultura que faz parte e interfere diretamente na brasileira, é, dar-lhe a oportunidade de conhecer e se aproximar de uma parte representativa da sua própria cultura, de forma que o ensino seja ser efetivo e proveitoso, aproximando o aluno de um amplo repertório literário, dando-lhe a oportunidade de conhecer e ter autonomia para decidir o que ele gostaria de ler fora da escola.

Nesse sentido, a literatura nos apresenta “outros mundos, outras histórias e outras realidades [...] possíveis, libertando o leitor de seu contexto estreito e desenvolvendo nele a capacidade de imaginar, que é um motor de transformações

históricas” (Perrone-Moisés, 2006 p. 28), portanto, é papel da escola e do professor garantir que o aluno tenha contato com o universo literário como um todo, desde o cânone até o *best seller*, trazendo para a sala de aula o texto literário para que o aluno leia e conheça, deixando a abordagem dos movimentos literários e suas categorias como algo complementar que se constrói a partir do texto e sua análise, pois só assim será possível que o aluno se desenvolva enquanto leitor e entenda realmente o que são os estudos literários. Isso porque, “a apreciação estética não é universal: ela depende da inserção cultural dos sujeitos. Uma mesma obra é lida, avaliada e investida de significações variadas por diferentes grupos culturais” (Abreu, 2006, 80), sendo, portanto, função da escola, apresentar um vasto leque de opções que abarque obras clássicas e não clássicas, a fim de que os alunos conheçam e tenham autonomia para decidir o tipo de literatura que lhe agrada ao mesmo tempo em que entende a importância do cânone.

ONDJAKI E A INSERÇÃO DAS LITERATURAS AFRICANAS DE LÍNGUA PORTUGUESA NA SALA DE AULA

Definida a obrigatoriedade do ensino das literaturas africanas, afro-brasileiras e indígenas, é importante elaborar propostas de abordagem delas, capacitando os professores para que esse ensino não se mantenha apenas no papel. Pensando nisso, propõem-se, aqui, possibilidades de inserção dessas literaturas a partir da obra *A Bicicleta que tinha Bigodes*, do escritor angolano Ondjaki.

Nascido em Luanda, capital de Angola, no ano de 1977, Ndalú de Almeida, mais conhecido como Ondjaki, é um dos grandes nomes da literatura infanto-juvenil angolana. O autor ainda é membro da União dos Escritores Angolanos e tem suas obras traduzidas para diversos idiomas, como francês, inglês, italiano, alemão, sérvio e sueco. Grande parte das suas obras, como por exemplo, *Uma escuridão bonita* (2013), *A bicicleta que tinha bigodes* (2011), dentre outras consideradas infanto-juvenis, trazem a representação do espaço angolano durante os anos 80 a partir do olhar e do entendimento de mundo da criança, sendo esse o fator que, aqui, se entende como ponto chave de aproximação entre aluno e obra.

É nesse cenário que se insere a obra *A Bicicleta que tinha Bigodes*, publicada pela primeira vez no ano de 2011. Narrado em primeira pessoa por um garotinho que não diz seu nome, o livro apresenta um grupo de crianças que quer escrever uma história para ganhar uma bicicleta em um concurso literário infantil promovido pela Rádio Nacional de Angola, mas acredita não conseguir e por isso decide pegar uma ideia emprestada do Tio Rui, um escritor que mora na mesma rua.

Apesar da simplicidade do enredo com essa obra e as outras que compõem esse universo focado na visão infantil,

Ondjaki reinventa a cidade de Luanda, cria situações cheias de humor e lirismo, fazendo com que a memória coletiva e os assuntos referente àquele lugar sejam transmitidos de uma forma não mais totalmente distópica, apontando apenas para os encaminhamentos frustrados de um pós-independência. Busca, ao contrário, trazer à tona a alegria, as cores, os cheiros, o amor, enfim, mostra uma face pouco presente na representação literária mais usual de seu lugar.

Essa criança esquecida pela história, que ainda não tem direito a voz na tradição oral, cede espaço para um moleque ousado que vive contando fatos, acontecidos tácitos e noturnos da infância (Seidl, 2013, p. 22-23).

Nesse sentido, a obra repensa Angola e o lugar da criança, representando esse espaço a partir do olhar de um personagem-narrador que não ocupa, tradicionalmente, o espaço do contador de histórias. Isso porque, tradicionalmente,

nos universos africanos onde a força da oralidade ainda prevalece, mesmo que de forma residual ou transfigurada, não é qualquer um que pode contar histórias à comunidade, mas aquele que é iniciado, que é detentor de talento, que domina superiormente as técnicas da narração e que pode, prender o auditório (Noa, 2017, p. 79).

Assim, a reflexão acerca do poder narrar é algo que permeia a obra, já que são justamente esses indivíduos, que não possuem o poder e a habilidade de narrar institucionalizada, que precisam elaborar uma história. Nesse sentido, o próprio narrador nos demonstra que não poderá narrar uma história pois não é um adulto, ou seja, não é alguém que carrega o poder da contação de histórias, por isso sua estratégia será buscar uma história na caixa de ideias não usadas do Tio Rui, que já é um escritor, sendo, portanto, um adulto que carrega esse poder oratório. Sobre isso, o narrador nos diz:

Fiquei com inveja. Quando eu penso não me saem estórias. Penso nos trabalhos de casa que não fiz, penso em preparar a mochila com os livros para o dia seguinte, e nos chocolates bons que encontrei algumas vezes na casa de alguém. Penso nessa coisa de a Isaura estar sempre a dar nomes aos bichos e saber do comportamento deles. Também penso nas coisas estranhas que a minha AvóDezanove diz. Às vezes ainda penso que talvez, um dia se eu crescer e tiver bigode, e se coçar muito o bigode, eu vou conseguir escrever uma boa estória. Mas eu queria era ter bigodes agora para poder ganhar a bicicleta (Ondjaki, 2012, p. 36).

Assim, ao trazer como narrador da sua obra uma criança, Ondjaki questiona essa impossibilidade de narrar, demonstrando que as crianças já carregam em si um grande potencial de elaborar e contar histórias. Nesse sentido, o autor tira a criança da posição de indivíduo subalterno que nada tem a dizer sobre o mundo, colocando-o em um espaço onde ele pode narrar suas histórias a partir do seu olhar, do seu ponto de vista.

A partir desse movimento, Ondjaki se insere num grupo de autores, dentre eles, Luís Bernardo Honwana, Manuel Rui e Luandino Vieira, que reescrevem a história angolana a partir do olhar infantil, modificando o enfoque narrativo. Isso porque, antes desses autores, as narrativas angolanas ou moçambicana, quando pensamos em Luís Bernardo Honwana, tinham como enfoque os problemas da guerra, as destruições, as dores causadas, ou seja, uma representação do espaço a partir do ponto de vista daqueles que lutaram e sofreram durante o processo. Com suas obras, esses autores ainda apresentam as problemáticas do pós-independência, mas o fazem a partir desse olhar infantil, que ainda não entende muito bem o que acontece, mas, ainda assim, pode ter muito a acrescentar.

Sobre isso, podemos concluir que:

Pelo viés do sentimento e do encantamento, as narrativas de Ondjaki apresentam-se como uma maneira de fazer falar, pela literatura, os vencidos, os invisibilizados pela História na narrativa hegemônica do colonialismo. Memórias afetivas são retomadas para recriar uma outra identidade angolana. As personagens normalmente são os meninos da rua, que no seu dia-a-dia vivem questões tristes como a falta de luz, de água, de gasolina, de comida. Tudo é escasso, mas a luta pela sobrevivência é perpassada pelo leve olhar infante. As brincadeiras pensadas de uma maneira quase mágica, criando um rico imaginário infantil, onde o brinquedo em si não existe, mas o desejo da brincadeira se instala. Conforme afirma Gaston Bachelard (1988, p.97) “A criança enxerga grande, a criança enxerga o belo. O devaneio voltado para a infância nos restitui a beleza das imagens primeiras.” Esse desejo otimista de querer compartilhar com os amigos os medos, as tristezas, as brincadeiras, os segredos e tudo mais que acontece naquele espaço e naquele tempo pode igualar-se ao desejo coletivo de construir outra nação, com possibilidade de felicidade, riso e alegria (Seidl, 2013, p. 53-54).

Nesse sentido, entendemos que a obra *A Bicicleta que tinha Bigodes* se insere como um ótimo ponto de entrada às literaturas africanas de língua portuguesa, justamente por seu olhar infantil para o ambiente angolano, que aproximará o aluno dessa cultura a partir de um olhar semelhante ao seu. Além disso, a obra pode instigar esse aluno a conhecer mais sobre o país, além de o incentivar a narrar a partir de estratégias de leitura dentro da sala de aula.

Pensando em formas para inserção da obra na sala de aula foram levantadas algumas hipóteses de abordagem, a primeira delas é a de leitura em voz alta, isso porque:

Conforme Roland Barthes (1987), a escritura digna de júbilo contínuo se constitui como uma ciência das fruições da linguagem, a arte de sensualizar o texto, no sentido de que este deve evidenciar provas de que deseja o leitor. Segundo Barthes, o escritor tem como objetivo desbravar um caminho em busca de estabelecer uma relação dialética com o leitor, sendo esperado que seu texto possa desenvolver uma percepção crítica do receptor (Santos; Rocha, 2016, p. 97).

É, portanto, função primordial da obra criar essa relação entre narrador que garanta uma aproximação do que está sendo narrado, a fim de garantir que o leitor sinta e compreenda os sentimentos e as situações representadas na obra. Isso porque:

Da perspectiva da experiência, o que interessa é o estalo, e ele se dá no contato, se dá “entre”, entre aquele que lê, o livro e aquele que escreve; é algo que está na mediação, o que interessa é a própria mediação, sua dinâmica finita, carnal, singular, num corpo a corpo com a palavra, distinto de um sobrevoar o texto. Há que se passear pelo texto, aventurar-se nele e deixar que ele perfaça naquele que lê caminhos imprevistos. A cada encontro, uma trajetória prenhe de riscos, de ritmos, movências (Kefalás, 2009, p. 111).

Nesse sentido, quando analisamos o livro *A Bicicleta que tinha Bigodes*, podemos entender que a:

experiência compartilhada pelo narrador, na obra analisada, constitui-se como o seu testemunho, trazendo mais do que informações sobre o passado, priorizando todos os aspectos da atmosfera dos fatos. O narrador-personagem conta as suas lembranças na intenção de compartilhar uma reflexão que vai além do sentido da sua vida e da vida das outras personagens, pois este narrador intui poder refletir acerca do sentido da vida do seu leitor. Desse modo, o leitor é estimulado a desenvolver uma percepção crítica a partir da moral que compõe os que interrompem o fluxo de discursos equivocados. [...]

A escrita de Ondjaki permite o contato com um universo repleto de fantasias, advindo da imaginação criativa de suas personagens, na interface com um resgate de histórias presentes no imaginário do próprio autor. Menosprezando os sentidos de miséria e subalternidade inscritos nos signos africanos, o escritor angolano utiliza a ficção como um pretexto para a rearticulação e verbalização de uma reminiscência. A superação, que de fato existe, é inscrita através do prazer e da fruição, articulando um rastro de memória, que se constitui histórico, em meio ao poder da imaginação, que seduz o leitor (Santos; Rocha, 2016, p. 97- 98).

A partir da leitura em voz alta, possibilita-se, através da imaginação, que o aluno crie vínculos com a obra, se insira no que está sendo narrado, sendo, nesse sentido, uma excelente estratégia para um primeiro contato com a obra literária. Para tornar a experiência ainda mais dinâmica, o professor pode dividir a leitura entre os alunos, colocando cada um no corpo de um personagem, abrindo ainda mais espaço para a criatividade na sala de aula.

Após essa primeira interação, uma opção para o professor é se aprofundar ainda mais na suscitação da criatividade dos alunos propondo que eles escrevam uma narrativa assim como as crianças da obra. Nesse sentido, pode-se trazer como tema a carta que o personagem principal da obra escreve para o presidente angolano, sugerindo que os alunos escrevam uma carta ao presidente com seus pedidos e sugestões, unindo ao texto literário o ensino dos gêneros textuais, nesse caso, a carta. Com essa segunda estratégia, o aluno, além de pensar na carta inserida no texto e no gênero textual em si, teria que refletir acerca do seu próprio país, realizando um exercício crítico de levantar problemas, sugestões e pedidos direcionados ao presidente.

Além das opções levantadas aqui, o livro deixa espaço para criatividade do professor em relação às possíveis abordagens, sendo, portanto, um ótimo exemplar para a introdução dessas literaturas no ambiente escolar. Afinal, para além de se tratar de uma obra curta, o livro *A Bicicleta que tinha Bigodes* promove diversas reflexões permeadas pelo olhar infantil, possibilitando que o aluno se enxergue em determinadas situações, se aproxime do narrador e se interesse pela sua história, buscando um aprofundamento na cultura angolana e nas suas ligações com a brasileira.

CONCLUSÃO

Ainda há muito a caminhar quando pensamos no ensino de literatura, principalmente quando olhamos para as literaturas africanas de língua portuguesa. Afinal, ainda que hoje contemos com a obrigatoriedade desse ensino, muitas instituições seguem com um foco muito mais direcionado ao cânone, relegando à margem e ao esquecimento tudo que não está institucionalizado nele.

Abrir espaço para as literaturas africanas de língua portuguesa nas escolas é afirmar o “papel relevante da literatura em sala de aula como instrumento de humanização e democratização cultural”, além de direcionar para o “rompimento de visões segregadoras e reducionistas em relação à cultura africana” (Belonia; Cora; Golarte, 2021, p. 210). Para isso, é necessário olhar para o texto literário, lê-lo e estudá-lo, pois, é esse trabalho com o literário que “tem por função social nos fazer coexistir no mundo e ampliar a compreensão global para além da sala de aula” (Belonia; Cora; Golarte, 2021, p. 211), portanto, o estudo de literaturas na sala de aula deve estar direcionado ao texto literário a sua leitura e às reflexões que podem ser levantadas a partir dele.

Concluimos, então, que a jornada em função da desprecarização do ensino de literaturas africanas de língua portuguesa apenas começou com a aprovação da Lei 10.639 (2003). Ainda é preciso possibilitar a inserção de textos como *A Bicicleta que tinha Bigodes*, por exemplo, garantindo que os professores tenham o contato e o domínio necessário desses materiais e autores, a fim de proporcionar um contato eficiente e prazeroso para seus alunos.

REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia. *Cultura letrada: literatura e leitura*. 2017. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

BRASIL. Ministério da Educação. *Base Nacional Comum Curricular*. 2017. Disponível em: http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_EI_EF_110518_versaofinal_site.pdf Acesso em 16 ago. 2023.

CABRAL, Ana Beatriz. *O texto, o contexto e o pretexto: ensino de literatura, após a reforma do ensino médio*. 2008. 247 f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2008.

CANDIDO, Antonio. *O direito à literatura*. In: _____. *Vários Escritos*. 5 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul/ São Paulo: Duas Cidades, 2011.

NOA, Francisco. *Uns e outros na literatura moçambicana: ensaios*. São Paulo: Editora Kapulana, 2017.

ONDJAKI. *A bicicleta que tinha bigodes*. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “*Literatura para todos*”. *Literatura e Sociedade*, [S. l.], v. 11, n. 9, p. 16-29, 2006. DOI: 10.11606/issn.2237-1184.v0i9p16-29. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/19709> . Acesso em: 7 ago. 2023.

RUIZ PARADISO, Silvio; SOUSA, Andreza Santiago de. *As literaturas africanas de língua portuguesa nos currículos de letras das universidades federais brasileiras*. *Porto das Letras*, v. 7, n. 3, p. 80 - 121, 5 jun. 2021. Disponível em: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/portodasletras/article/view/11545> . Acesso em: 16 de ago. 2023.

SANTOS, Camila Ramos; ROCHA, Marlúcia Mendes da. *A bicicleta que tinha bigodes: uma escritura em voz alta de Ondjaki*. *fólio - Revista de Letras*, [S. l.], v. 8, n. 1, 2016. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/folio/article/view/2847>. Acesso em: 21 ago. 2023.

SEIDL, Surian. *A bicicleta que tinha bigodes: para uma (re)significação de Angola através da leveza do olhar infantil*. *lume.ufrgs.br*, 2013. Disponível em: https://lume.ufrgs.br/handle/10183/102207?locale-attribute=pt_BR. Acesso em: 21 ago. 2022.

Recebido em: 28/10/2023

Aceito em: 22/04/2024

Letícia Franzini: Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura (PPGLit) da Universidade Federal de São Carlos, tendo como tema da pesquisa a contemporaneidade e a representação feminina na literatura moçambicana. Possui graduação em Letras - Espanhol pela Universidade Federal de São Carlos (2022). Tem experiência na área de Literatura, com ênfase em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, realizando pesquisas nesta área (contemplada com bolsa CNPq) durante a graduação.

Entre Deus e o rato: o divino e a experiência mística em “Perdoando Deus” de Clarice Lispector

Between God and the rat: the divine and the mystical experience in “Perdoando Deus” by Clarice Lispector

Douglas Santana Ariston Sacramento
Universidade Federal da Bahia (UFBA)
douglas.ariston.18@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-2211-2401>

RESUMO

Clarice Lispector (1929-1977) publicou diversos gêneros literários, e, entre eles, o conto se destaca como uma produção ampla e de fôlego. O presente artigo almeja analisar um conto da autora intitulado “Perdoando Deus”, o qual retrata o contato da narradora com o divino ao caminhar pelas ruas do Rio de Janeiro e o momento em que sente algo que não sabe nomear. A partir disto, a personagem acaba pisando em uma representação deste Deus que surge na forma de um rato morto. Logo, o artigo se estenderá sobre a temática da experiência mística que percorre todo o conto, trazendo a concepção de “experiência interior”, do filósofo francês Georges Bataille (2016), e, em seguida, analisará qual faceta de Deus (com base na Bíblia) a narradora encontra e que está sendo evocada dentro da narrativa na forma de um rato, animal considerado impuro.

Palavras-chave: Clarice Lispector; Deus; Experiência Mística; Literatura e Religião.

ABSTRACT

Clarice Lispector (1929-1977) published several literary genres and among them the short story stands out as a broad and breathtaking production. This article aims to analyze a short story by the author entitled “Perdoando Deus” (Forgiving God), which portrays the narrator’s contact with the divine when walking through the streets of Rio de Janeiro and the moment in which she feels something she cannot name. From this, the character ends up stepping on a representation of this God, who appears in the form of a dead rat. Therefore, the article will expand on the theme of the mystical experience that runs throughout the story, bringing the conception of “inner experience” by the French philosopher Georges Bataille (2016), and will then analyze which facet of God (based on the Bible) the narrator encounters and which is being evoked within the narrative in the form of a rat, and animal considered unclear.

Keywords: Clarice Lispector; God; Mystical Experience; Literature and Religion.

INTRODUÇÃO

Nos estudos sobre a teoria literária sempre há questionamentos sobre a definição de literatura ou do papel desta, sendo este um nó górdio de muitas disciplinas dos cursos de Letras. Antoine Compagnon (2009), por sua vez, durante um seminário ministrado no College de France, local conhecido por ser um berço para a produção intelectual europeia, discorre sobre a utilidade da literatura. O autor, fazendo um percurso histórico sobre a abordagem das narrativas nas universidades francesas, conclui que existem caminhos para compreender a grande pergunta que intitula a discussão: *Literatura para quê?*

Assim sendo, o intelectual francês esboça três premissas sobre a importância da literatura. A primeira está vinculada à experiência e à vivência humana que inspiram o escritor na produção narrativa; a segunda é sobre a possibilidade de reverter mecanismos de poder e desestabilizar normas sociais impostas e dadas como normais (ou seja, a literatura tem o poder de rasurar as estruturas); e a terceira dialoga sobre como a literatura transforma a linguagem e, conseqüentemente, transforma o comum em particular, como ocorre com o poeta.

O poeta dispõe do poder não mais arcaico, mas moderno – como atesta a evocação da fotografia –, de desvelar uma verdade que não seja transcendente, mas latente, potencialmente presente, escondida fora da consciência, imanente, singular, e até aí, inexprimível (Compagnon, 2009, p. 47).

Deste modo, a literatura traz à tona algo que está inserido no mundo e na vivência dos sujeitos em sociedade, e adiciona uma nova visão sobre esses fatos, mostrando que existe um processo de aprendizado sobre o próprio sujeito, suas subjetividades e a sociedade na qual está inserido. Como aponta Compagnon (2009, p. 31), a literatura seria um “exercício de reflexão e experiência de escrita, a literatura responde a um projeto de conhecimento de homem e do mundo”.

Portanto, neste contexto acerca da relação da literatura com o homem e o mundo, apontando para um descortinamento de verdades e mecanismos que regem a sociedade, isto é, produzindo rupturas ou a perpetuação de tais discursos, a escritora Clarice Lispector apreende como um bom exemplo, pois existe um *modus operandi* que é produzido nas suas obras literárias, visto que o sujeito é desnudado para se movimentar e produzir ações dentro das narrativas.

Clarice Lispector nasce na Ucrânia, mas chega ao Brasil ainda na infância, instalando-se em Recife com sua família; posteriormente, ela viaja o mundo e retorna para morar no Rio de Janeiro. Extremamente talentosa, Lispector passou por diversos gêneros literários – romances, contos, cartas e crônicas –, publicações que possuem sempre novas edições para atualizar o gosto dos leitores brasileiros pela escritora.

Para além disso, Clarice Lispector é conhecida pelas frases de efeito que lotam as redes sociais e por ter uma narrativa que retrata de temas existenciais do sujeito, repleta de fluxos de consciência e imagens emblemáticas – como a personagem G.H. comendo uma barata, no romance *A Paixão Segundo G.H.*

Observa-se, assim, que existe uma relação entre a narrativa clariciana e a própria vida da escritora. Na crônica “Submissão ao processo”, por exemplo, Lispector (2018b) esboça que sua produção literária sempre irá trazer à tona o interior do sujeito, assim como o seu viver e o seu modo de viver, que nem sempre é belo:

O processo de viver é feito de erros – a maioria essenciais – de coragem e preguiça, desespero e esperança de vegetativa atenção, de sentimento constante (não pensamento) que não conduz a nada, e *de repente aquilo que se pensou que era “nada” – era o próprio contato com a tessitura do viver* – e esse instante de reconhecimento (igual a sua revelação precisa ser recebido com a maior inocência, com a inocência do que é feito (Lispector, 2018b, p. 544, grifo nosso).

Esse contato com “a tessitura do viver” que, em princípio, surge como algo corriqueiro e passa despercebido, pode ocorrer de modos diferentes dentro da produção literária clariciana, desnudando a possibilidade de entender a vida e, para além disso, questionando instituições sociais que têm um discurso aprisionador. Tal dinâmica ocorre com o objeto deste artigo, o conto “Perdoando Deus”, presente no livro *Felicidade Clandestina*, publicado pela primeira vez em 1971.

O livro *Felicidade Clandestina* apresenta contos que já tinham sido publicados em outros locais e, como aponta o biógrafo Benjamin Moser (2011), com um teor autobiográfico, como é o caso de alguns contos que narram acerca da infância de Clarice Lispector em Recife. Deste modo, havia uma relação sobre fatos da vida da escritora – nesse livro em específico – e a sua produção literária:

Muito de sua obra era autobiográfico, mas raras vezes sobre lembranças da infância no Recife. Ela quase nunca escrevera sobre si própria tão literalmente,

preferindo esconder-se por trás de seus personagens ou no interior de suas alegorias. Quando aparecia, era nas colunas de jornal ou nos pequenos textos, como os da segunda metade de *A Legião Estrangeira* (Moser, 2011, p. 534, grifo do autor).

A literatura clariciana tem em seu bojo experiências e questionamentos da própria autora. Com isso, o conto a ser analisado neste artigo, “Perdoando Deus”, retrata uma mulher que andava a esmo na rua e pisa num rato morto, e, a partir deste momento, ela tem um contato com o divino, que se apresenta para ela na forma do rato morto. Esse contato místico da personagem ocorre por meio de questionamentos e do entendimento da figura de Deus para ela, portanto, ela encontra e se horroriza com “a tessitura do viver” (Lispector, 2018b, p. 544).

O presente artigo visa analisar como o conto “Perdoando Deus” pode ser interpretado como uma experiência mística – trazendo a concepção da experiência interior (Bataille, 2016) – e almeja compreender que imagem de Deus é essa que a personagem encontra materializada no rato morto.

ENCONTRANDO DEUS

Dentro das teorias sobre experiência mística existe sempre uma discussão que leva a temática para o local de questionamento, mesmo o tema estando ancorado nos estudos sobre as religiosidades existentes. Para teóricos que estudam a mística, houve um momento em que não se dava o devido crédito, o que resultou num afastamento da academia ou do campo teológico, pois a temática era “colocada sob suspeita e olhada com desconfiança” (Bingemer, 2020, p. 90).

Contudo, é preciso compreender que, quando se fala sobre religião, a experiência mística faz parte desse campo, afinal, sempre houve uma necessidade do sujeito em ter um contato direto com as divindades, mas a experiência mística leva o sujeito num âmbito mais profundo dessa vivência, como aponta a pesquisadora Maria Clara Bingemer:

[...] [a mística na contemporaneidade] é o fato da existência de uma sensibilidade que busca a experiência direta com o mistério da Realidade última. E essa busca de experiência direta já não apresenta contornos institucionais nítidos, mas, pelo contrário, aponta para uma *tendência transreligiosa, em que o contato buscado se dá com o fundo mais profundo, o segredo último da realidade, que nós chamamos Deus* (Bingemer, 2020, p. 91, grifo nosso).

A mística, ao ganhar tons transreligiosos, aponta que o contato com o divino ocorre por causa da busca do sujeito por um contato direto e factível com a outra esfera. Maria Clara Bingemer (2020) amplia a característica de possibilidade de sujeitos que possam ter essa vivência: o que outrora estava associado aos sujeitos em celibato e restrições religiosas dentro das instituições, com o decorrer do tempo, transpassa essas especificidades e deságua no cidadão comum. Logo, qualquer sujeito pode ter uma experiência mística, pois o divino está dentro da sociedade, rodando os cidadãos e suas estruturas e instituições.

Se a mística é união com o mistério divino, certamente esse divino não se encontra “fora” das coisas deste mundo. É aí que a mística, ética e política mostram mais claramente sua possibilidade de intersecção. Pois, se Deus, o sujeito maior da mística, se deixa encontrar em todas as coisas; se no mundo, tal como ele é, é possível experimentar sua presença inefável, então o agir humano na realidade está definitivamente “consagrado” e é parte integrante da esfera do sagrado e do divino (Bingemer, 2020, p. 92).

Assim, para a pesquisadora, existe uma descentralização da experiência mística vinculado ao espaço religioso, transmutando-se para o sujeito e para a sua própria experiência dentro da sociedade – em qualquer lugar e espaço, podendo atingir qualquer sujeito (Bingemer, 2020).

Como ocorre em “Perdoando Deus”, o conto se inicia de modo bem corriqueiro, com uma mulher andando na Avenida Copacabana, no Rio de Janeiro, pensando em nada e sentindo-se livre. Esse ponto de partida é semelhante às teorias apresentadas por Bingemer (2020), nas quais a experiência mística não precisa estar associada à igreja, logo, pode ser numa praia do Rio de Janeiro, entre edifício e mar:

Eu ia andando pela avenida Copacabana e olhava distraída edifícios, nesga de mar, pessoas, sem pensar em nada. Ainda não percebera que na verdade não estava distraída, estava era de uma *atenção sem esforço*, estava sendo uma coisa muito rara: livre. Via tudo, e à toa. Pouco a pouco é que fui percebendo que *estava percebendo as coisas. Minha liberdade então se intensificou um pouco mais*, sem deixar de ser liberdade (Lispector, 2016, p. 403, grifo nosso).

O início do conto é também o começo da experiência mística, sendo perceptível a existência de um atravessamento entre as categorias do cotidiano e do místico, ou seja, é evidente o modo como as coisas ganham intensidade, como se fosse uma vivência construída aos poucos durante a caminhada. O movimento de andar está plasmado ao de

ter mais atenção, do perceber as coisas e da intensificação de tudo isso se explicar na sensação de liberdade. Existe um crescente sendo construído entre o caminho e a iminência da experiência mística.

Essas especificidades que são apontadas dentro da teoria sobre a mística contemporânea, e que são exemplificadas no início deste conto clariciano, já tinham sido sinalizadas pelo filósofo francês Georges Bataille (2016) ao escrever a *Suma Ateológica*, cujo ponto de partida é uma série de experiências místicas que o filósofo surrealista vivenciou durante a vida. Tais experiências estão descritas no livro *A experiência interior*, e mostram o contato assustado de Bataille desde a primeira vez até a compreensão da experiência mística, além de como controlá-la ou analisá-la depois de vivenciá-la.

Para Bataille (2016), a experiência interior seria esse contato com o divino que desestabiliza toda a verdade do ser, sendo colocada em questão pelo contato com o desconhecido.

A experiência é a colocação em questão (à prova), na febre e na angústia, daquilo que um homem sabe do fato de ser. Se, nessa febre, ele aprende alguma coisa, qualquer que seja, não poderá dizer: “eu vi isto, o que vi foi assim”; não poderá dizer: “vi Deus, o absoluto ou o fundo dos mundos”; poderá dizer apenas: “o que vi escapa ao entendimento”, e Deus, o absoluto e o fundo dos mundos não são nada se não são categorias de entendimento (Bataille, 2016, p. 34).

Então, de acordo com o filósofo, a experiência interior é marcada pela entrada no desconhecido, tentando entender e encaixar o que é experienciado em discursos totalizantes, mas falhando no percurso. Isso ocorre porque a experiência retira as estruturas e as verdades universais que sustentam o sujeito, o que resulta numa tentativa de tradução dessa vivência, mas é necessário usar a própria experiência mística como operador de leitura e de organização.

Portanto, no início do conto “Perdoando Deus”, a narradora consegue entender o que está acontecendo e nomeia as sensações que a “atenção sem esforço” (Lispector, 2016, p. 403) traz consigo, assim como a liberdade e a percepção sobre as coisas ao redor. Mas, tudo muda quando um sentimento se instaura na personagem, um sentimento que foge da compreensão: ser mãe de Deus.

Tive então um sentimento que nunca ouvi falar. Por puro carinho, mesmo, sem nenhuma prepotência ou glória, sem o menor senso de superioridade ou igualdade, eu era por carinho a mãe do que existe. [...] O sentimento era novo

para mim, mas muito certo, e não ocorrera antes apenas porque não tinha podido ser. *Sei que se ama ao que é Deus* (Lispector, 2016, p. 403, grifo nosso).

A maternidade para com o divino traz consigo uma nova forma de amor: o carinho. O sentimento de carinho surge como uma novidade para a personagem, pois ela está maternando Deus, uma figura que existe sem início, meio e fim¹, e, conseqüentemente, não precisou de uma mãe, pelo menos no dogma cristão no qual está inserido, sendo também descrito como onipotente, onisciente e onipresente².

Para além disso, o sentimento de amor apontado pela personagem do conto é importante para adentrar no desconhecido que se descortina na experiência interior, pois “não se faz amar antes de derrubar todas as coisas em nós como um vento violento” (Bataille, 2016, p. 35). Sendo assim, a personagem ama para ser desmontada pelo vento – o que ocorre no decorrer da narrativa, pois ela encontra um rato.

ENCONTRANDO DEUS NO RATO

Existe uma representação, além de uma relação constante, na produção literária clariciana com os animais, sendo estes personagens bastante recorrentes e importantes para o desenrolar da narrativa. Estando os bichos sob holofotes, o leitor possui caminhos para apreender possibilidades de significados que a presença destes seres tem no contexto das narrativas nas quais aparecem.

Em uma de suas crônicas, intitulada “Bichos”, Clarice Lispector (2018a) fala da distinção entre humanos e animais. Por ser uma constante dentro da produção clariciana, é perceptível que a escritora faz distinção entre bichos que são possíveis de contato, isto é, aqueles que são cuidados e tem uma estreita relação com o homem: “[...] Ter bicho é uma experiência vital” (Lispector, 2018a, p. 375); e aqueles outros animais que estão na possibilidade de mudar o ser e questionar a humanidade:

Mas às vezes me arrepio vendo um bicho. Sim, às vezes sinto o *mudo grito ancestral dentro de mim* quando estou com eles: parece que não sei mais quem é o animal, se eu ou o bicho, e me confundo toda, fico ao que apreço com medo

¹ Como é retratado no livro de Apocalipse 22: 13 “[...] Eu sou o Alfa e o Ômega, o primeiro e o Último, o Princípio e o Fim” (Bíblia, 2017, p. 1107). Tal passagem marca a presença do retorno de Jesus no fim dos tempos, mas essas são características que se estendem para toda a Santa Trindade.

² O Salmos 139 retrata os atributos de Deus, esmiuçando as três características: Ele sabe de todas as coisas, está em todos os lugares e pode tudo. (Bíblia, 2017, p. 546).

de encarar meus próprios instintos abafados que, diante do bicho, sou obrigada a assumir, exigentes como são, que se há de fazer, pobre de nós (Lispector, 2018a, p. 375, grifo nosso).

Portanto, é dessa relação contacta entre animais e bichos que resulta no *grito ancestral* – que vem do fundo e é reprimido pelos discursos sociais –, atuando como gancho para compreender a imagem do rato morto que é pisado pela protagonista do conto. Esse contato não é díspar da experiência interior vivenciada no início do conto, pois, como compreende Bataille (2016), a experiência com o divino não é sinônimo de sentimentos bons, visto que perpassa por momentos bons e momentos complexos.

A experiência interior ocorre por meio da dissolução de um discurso normativo no qual o sujeito está estruturado, e a diluição desses pilares resulta numa nova junção de entendimento de mundo. De acordo com Bataille (2016, p. 38), ter esse tipo de vivência “vai ao extremo do possível. Já que ir ao extremo significa no mínimo isto: que o limite que é o conhecimento como fim seja transposto”.

O rato morto que é pisado pela protagonista marca o atravessamento de um limite, pois, até então, ela compreendia o que estava sentindo ou tentava nomear as sensações positivas que a experiência lhe trazia. Assim, ao pisar no rato sem vida, a personagem tenta se controlar e não gritar. O animal, por sua vez, tenta provocar o “grito ancestral” (Lispector, 2018a, p. 375) na protagonista, e, deste modo, começa a desestruturação da personagem:

[...] Em menos de um segundo estava eu eriçada pelo terror de viver, em menos de um segunda estilhaçava-me toda em pânico, e controlava como podia o meu mais profundo grito. [...] Mas, a imagem colava-se às pálpebras: um grande rato ruivo, de cauda enorme, com os pés esmagados, e morto, quieto, ruivo. O meu medo desmesurado de ratos (Lispector, 2016, p. 404).

É o rato que possibilita um novo entendimento do divino. O que outrora estava no campo do belo e das emoções boas, o rato surge para instaurar a destruição desse discurso da face bonita de Deus. Como explica Bataille (2016), é preciso a instauração de um objeto na experiência interior que destitua o poder da palavra, e esse objeto atravessa do exterior para o interior do sujeito. Isso ocorre por meio do questionamento da personagem sobre o motivo de ser um rato morto que cruza seu caminho:

[...] então não podia eu me entregar desprevenida ao amor? De que estava Deus querendo me lembrar? Não sou a pessoa que precise ser lembrada de que dentro de tudo há o sangue. [...] e para mim a palavra espiritual não tem sentido, e nem a palavra terrena tem sentido. Não era preciso ter jogado na minha cara tão nua um rato. Não naquele instante (Lispector, 2016, p. 404).

A imagem do rato é importante para compreendermos qual representação de Deus o conto está trazendo à tona, pois esse objeto é responsável por instaurar uma nova faceta do divino, levando a protagonista ao questionamento sobre o amor materno que sentira anteriormente. Na Bíblia, a imagem do rato está, em sua maioria, atrelada ao Antigo Testamento, sendo a sua primeira aparição em Levítico 11, quando Deus está listado para Moisés quais os animais que se pode comer ou ter uma relação de toque direta. O rato é classificado como impuro:

Dos animais que se move rente ao chão, estes vocês considerarão impuros: a doninha, o rato, qualquer espécie de lagarto grande, a lagartixa, o lagarto-pintado, o lagarto, o lagarto de areia e o camaleão. [...] Quem neles tocar depois de mortos estará impuro até a tarde (Bíblia, 2017, p. 96).

Num segundo momento, esse animal impuro e de proibido contato aparece como uma praga no primeiro livro de Samuel, sendo preciso fazer sacrifícios para amenizar a ira divina e, conseqüentemente, descontinuar a infestação de ratos na cidade dos Filisteus. Logo, é perceptível que, dentro da Bíblia, o rato estaria associado a algo negativo, como ocorre dentro da experiência mística narrada no conto “Perdoando Deus”.

Assim sendo, a protagonista do conto acaba por associar a figura paterna e divina a uma brutalidade de demonstração de sua presença: “[...] Então era assim? Eu andando pelo mundo sem pedir nada, sem precisar de nada, amando de puro amor inocente, e Deus a me mostrar o seu rato? A grosseria de Deus me feria e insultava-me. Deus era bruto” (Lispector, 2016, p. 404-405).

Logo, a brutalidade e a forma áspera de se fazer presente mesclam-se com a imagem de Deus, àquela oriunda do Antigo Testamento, na qual o rato tem uma carga negativa – sinônimo de presentificação divina, mas com reprimenda –, e, além disso, a figura de Deus não aparece mais de forma direta.

Karen Armstrong (2008, p. 29), no livro *Uma história de Deus*, pontua que durante o Antigo Testamento existe uma mudança no modo como ocorrem as “epifanias”, isto é, as aparições divinas. O Deus, que antes aparecia de forma personificada, vai modificando

o seu modo de aparição – seja para uma voz, comunicando-se por meio de outros canais, ou até mesmo em sonhos –, chegando no contemporâneo de uma forma mais subjetiva para o sujeito.

E também, no Antigo Testamento, a representação de Deus é marcada por pragas, mortes e pela formação de guerras:

Esse é um Deus brutal, sanguinário, guerreiro – seria conhecido como Javé Sabaot, o Deus dos Exércitos. Passionalmente parcial, propenso a compadecer-se apenas de seus favoritos, não passa de uma divindade tribal. Quanto antes desaparecesse, melhor para todo mundo (Armstrong, 2008, p. 34).

Tudo isso nos remete à figura do rato, elemento que marca a representação divina que a protagonista do conto está lidando em sua experiência mística. Há, portanto, o questionamento do brutalismo, pois o Deus desse primeiro momento da Bíblia é marcado por justiça e ordem, limpando a terra da iniquidade. Em seguida, a atitude drástica de Deus nesta experiência ganha uma reação: a necessidade da protagonista de querer se vingar, mas não saber onde encontrar Deus.

[...] Na minha vontade de vingança nem ao menos eu podia encará-Lo, pois eu não sabia onde é que Ele mais estava, qual seria a coisa onde Ele mais estava e que eu, olhando com raiva essa coisa, eu O visse? No rato? Naquela janela? Nas pedras do chão? *Em mim é que Ele não estava mais. Em mim é que eu não O via mais* (Lispector, 2016, p. 405, grifo nosso).

E, por meio dessa vontade de vingança de Deus, existe uma mudança de entendimento sobre o que estava acontecendo. A angústia da personagem surge, como um outro ponto dessa experiência interior que Bataille (2016) caracteriza como uma “inversão do saber absoluto”, visto que o sujeito começa a compreender aquilo que não tinha compreensão outrora, e isso resulta numa angústia.

[...] mas quem sabe, foi porque o mundo também é rato, e eu tinha pensado que já estava pronta para o rato também. Porque eu me imaginava mais forte. Porque eu fazia do amor um cálculo matemático errado: pensava que, somando as compreensões, eu amava. Não sabia que, somando as incompreensões, é que se ama verdadeiramente. Porque eu, só por ter tido carinho, pensei que amar é fácil (Lispector, 2016, p. 405).

Assim, por meio dessa virada de chave, a personagem compreende que essa é uma das facetas do divino e que para compreender tal faceta é preciso entender a si mesma.

Logo, para entender a infinitude de Deus, é preciso conhecer a si próprio, pois, na experiência mística, empreende-se “um modo de conhecimento diferente, não discursivo, de tal maneira que a ilusão nasça de uma satisfação encontrada num além de nós da sede de conhecer existente em nós” (Bataille, 2016, p. 147).

Esse conhecimento ganha tons vibrantes com os “talvez” que surgem na parte final do conto, mostrando a existência da possibilidade e da imprevisibilidade de resolução, aspectos que a angústia traz consigo. A personagem entende que esse Deus, ao mostrá-la o rato morto e ruivo, mostra também uma parte dela – pois a compreensão do objeto é o que traz à tona a experiência mística, revelando também sobre a subjetividade do sujeito. Por isso, há a necessidade de perdoar Deus, pois o rato morto é uma de suas formas de aparecer, assim como outrora havia surgido por meio do sentimento da personagem de ser mãe de Deus:

[...] Porque o rato existe tanto quanto eu, e talvez nem eu nem o rato sejamos para ser vistos por nós mesmos, a distância nos iguala. Talvez eu tenha que aceitar antes de mais nada esta minha natureza que quer a morte de um rato. Talvez eu me ache delicada demais apenas porque não cometi meus crimes. [...] Talvez eu tenha que chamar o “mundo” esse meu modo de ser um pouco de tudo (Lispector, 2016, p. 406).

Portanto, é preciso entender quem é esse Deus e como ele está inserido dentro do sujeito. Logo, não sendo uma mera criação, e, por isso, a constatação final do conto: “Enquanto eu inventar Deus, Ele não existe” (Lispector, 2016, p. 407), ou seja, para acessar essa infinitude de conhecimento divino é preciso entender a si e entender de forma relacional (com aproximações e distâncias) o sujeito e a ligação com a esfera divina.

Assim sendo, no momento de vingança, Deus não estava dentro dela; existindo, no final, a possibilidade de que esse ser divino esteja habitando nela, pois existe a chance de não mais inventar Deus.

É sobre esses conhecimentos recalcados que a experiência interior traz consigo; modificando quem vivencia (Bataille, 2016) e modificando o seu entendimento de mundo, como ocorre com a personagem do conto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O artigo analisou o conto “Perdoando Deus”, da escritora Clarice Lispector, que compartilha o traço comum da produção literária clariciana da década de 1970: o teor autobiográfico. Assim sendo, este artigo compreendeu que o conto supracitado retrata uma experiência mística – o contato com Deus – que a protagonista vivencia ao andar pelas ruas do Rio de Janeiro.

O conto narra o percurso místico que a personagem vivencia ao se sentir próxima de Deus, mas tem essa sensação boa interrompida ao se deparar com um rato morto na calçada. Esses sentimentos conflitantes colocam em questão as verdades cristalizadas na personagem, resultando, assim, numa quebra dessas estruturas diante de uma experiência mística cujo contato com o divino ocorre de forma visceral.

Este artigo interpretou o conto como uma experiência mística, trazendo para o jogo interpretativo as teorias do filósofo francês Georges Bataille (2016). Em seguida, elencou-se uma das muitas representações contidas na Bíblia sobre a figura divina, sendo perceptível as múltiplas representações de Deus nos livros bíblicos. Deste modo, o contato que a personagem do conto tem como o divino retrata uma das muitas imagens de Deus, e a experiência interior possui essas especificidades, pois existe uma tentativa por parte de Bataille (2016) em entender que tais experiências ocorrem de modo cotidiano.

Portanto, é possível analisar a literatura com o aporte de teorias e dogmas religiosos, compreendendo que a temática da literatura e da religiosidade não são disjuntas e nem se anulam. De fato, o que pode ocorrer é uma complementariedade na qual as duas instâncias ganham novos tons e novos desdobramentos.

REFERÊNCIAS

ARMSTRONG, Karen. *Uma história de Deus: quatro milênios de busca do judaísmo, cristianismo e islamismo*. Tradução: Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BATAILLE, Georges. *A experiência interior: Seguida de Método de Meditação e Postscriptum 1953: Suma Ateológica*, vol. 1. Tradução: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BÍBLIA. *Bíblia Sagrada*. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2017.

BINGEMER, Maria Clara. Impactos sobre a antropologia e a teologia. In: PINHEIRO, Maria Clara Bingemer; CAPPELLI, Márcio (Orgs.). *Mística e ascese: da tradição platônica à contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Petrópolis: Vozes, 2020, p. 89-106.

COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?*. Tradução: Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

LISPECTOR, Clarice. Perdoando Deus. In: *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016, p. 403-407.

LISPECTOR, Clarice. Bichos (I). In: *Todas as crônicas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2018a, p. 373-376.

LISPECTOR, Clarice. Submissão ao processo. In: *Todas as crônicas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2018b, p. 544.

MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. Tradução: José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

Recebido em: 10/01/2023

Aceito em: 20/05/2023

Douglas Santana Ariston Sacramento: Doutorando em Estudos Étnicos e Africanos pela Universidade Federal da Bahia (Pós-Afro/UFBA). Bolsista CAPES. Mestre em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia (PPGLitCult/UFBA). Bacharel e Licenciado em Língua Estrangeira Moderna na UFBA.

Entre o sonho e o ativismo negro: o teatro religioso, de Júlio Romão da Silva

*Between the dream and black activism: the religious theater of
Júlio Romão da Silva*

Cristina Gomes de Brito
Universidade Federal do Piauí (UFPI)
crstinabrito@ufpi.edu.br
<https://orcid.org/0000-0002-6363-8621>

RESUMO

Neste artigo revisitamos a dramaturgia de Júlio Romão da Silva, especificamente as duas peças que deram a ele maior visibilidade: *A Mensagem do Salmo* e *José, o Vidente*, de modo a compreender que o teatro religioso é ressignificado, uma vez que, numa temática que dialoga com a atualidade, faz emergir valores universais como paz, justiça, liberdade e perdão. Em *A Mensagem do Salmo*, por exemplo, a busca da liberdade usurpada de povos africanos é evocada em forma de manifestação de militância do Movimento Negro. O objetivo é analisar as peças teatrais sob o prisma da negritude, bem como a atuação do autor enquanto ativista negro no contexto da dramaturgia religiosa.

Palavras-chave: Júlio Romão da Silva; *Teatro*; Ativismo negro.

ABSTRACT

In this article we revisit the playwriting of Júlio Romão da Silva, specifically the two plays that gave him greatest visibility: “*A Mensagem do Salmo*” and “*José, o Vidente*”, in order to understand that religious theater is resignified, since, in a theme that dialogues with the current time, which brings out universal values such as peace, justice, freedom and forgiveness. In “*A Mensagem do Salmo*”, for example, the pursuit of freedom usurped from African people is evoked in the form of a manifestation of militancy by the Black Movement. The objective is to analyze the plays through the prism of blackness, as well as the author's role as a black activist in the context of religious dramaturgy.

Keywords: Júlio Romão da Silva. *Theater*. Black activism.

INTRODUÇÃO

Um silêncio abismal separa o ativismo do então jovem Júlio Romão da Silva em defesa do negro no Rio de Janeiro e sua atuação como senhor aposentado em Teresina. Pouco se comenta sobre ele nas mídias até chegar o momento de dormir o sono dos justos. Romão faleceu em 2013, faltando pouco para completar 96 anos. No ano anterior, uma antologia, na qual algumas obras do escritor estão reunidas, foi publicada: *Júlio Romão da Silva: entre o formão, a pena e a flecha: fortuna da obra de um escritor negro brasileiro* (2012), da autoria de Ací Campelo e Elio Ferreira. Os autores, além de evocarem algumas obras do dramaturgo, fazem uma coletânea de entrevistas concedidas pelo escritor e depoimentos de pessoas próximas que conheceram a luta desse homem negro em prol dos seus irmãos e irmãs da negritude.

Das obras contempladas, duas merecem especial destaque: *A Mensagem do Salmo* e *José, o vidente*. São peças de teatro que deram importância ao nome do autor, reunidas no livro *Teatro* (2018). O modo de Romão mostrar ao mundo a necessidade de ecoar um grito de liberdade em favor do povo negro já tão oprimido e massacrado pela violência causada pelos brancos tanto à comunidade negra quanto à indígena das terras brasileiras é atuando em suas peças teatrais e participando do Movimento Negro.

Neste sentido, faz-se justo e necessário publicizar mais ainda a luta de Romão para romper o preconceito ao se fazer militante da causa da negritude. Ele confessa, em entrevista cedida à Revista *Sapiência* (2008), “Quando cheguei ao Rio, li em jornal ‘procura-se empregado que seja branco e de boa aparência’. Isso me chocava muito. Essas questões levaram-me a fazer parte da frente Igualitária Brasileira.” Por necessidade de romper as barreiras que segregam pretos e brancos e fazer valer a voz dos desvalidos é que inicia o seu ativismo através de um discurso combativo com demonstrações de resistência que é também uma busca por autoafirmação.

Ele não era branco nem possuía a postura erotizada do negro: alto, forte, que seduzia as mulheres brancas; pelo contrário: era um preto retinto, de estatura baixa, de caminhar gingado, mas uma criatura leve, de alma humilde, que, por assim ser, vivia cercado de amigos e, sobretudo de mulheres. Com sua *expertise*, sabia conduzir as mais variadas situações nas quais se envolvia, de modo que transformou sua vida em um constante combate às injustiças sociais.

Por ser negro e ter vivenciado, ao longo da vida, os dissabores da segregação oriunda da hegemonia escravocrata e patriarcal, tornou-se integrante dos movimentos afro-brasileiros, conforme Ferreira (2012a). Combater o racismo passou a ser sua luta constante, embora ele confessasse ter tido sorte em nunca ter sido agredido diretamente. No entanto, conforme pontua Lélia Gonzalez (2020, p. 302), o racismo no Brasil é profundamente disfarçado.

As formas de dominação e exploração do negro no Brasil passaram por algumas transformações ao longo dos anos, mas é fato que o negro continua a ser explorado e colocado numa situação inferiorizada e marginalizada na sociedade brasileira.

Percebe-se, por conta disso, a necessidade de se debater com mais veemência as questões raciais no Brasil de modo a fazer com que a população menos informada entenda que somos herdeiros de uma violência brutal ocorrida no processo de escravização e que não devemos aceitar o falso discurso de uma superioridade branca. Para além disso, a ideia de embranquecer a população é uma forma de fazer permanecer entre nós a violência e suavizar a culpa da inominável atrocidade praticada pelos brancos contra negros e indígenas.

No Brasil, o racismo é disfarçado, velado, ou seja, não explícito; às vezes é carregado de eufemismos para que a vítima não perceba que está sendo agredida. É o que Lélia Gonzalez (2020, p. 130) classifica de racismo por denegação. Ainda segundo ela, a América Latina, na verdade, mais ameríndia e amefricana, caracteriza-se como o melhor exemplo de racismo por denegação e nos convida a refletir sobre a formação histórica dos países ibéricos. “Trata-se de uma reflexão que nos permite compreender como esse tipo específico de racismo pode se desenvolver para se constituir numa forma mais eficaz de alienação dos discriminados[...]”. O racismo fragmenta a sociedade; o que a humanidade precisa é de união de todas as etnias, independentemente da cor da pele.

Ainda sobre questões étnicas no Brasil, Cuti (2010) nos apresenta um comentário de Nelson Rodrigues, em artigo publicado em 1957:

Não caçamos pretos, no meio da rua, a pauladas, como nos Estados Unidos. Mas fazemos o que talvez seja pior. A vida do preto brasileiro é toda tecida de humilhações. Nós o tratamos com uma cordialidade que é o disfarce pusilânime de um desprezo que fermenta em nós dia e noite. Acho o branco brasileiro um dos mais racistas do mundo (Rodrigues *apud* Cuti, 2010, p. 19).

Neste sentido, Romão possivelmente não sentia a exploração de sujeito racializado por ingenuidade, por ser muito dado a amizades. Diz que teve sorte em ser ajudado, mas, na verdade, o que houve foi troca de favores e assistencialismo. A prova de que negro tem salário inferior, fruto da desigualdade social e racial, é que Romão, mesmo sendo um homem já com carreira sólida como servidor público do IBGE, trabalhava à noite em jornal, encenava peças teatrais e ainda, segundo ele, fazia radionovelas na Rádio Clube do Rio para sobreviver. Tal afirmativa nos leva a crer que seus salários eram irrisórios a ponto de precisar de múltiplas atividades remuneradas para garantir seu sustento.

Romão escreveu sobre a vida de Luís Gama no livro *Luís Gama e suas poesias satíricas*, publicado em 1954 e reeditado em 1981, conforme Ferreira (2012a). As lutas de ambos são semelhantes, ademais se pode até inferir que Romão dá continuidade à luta de Gama em favor do negro para afirmar o valor da população afro-brasileira, bem como para deixar sua contribuição no processo de construção da cultura do país. Para além disso, na sua bandeira de luta está a defesa do ideal de liberdade e igualdade das pessoas, de modo que se dizer negro corresponde a dizer-se humano, e assim sendo todos têm direito à liberdade e devem tratar-se humanamente iguais.

A LUTA PELA LIBERDADE ATRAVÉS DA ARTE

Tudo começou como uma brincadeira. Jovens talentosos resolveram criar uma companhia de teatro em São Luís, capital do Estado do Maranhão. Percorriam cidades do interior nos entornos de São Luís e Teresina, propagando apresentações teatrais que nunca ocorreram. O público não comparecia, ademais, ao que parece, o elenco não estava pronto para representar. Faziam parte do grupo: Júlio Romão, Aldo Calvet, que mais tarde se tornou um renomado diretor de teatro, Murilo Gandra, e outros. Porém, o grupo se desfez, nas palavras de Campelo (2012b, p. 25), tragicamente:

Em Caxias, onde o espetáculo foi anunciado para apresentação, e na noite do espetáculo, para surpresa de todos, apareceu um cidadão querendo assistir a peça. Correria geral, ninguém sabia o que fazer, mesmo por que não existia espetáculo algum. Aldo Calvet apareceu para o senhor e disse que não poderia haver peça por motivo superior. O cidadão, irritado, puxou um trabuco da cintura e falou que o espetáculo tinha que acontecer. Foi um Deus nos acuda (2012b, p. 25).

Assim se deu o começo e o fim da companhia de teatro fundada por esses jovens, bem como o início de uma trajetória no mundo da arte cênica de Júlio Romão, que, jovem ainda, sentiu que São Luís, assim como Teresina, se tornara pequena para o tamanho de seus sonhos. Ele queria mais, queria crescer, estudar, se formar e tornar seu nome conhecido nas rodas de intelectuais. Em 1937, seguiu para a cidade do Rio de Janeiro. Não foi fácil, mas, baixando a poeira da sua aterrissagem na capital do país, foi morar na Casa do Estudante do Brasil, onde fez amizade com o teatrólogo Pascoal Carlos Magno, fundador do Teatro de Estudantes.

A partir dessa amizade passou a ser assessor nas atividades do Teatro de Estudantes, que foi a porta de entrada para uma rede de contatos com renomados atores, atrizes e diretores do teatro à época, como Ziembinski, Ítalo Rossi, Mário Brasini, Paulo Porto, Nelson Rodrigues, só para citar alguns. Isso porque Romão era pessoa carismática, de riso fácil, que cativava facilmente as pessoas.

A aproximação com Nelson Rodrigues lhe rendeu passaporte para assistir, ao lado do autor, o ensaio geral da peça *Vestido de noiva* (1943). Romão se sentiu à vontade para sugerir algumas modificações que foram prontamente atendidas por Nelson Rodrigues, o que não é pouco ao se lançar um olhar para a trajetória do jovem, desde sua saída de Teresina, à temporada passada em São Luís e a partida para o Rio de Janeiro no porão de um navio cargueiro. Assim foi porque não tinha dinheiro para custear as despesas da viagem.

Participou da fundação do Teatro Popular Brasileiro, bem como do pequeno Teatro do Rio de Janeiro e do Teatro Experimental do Negro – TEN. Em se tratando de teatro feito por negros, Cuti (2010, p. 133) questiona: “Quando se fala de Teatro Negro-brasileiro, qual o conflito básico para sua realização, a não ser o conflito racial, seja em termos de culturas em combate ou negociação, seja o embate a partir do enfrentamento da discriminação racial?” Percebe-se no teatro de Romão uma postura de combate para além das crenças raciais, uma vez que permitia para o elenco pessoas negras sem formação para atuar como forma de dar oportunidade a pessoas pobres de se socializar com a arte cênica.

Em 1947, consumou-se a estreia no teatro com a peça *Os escravos*, escrita em parceria com Oliveira Neto. Trata-se de uma dramatização do poema *Navio Negroiro*

em homenagem ao centenário de nascimento de seu autor Castro Alves, encenada no Teatro João Caetano. Eis o marco de sua carreira enquanto teatrólogo, agora não mais uma brincadeira e sim o seu lugar de fala, em oposição à tentativa de silenciamento dos oprimidos resultada da dominação política e da força de trabalho (Spivak, 2010), o lugar de onde pode externar suas dores latentes de homem negro, onde pode falar por si e pelos demais negros subjugados. De acordo com a visão de Livia Natália (2020):

[...] há, constantemente entre pessoas negras, não apenas uma sede de registrar as suas travessias, mas uma sistemática de criar espaços onde o **eu** possa se expressar, em que possamos partilhar a dureza da experiência de sermos negros num país estruturalmente racista (Livia Natália, 2020, p. 211, grifo nosso).

De acordo com os apontamentos da autora, foi, portanto, no teatro que Romão criou o seu espaço para expressar o seu ativismo. Da atuação como teatrólogo, produziu oito peças. Além da anteriormente citada, veio *O Golpe Conjurado de 1950*, uma sátira política, especialmente adaptada para a comicidade de Jaime Costa, ator que deixou um importante legado para a história do teatro brasileiro; *A Parábola da Ovelha* (1962); *A Epopeia Brasileira* (1972); *A Mensagem do Salmo* (1967); *O Monólogo dos Gestos* (1968); *Zumbo-Zumbo* (1969), peça que apresenta o Brasil por via do folclore; e *José, o Vidente*, saga dramática de Israel (1974), conforme Campelo (2012a).

As duas peças em estudo são as que marcam sobremaneira a dramaturgia do autor. Com *José, o Vidente*, ganhou o prêmio Cláudio de Sousa concedido pela Academia Brasileira de Letras (Campelo, 2012b). Peça curta, com apenas doze sequências e o epílogo, narra a história de José do Egito, na forma como se encontra no Livro do *Gênesis*, que inicia no capítulo trinta, no qual relata o nascimento, a vida marcada pela inveja e crueldade dos irmãos que o colocam à venda como escravo e a culminância quando se faz governador do Egito, até sua morte no capítulo cinquenta (Bíblia Sagrada, 1990, p. 42-64). A narrativa revela-nos a importância de nutrir bons sentimentos consubstanciados por gestos concretos, como perdoar e praticar o bem, ainda que diante de adversidades.

A outra, *A Mensagem do Salmo*, foi publicada e encenada em 1967, no Rio de Janeiro. Na época, os tempos sombrios da ditadura militar, houve grande repercussão. Segundo o próprio autor, ele aproveitou as palavras de Cristo para falar mal dos militares e usou o Salmo como poesia para criticar o que acontecia na ditadura. A peça,

produzida e estreada no Rio de Janeiro e no Rio Grande do Sul, era dirigida por Aldo Calvet, e foi adaptada para o cinema no México com o título de *La grande mensaje*, no entanto a censura não permitiu que a película mexicana fosse exibida no Brasil sob a alegação de ser subversiva, naquele ano obscuro de 1967.

Conforme confessou Silva, em entrevista na Revista *Sapiência* (2008), nessa peça, ele se inspirou nas palavras de Cristo para dizer verdades. “Inspirei-me no simbolismo das palavras de Cristo e remeti para nosso tempo verdades eternas trazidas ao mundo há mais de dois mil anos pelo esperado Rei dos Judeus”. O texto da peça está assim dividido: Prólogo, sequências e epílogo. O Prólogo anuncia a Boa Nova, o nascimento de Jesus. Vozes femininas e masculinas se intercalam para anunciar a chegada de um Menino que será Rei de todos os povos.

PRÓLOGO

Coro

I FIGURA FEMININA (numa extremidade do proscênio)

Da palha que o boi comia
No chão estrumoso,
Cheirando a esterco,
O ninho moldou-se.

II FIGURA FEMININA (noutra extremidade)

Um vagido,
Um sorriso,
A poalha de luz:
A mulher de mãos postas;
O homem espiando,
A cena esperada.

I FIGURA MASCULINA (numa extremidade, em segundo plano)

MIRRA!

II FIGURA MASCULINA (noutra extremidade)

INCENSO!

III FIGURA MASCULINA

OURO!

I FIGURA FEMININA

A cabra exultou;
A vaca mugiu;
E o bezerro berrou.

AS TRÊS FIGURAS MASCULINAS

Ele é Rei!!! (Silva, 2018, p. 31).

A musicalidade retrata a simplicidade do nascimento dAquele que é o Rei. Nas palavras de Elio Ferreira (2012b, p. 35),

A música, o lirismo, a melodia, as palavras simples dos versos que compõem o “Coro” da ação dramática, transmitem o cheiro, arquitetam, desenham, pintam o lugar, a atmosfera física e espiritual do espaço improvisado e humilde do nascimento de uma criança, ante a presença dos pais e de animais, estes: “A cabra”, “A vaca”, “O bezerro”, compoendo a cena.

Neste sentido, representa a cultura oriunda da África trazida pelos negros que fizeram a travessia do Atlântico no porão dos navios negreiros. Aqui, ainda que às escondidas ou burlando as ordens dos senhores brancos, faziam ecoar gritos ora de dor, ora de alegria. Nesse contexto, Ferreira (2012b, p. 35) afirma que “a *Mensagem do Salmo* é uma escrita híbrida, *creolisada* escrita conforme original em (Glissant, 2005), que significa a dinâmica, a circularidade da cultura negra em diáspora e seu diálogo com outras culturas”.

A “crioulização”, segundo Glissant (2005), está relacionada à imbricação de elementos culturais na mesma escala de valores. Assim Romão (re)significa os ensinamentos de Jesus Cristo relacionando-os com a cultura africana presente nas Américas. A história de Jesus Cristo é narrada em sequências de I a XX, desde Herodes com o desejo de matá-Lo até a crucificação, morte e ressurreição. Na sequência XX:

MARIA, A MÃE (descendo mansamente, envolta num foco de luz, [...] caminhando no sentido do proscênio).

Andai silentes
E falai baixinho
Que ele agora dorme...
Ajuntai as palhas
E o estrume também,
E deles fazei fogueiras.
Deixai queimar a mirra.
Derretei o ouro
E derretei a prata.
Pois nem o incenso
Nem a mirra
Nem o ouro
Nem a prata
Valem mais do que o sorriso
E a palavra primeira.
[...]
(Silva, 2018, p. 65).

Nos versos acima a mãe pede para silenciar, pois o Filho já não está mais entre os vivos. Deixar queimar a mirra e derreter o ouro e a prata, como a dizer que sem Ele as riquezas terrenas não possuem valor algum. Ademais, em seguida conclama a todos que se alegrem e exclamem aleluia, pois o Esperado ressuscitou.

E quando se esboroarem as trevas
Abri de novo as janelas
Erguei os braços alegres,
E exclamai com os passarinhos:
Aleluia!
(Silva, 2018, p. 66).

EPÍLOGO

UM FIGURANTE (descendo os degraus e caminhando até o proscênio)

Existiam dores no mundo
Ele Sonhou um mundo sem dores
E mataram-No.
Havia feridas no mundo
Ele Sonhou um mundo sem chagas
E mataram-No.
Havia um mundo faminto
Ele Sonhou um mundo sem fome
E mataram-No.
Havia lágrimas no mundo
Ele Sonhou um mundo sem lágrimas
E mataram-No
Havia um mundo recluso
Ele Sonhou um mundo sem grades
E mataram-No.
Havia um mundo servil
Ele sonhou um mundo liberto
E mataram-No.
Havia um mundo odiento
Ele Sonhou
um mundo sem ódios
E mataram-No.
Havia um mundo sem paz
Ele Sonhou a paz para o mundo
E mataram-No.
Ó, sápratas!
Ó, víboras!
Ó, abutres!
Ó, vampiros!
Ó, répteis!
Ó, sacripantas!
Ó, chacais!
Quando deixareis o charco e a carniça?
Quando ouvireis a melodia do Seu canto
e vereis a beleza do Seu sonho?
Quando, quando parareis de matar
Para entenderdes a mensagem deste salmo!?”

(um figurante apontando para Jesus Cristo no telão)

“Eu sou Jesus Cristo. Não lamentai por mim, antes chorai por vós mesmas...”

(Silva, 2018, pp. 67-68).

De acordo com Ferreira (2012b), a peça *A Mensagem do Salmo* é uma recriação dos evangelhos bíblicos de Mateus, Marcos, Lucas e João. Escrita em verso e prosa em único ato, narra a história de Jesus Cristo, do nascimento à Ressurreição.

Em *José, o vidente*, percebe-se a maldade humana alimentada pelo sentimento da inveja tão forte ao ponto de levar os três irmãos Simeão, Judá e Ruben a conspirarem contra o José, o irmão inocente, mas no final a reconciliação de todos se dá através do arrependimento e do perdão. A escolha da história de José para o teatro não deve ter sido à toa, uma vez que José foi injustiçado, jogado numa vala e vendido pelos irmãos, acusado e preso por um crime que não cometeu e tratado como escravo. É possível fazer um paralelo com a vida de Jesus Cristo e também com a dos africanos igualmente injustiçados, vendidos, presos e escravizados. A diferença é que José prospera. Jesus morre crucificado e os africanos, os que não perderam a vida na travessia foram desprovidos de dignidade. A peça leva o espectador a refletir sobre justiça, dignidade, amor e perdão.

As peças *A Mensagem do Salmo* e *José, o Vidente* fazem parte do Ciclo Bíblico ou Teatro Religioso da dramaturgia de Romão, com as quais o autor externa o grito dos excluídos. A dramaturgia religiosa chegou ao Brasil e foi usada como forma de catequizar os povos originários e colonos pela ação do padre José de Anchieta, mais à frente foi modernizada por autos de grande sucesso, como *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, *O Auto do Lampião no Além*, de Gomes de Campos, *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, dentre outros que marcam o teatro brasileiro em forma de protesto, cuja temática religiosa e profana é mantida.

Porém, é preciso destacar que do ponto de vista da Negritude Literária no Brasil e na diáspora, apesar do gênero dramático do auto religioso ser fundamentado em crítica social, torna-se conveniente destacar que as obras dos autores citados pouco dizem respeito ao teatro afro-brasileiro de Romão. Afirma Ferreira (2012b, p. 36) que:

N’A *Mensagem do Salmo*, Júlio Romão apresenta o teatro histórico, religioso e engajado afro-brasileiro que conclama os direitos universais do homem e da

mulher: igualdade, liberdade e fraternidade para todos os povos, no tom profético das parábolas do Evangelho, cujo projeto literário de Romão dialoga com as ideias marxistas dos escritores afrodescendentes do movimento da Negritude dos anos 30/40 dos países do Caribe e da África, como Aimé Césaire da Martinica, Senghor do Senegal, dentre outros. (2012b, p. 36)

Assim, percebe-se que Romão integra o movimento Negro de forma abrangente, ultrapassando as fronteiras do território brasileiro. O autor faz transposição de textos bíblicos para o teatro, mas as mensagens são universais, portanto, pra além do cristianismo ocidental.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Semelhante a milhões de africanos que fizeram a travessia do Atlântico em porões de navios, assim fez Romão para chegar ao Rio de Janeiro com o intento de se realizar enquanto homem e dar vazão a suas ideias que não eram poucas. Nos olhos, a vivacidade, a vontade de aprender e na mente o desejo de realização, é assim que ele aporta no Rio de Janeiro.

Diferentemente dos irmãos que cruzaram a “Porta do Não Retorno” (Brand, 2002, *apud* Souza, 2012), Romão foi agraciado com a possibilidade de fazer o caminho inverso. Depois de uma vasta temporada no Rio, onde se fez prestigiado entre os grandes intelectuais da época, e já aposentado, regressou a Teresina, voltou a beber das águas do Rio Parnaíba, uma de suas paixões da mocidade.

Antes, porém, na travessia da juventude para a maturidade comeu o pão dos miseráveis, de uma mesa fez cama e de jornais os cobertores. De luta em luta, entre os estudos e o trabalho, conseguiu atuar em várias frentes, dentre elas como servidor público do IBGE, professor, jornalista e teatrólogo, contista, poeta. Contudo, a sagração foi no teatro, pois por meio da dramaturgia pode expressar sua militância política e social, sobretudo antirracista.

Ainda em terras cariocas, absorveu a cultural local, especialmente a da noite, e tornou-se bailarino de gafieira, jogador de capoeira e ganhou campeonato de bilhar. Nas altas rodas que frequentou, expandiu sua rede de amizades, incluindo pessoas simples até figuras ilustres, como Luís Carlos Prestes, Solano Trindade, Barbosa Lima

Sobrinho, Carlos Lacerda, Jorge Amado, Rachel de Queiroz, Antônio Calado, Joel Silveira, Edson Carneiro, Graciliano Ramos, José Lins do Rego e tantos outros.

Ingressou na Academia Piauiense de Letras (ocupando a cadeira 31) e contribuiu como pôde para o engrandecimento literário e cultural do Estado, dada a sua fragilidade senil, até receber o convite para o descanso final. Fez o prometido: estudou, trabalhou, cresceu e virou doutor. Em 2010, a Universidade Federal do Piauí concedeu-lhe o título de *Doutor Honoris Causa* em reconhecimento ao trabalho realizado em prol das artes e das letras no Estado do Piauí.

REFERÊNCIAS

BÍBLIA SAGRADA. Tradução, introduções e notas: Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Paulus, 1990.

CAMPELO, Ací; FERREIRA, Elio (org.). *Júlio Romão da Silva, entre o formão, a pena e a flecha: fortuna da obra de um escritor negro brasileiro*. Teresina: EDUFPI, 2012.

CAMPELO, Ací; Vida e obra de Júlio Romão da Silva. In: CAMPELO, Ací; Ferreira, Elio. *Júlio Romão da Silva, entre o formão, a pena e a flecha: fortuna da obra de um escritor negro brasileiro*. - Teresina: EDUFPI, 2012a.

CAMPELO, Ací; A dramaturgia de Júlio Romão da Silva. In: CAMPELO, Ací; Ferreira, Elio. *Júlio Romão da Silva, entre o formão, a pena e a flecha: fortuna da obra de um escritor negro brasileiro*. - Teresina: EDUFPI, 2012b.

CUTI. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.

FERREIRA, Elio. Apresentação Quem é Júlio Romão da Silva. In: CAMPELO, Ací; Ferreira, Elio. *Júlio Romão da Silva, entre o formão, a pena e a flecha: fortuna da obra de um escritor negro brasileiro*. - Teresina: EDUFPI, 2012a.

FERREIRA, Elio. A mensagem do Salmo: o Evangelho segundo Júlio Romão da Silva, o teatro da *negritude* Brasileira e o *griot* nos tempos da ditadura militar. In: CAMPELO, Ací; Ferreira, Elio. *Júlio Romão da Silva, entre o formão, a pena e a flecha: fortuna da obra de um escritor negro brasileiro*. - Teresina: EDUFPI, 2012b.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução de Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogo*. Organização Flávia Rios, Márcia Lima. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

NATÁLIA, Livia. Intelectuais escrevintes: enegrecendo os estudos literários. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (org.). *Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. 1. ed. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

SILVA, Júlio Romão da. *Teatro*. Teresina: Academia Piauiense de Letras, 2018.

SILVA, Júlio Romão da. Um legado de 90 anos de luta em forma de arte para a valorização de identidades. *Sapiência*. Teresina-Pi, nº 15, ano V, mar. 2008, p. 06 e 07.

SILVA, Júlio Romão da. *Luis Gama: o mais consequente poeta satírico brasileiro*. Rio de Janeiro: edições MLG, 1998.

SOUZA, Elio Ferreira. Negralização do 'Evangelho' Bíblico no Teatro Afro-brasileiro de Júlio Romão da Silva. *Literafro*. 2012. Disponível em: www.lettras.ufmg.br/literafro. Acesso em: 01 nov. 2021.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Recebido em: 22/05/2023

Aceito em: 05/03/2024

Cristina Gomes de Brito: Doutoranda em Letras Português, possui mestrado em Letras Português, Especialização em Estudos Literários e Gestão Empresarial, graduação em Licenciatura plena em Letras Português pela Universidade Federal do Piauí. É Assistente em Administração da Universidade Federal do Piauí. Atuou como tutora a distância no curso de Letras Português a distância da Universidade Federal do Piauí de 2014 a 2022. Foi Orientadora de Alunos do Ensino Médio através PRONATEC. Foi Professora substituta do curso de Letras na Universidade Estadual do Piauí. Atuou como professora tecnóloga na Faculdade IEST. Tem experiência na área de Educação, com ênfase em Administração Educacional.

Esquema de Antonio Candido

Antonio Candido Scheme

Filipe de Freitas Gonçalves
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

lipe.ton.fr@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-2808-0746>

RESUMO

Usando como fio condutor uma comparação entre o capítulo de *Formação da Literatura Brasileira* (1958) sobre *Memórias de um Sargento de Milícias* (1852) e o ensaio *Dialética da Malandragem* (1993), este artigo propõe um esboço do desenvolvimento das concepções teóricas que norteiam o trabalho de Antonio Candido (1918-2017), assim como suas implicações históricas e políticas. Expandindo a discussão, procuramos em seu estudo sobre o caipira e em sua tese sobre Sílvia Romero os fundamentos de sua concepção inicial e, no recuo teórico, fruto do fechamento da janela de modernização em que elaborou a primeira parte de sua obra, a explicação para a concepção de redução estrutural que elaborou em sua maturidade.

Palavras-chave: modernização; história literária; teoria da literatura.

ABSTRACT

Using as a guideline a comparison between the chapter in *Formation of Brazilian Literature* (1958) on *Memoirs of a Militia Sergeant* (1852) and *Dialectics of Malandragem* (1993), this article proposes an outline of the development of the theoretical conceptions that guide the work of Antonio Candido (1918-2017), as well as its historical and political implicatons. Expanding the discussion, we searched in his study of the hillbilly and in his thesis on Sílvia Romero, the foundations of his initial conception and theoretical retreat, as a result of the closing of the window of modernization in which he elaborated the first part of his work, the explanation for the conception of structural reduction that he elaborated in his maturity.

Keywords: modernization; literary history; literary theory.

INTRODUÇÃO

Antonio Candido, em entrevista concedida a Luiz Carlos Jackson, no dia 6 de junho de 1996, ao responder à primeira pergunta que lhe foi feita, diz que seu trabalho é marcado por um “cunho muito empírico” (Candido *apud* Jackson, 2002, p. 125), dizendo, ainda na mesma página, que tanto ele quanto sua geração foram caracterizados pela “paixão do real”. Ele depois retoma essas afirmações, dizendo que seu enfoque, embora tenha sido professor de Teoria da Literatura, sempre fora a análise literária, de onde seu trabalho partira. Chega a dizer, quando questionado quanto à radicalidade de seu pensamento, que se considera “um radical, mas não um pensador” (ibidem, p. 130), uma vez que seu desenvolvimento como intelectual não tenha passado pelas abstrações, mas apenas pela descrição e análise de fenômenos concretos. Esse tipo de afirmação, embora revele aspectos importantes de sua produção intelectual, precisa sempre ser tomado com muito cuidado, porque, se sua obra é, realmente, marcada pela profusão de análises e de descrições da realidade empírica, elas só se configuram em análises interessantes (reveladoras de aspectos fundantes e, até então, inéditos) porque estão guiadas por determinadas escolhas teóricas anteriores. A teoria, se não aparece discutida ou, quando aparece, assume uma feição de algo de segunda ordem, não pode, numa análise séria de seu trabalho, ser deixada de lado como “dispensável a quem não se interesse por questões de orientação crítica”, podendo suas obras serem “abordadas diretamente” (Candido, 2013, p. 25) da análise. Essa insistência na paixão do concreto e na desimportância das questões teóricas implicadas são, na verdade, uma resposta a um ambiente intelectual marcado pela improdutividade das análises e, conseqüentemente, pelo esvaziamento necessário das concepções teóricas, que são antes exercícios de retórica do que pressupostos para uma compreensão aprofundada das várias dimensões do real.¹

O que tentaremos fazer neste trabalho é esboçar o desenvolvimento das concepções teóricas de Candido ao longo de sua carreira, que são expressas, como se sabe, de forma marginal em seus textos, mostrando-se mais evidentemente no

¹ O próprio Candido (20013, p. 17) diz, no “Prefácio da 2ª edição” da *Formação da Literatura Brasileira* que “(...) o que parece haver interessado realmente aos críticos e noticiários foi a ‘Introdução’, pois quase apenas ela foi comentada, favorável ou desfavoravelmente. Esse interesse pelo método talvez seja um sintoma de estarmos, no Brasil, preferindo falar sobre a maneira de fazer crítica, ou traçar panoramas esquemáticos, a fazer efetivamente crítica, resolvendo a intimidade das obras e as circunstâncias que as rodeiam”.

encaminhamento que dá às análises do que em afirmações abstratas. Ainda na entrevista a Jackson, Candido afirma que “depois de muitos tateios, e tendo já quarenta anos, consegui na medida das minhas forças realizar um tipo de análise correspondente à concepção que expus da ‘redução estrutural’” (ibidem, p. 129). Sua afirmação aponta para um esboço que não vê alterações teóricas de suas obras de juventude, que ele comentara anteriormente na entrevista, para os ensaios de maturidade, cujo ápice seriam os textos reunidos em *O discurso e a cidade* (1993). Assim, na entrevista, o próprio Candido determina sua evolução, a grosso modo, da seguinte forma: 1) um momento marcado por uma crítica ideológica, característica de sua primeira juventude como crítico e vinculada à sua militância política; 2) a crítica desse primeiro momento a partir da elaboração de sua livre docência sobre Sílvio Romero, em cuja obra ele pode averiguar as limitações de uma abordagem tão diretamente sociológica, a partir do que procurou desenvolver uma “crítica estética”; 3) a reintegração dos elementos sociais e psicológicos na análise das obras, pensadas a partir dos elementos fundamentais que a determinam, mas vista em si mesma, ou seja, pensada a partir das transformações, elaborada pela criação, sobre essa realidade “extra-literária” que toma por base; 4) a plena realização desse projeto, o qual culmina então em seus ensaios de maturidade, capazes de realizar plenamente seu projeto crítico. Essa periodização, que não vê exatamente uma evolução fundamental entre sua primeira grande obra crítica, *Formação da Literatura Brasileira* (1959),² e os ensaios da maturidade, é confirmada, em entrevista ao mesmo pesquisador, de Décio de Almeida Prado (*apud* Jackson, 2002, p. 200), que vê um “aprofundamento” de seu estilo crítico. Ele chega a dizer, na mesma página: “Eu acho que há coerência, do princípio ao fim”.

O esboço que pretendo apresentar é distinto: haveria uma diferença na compreensão de literatura como expressa na famosa “Introdução” da FLB, em que ela aparece como um “aspecto orgânico de civilização” (Candido, 2013, p. 25), e a concepção de *redução estrutural*, como depois desenvolvida pelo autor. Não se trata da mesma definição, e cada uma delas se presta a um tipo específico de análise e compreensão do fenômeno literário, além de estarem vinculadas a momentos específicos da história brasileira. Elas não são excludentes ou mesmo contraditórias: a adoção da noção de redução estrutural como operador crítico capaz de revelar o funcionamento das obras não exclui o fato de que a literatura em uma sociedade, como fato social, pode também ser

² De agora em diante, referida apenas por FLB no corpo do texto.

um elemento civilizatório. Candido não teria mudado radicalmente de concepção, mas haveria uma diferença fundamental de ênfase³ entre um momento e outro: primeiro, mesmo diante do imperativo que seria depois mais desenvolvido de uma crítica fixada nos textos, o fato literário é encarado como um fenômeno social; depois, a ordem se inverte e se procura compreender como os elementos da sociabilidade funcionam dentro das obras. Nos dois casos, o equilíbrio entre análise formal e compreensão social é rigorosamente mantido, mas, em cada momento, num sentido diferente. Essa diferença, no entanto, pressupõe uma mudança significativa no processo histórico da modernização brasileira — o golpe de 1964 e a Ditadura Militar — e implica numa mudança fundamental de postura do próprio crítico sobre esse processo. Grosso modo, a diferença de tratamento teórico com a relação literatura e sociedade implica em dois momentos diferentes de posicionamento do autor sobre o aburguesamento do país em geral, e a diferença estaria balizada pelas mudanças de horizonte político no país a partir de 1964.⁴

Seguindo as indicações do próprio crítico, ao invés de apenas apontar teoricamente o que estamos dizendo, pretendo demonstrar essa diferença a partir da comparação de dois trabalhos: o capítulo sobre *Memórias de um Sargento de Milícias* de FLB e o famoso ensaio *Dialética da Malandragem*, sobre o mesmo romance. Obviamente, a abordagem desses dois textos não poderá ser rigorosamente restrita, porque eles servem como mecanismo de entrada numa diferenciação mais ampla do trabalho do crítico ao longo de várias décadas, mas oferecem um ponto privilegiado para análise por se debruçaram em momentos-chaves da produção do autor numa mesma obra.

FORMAÇÃO DA LITERATURA BRASILEIRA

Seguindo o paradigma empírico do autor, a FLB é um dos poucos livros em que podemos confiar na afirmação da inutilidade da “Introdução”. Normalmente, esse tipo de

³ Roberto Schwarz (1999, p. 13-14) propõe uma distinção semelhante, sem, no entanto, desenvolvê-la em seus textos de mais fôlego sobre o autor, que se concentram no período maduro de sua produção. Luís Augusto Fischer (2009, p. 170-73) desenvolve também uma periodização no sentido do que aqui estamos propondo, embora seu texto dê sentido algo negativo à pretensão de formação nacional implicada na primeira parte do trabalho de Candido. Em linhas gerais, assumimos perspectivas distintas das do professor gaúcho.

⁴ O estudo de Anita Martins Rodrigues de Moraes (2015) sobre a obra de Candido chama atenção para mudanças significativas na própria linguagem usada pelo autor entre um período e outro, destacando especialmente o uso de termos mais engajados depois de 1964. Seu estudo oferece insumos importantes também a reflexão sobre a posição do autor sobre o processo modernizador na FLB.

colocação não passa de retórica que pretende enfatizar a importância e a inovação do trecho a ser pulado. Nesse caso, não é assim por um fato simples: o argumento de Candido não se apresenta e se aplica em determinadas obras, mas surge da análise das obras para depois se cristalizar no argumento definitivo apresentado na “Introdução”. A diferença não é sutil: estamos diante de um trabalho cujo argumento se desenvolve nas análises das obras mesmas e em suas relações, e não na tentativa de compreender determinado aspecto que as perpassa, mesmo que ele seja essencial. Como em todo estudo sistemático, a “Introdução” bem poderia ser uma “Conclusão”, o que, na verdade, ela é se tomarmos o ponto de vista do desenvolvimento do trabalho e não apenas de sua exposição.⁵ Isso faz com seu argumento seja tão imune às tentativas de o desmontar, já que isso implicaria não uma mudança de paradigma teórico-metodológico, ou mesmo o apontamento de determinados problemas no aspecto geral de sua tese: refutar o Antonio Candido de 1959 implica em remontar as interpretações concretas que ele oferece daquele conjunto imenso de obras, e qualquer coisa diferente acaba sempre numa fuga aos problemas reais que o livro levanta. É sintomático que as reações à FLB (Campos, 2011 [1989]; Coutinho, 2014 [1960]) tenham sido direcionadas exatamente à “Introdução” e se esquivado do trabalho realmente difícil de compreender como reorganizar o material se a tese está incorreta.⁶

Nesse contexto, o subcapítulo sobre *Memórias de um Sargento de Milícias*⁷ pertence ao Capítulo XIII, intitulado “O triunfo do romance”. Na sua primeira parte, o autor retoma aspectos que haviam sido tratados no Capítulo XI (“Aparecimento da ficção”) e aponta elementos que relacionam os autores que serão analisados com tendências que estariam fora de sua obra, especialmente o realismo machadiano, o Naturalismo e o regionalismo.⁸

Identificado Macedo como o grande fundador do romance brasileiro, a geração seguinte à sua, que será analisada neste novo capítulo, desenvolveria aspectos que já estavam latentes em sua obra (e na de Teixeira e Souza), mas que agora serão levados a novos patamares. Além da “depuração” dos antepassados, haveria também “elementos novos que permitem caracterizar mais amplamente uma segunda etapa do romance

⁵ Pensamos aqui, obviamente, na distinção estabelecida por Marx (2011, p. 54-56).

⁶ Num sentido diferente e com intuições críticas mais interessantes, o artigo de Sérgio Alcides (2011) sobre o livro propõe uma leitura que abandone a tese geral do livro e o adote como compilado de ensaios sobre escritores específicos. Exatamente pelo está dito, essa leitura me parece equivocada.

⁷ A obra será referida, de agora em diante, apenas pelas iniciais MSM.

⁸ Sobre o romance na FLB, ver Fernando Gil (2011).

romântico: o Indianismo, o regionalismo, a análise psicológica” (Candido, 2013, p. 527). Sobre o Indianismo, aponta seu caráter de aclimatação de “velhos temas da literatura europeia” (ibidem, p. 527), como também seu papel ideológico, especialmente em Alencar. Sobre o regionalismo, que não havia comentado ainda e que será depois detalhadamente analisado em capítulo posterior, aponta uma diferença substancial dessa tendência no tempo romântico e a forma como ela depois se manifestará no Naturalismo e nos momentos posteriores: em seu desenvolvimento histórico, o regionalismo funcionaria como forma de igualar o homem à natureza, anulando seus problemas específicos de ser social, mas, em sua manifestação romântica, ele teria um tom de pano de fundo pitoresco para o tratamento de problemas propriamente humanos. Há no timbre de sua caracterização uma nítida valorização da tendência romântica contra sua atualização. Por fim, a última tendência, e talvez a mais importante, é a pesquisa psicológica. É importante citar dois trechos em que o autor trata do problema para que se perceba, pela adjetivação que utiliza, a importância desse aspecto para seu argumento: “Entretanto, as sendas poéticas do Indianismo e a humanidade sincera mas superficial do regionalismo não eram elementos suficientes para *a maturidade do nosso romance*. Faltava-lhe para isso aquelas 'pesquisas psicológicas'” (ibidem, p. 529, grifo nosso). Ainda na mesma página, ele diz: “Uma literatura só pode ser considerada *madura* quando experimenta a vertigem de tais abismos” (p. 529, grifo nosso). Ou seja, para que se forme como literatura, para que alcance a sua maturidade, as obras precisam mergulhar no adensamento psicológico dos personagens. Mas, por que esse elemento é tão fundamental para a maturidade literária? E o próprio Candido que nos oferece a resposta:

Há na pesquisa psicológica uma certa malícia e uma certa dor, que levam o romancista a esquadrihar a composição dos atos e pensamentos; a reconstituir as maneiras possíveis por que teriam variado, levando-os, muitas vezes, a consequências inaceitáveis para a visão *normal*. Esta experimentação com o personagem é o que o torna tão vivo e próximo da nossa vida profunda, na qual vai provocar o estremecimento de atos virtuais, de pensamentos sufocados, de toda uma fermentação obscura e vagamente pressentida. Na medida em que atua deste modo, o romance tem para nós uma função insubstituível, auxiliando-nos a vislumbrar, em nós mesmos, e nos outros homens, certos abismos sobre os quais a engenharia da vida de relação constrói as suas pontes frágeis e questionáveis (ibidem, p. 529).

O autor tem uma condescendência, por vezes excessiva, com obras que não sobrevivem ao tempo, mas que desempenham um papel importante no desenvolvimento

de nossa literatura e que funcionam, portanto, como sedimento para obras de qualidade superior. Apesar disso, ele não deixa, o que mostra sua apuração crítica, de notar o fato de que apenas quando se chega à pesquisa psicológica, ou seja, quando se adentra no campo complexo da psicologia do romance moderno é que temos obras capazes de efetividade estética, como a citação anterior mostra.⁹ Nesse momento, estamos diante também da concretização do que havia sido apontado na “Introdução”: “O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece sob este ângulo como sistema simbólico, por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transforma em elementos de contacto entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade” (ibidem, p. 25). O que há aqui é uma relação tripla entre realidade humana (entendida em sentido *lato*) e produção cultural: os aspectos da realidade estão presentes na realização das obras, que formalizam literariamente essa mesma realidade e, depois, incidem sobre os sujeitos transformando a forma como eles pensam e se comportam. A literatura possui aqui, quando constituída de forma madura, uma efetividade prática de aprofundamento psicológico e, por isso, é “aspecto orgânico de civilização” (ibidem, p. 25). Não apenas a pesquisa psicológica funciona nesse sentido, como também o Indianismo, por exemplo, que “racionaliza alguns aspectos de nossa mestiçagem física e cultural” e “contribui para consolidar uma consciência nacional” (ibidem, p. 528), mas isso não seria ainda suficiente para que se chegue ao sistema formado, à literatura propriamente dita, porque o essencial é, sempre, a análise psicológica.

A conquista formal da psicologia não é vista como conquista individual de um autor ou como resultado de um adensamento subjetivo, mas sim como resultado de um processo social que resulta no adensamento subjetivo não apenas dos sujeitos *qua* sujeitos, mas da comunidade envolvida no processo de constituição dessa forma. A tradição, nesse sentido, funciona como mecanismo fundamental para a consolidação desse processo, em que cada autor e cada obra desempenham um papel específico. O sequenciamento das obras no tempo não é, portanto, apenas um processo formal de constituição de uma forma literária amadurecida que se aproxime das formas em voga vindas da Europa, mas sim um processo de tomada de posse da realidade circundante.

⁹ Usamos a expressão *efetividade estética* no sentido que lhe dá Lukács (2018, p. 262-270), cujos argumentos muito se assemelham aos de Candido, tanto no que se refere ao efeito da obra de arte quanto à condição realista para a funcionalidade desse efeito.

Assim como o leitor que, diante de uma obra que proporciona adensamento psicológico, adensa-se como sujeito, também a sociedade que produz a ambos (obras e leitores) adensa-se no processo de sua autocompreensão como sociedade. Esses dois aspectos do processo (subjetivo e social) estão na verdade interligados: não há, a rigor, adensamento psicológico individual sem que haja complexificação social, quando se compreende que psicologia não é fato separado das estruturas sociais que transcendem o sujeito, assim como a formação dos espaços sociais passa pelas subjetividades formadas (e que se formam no processo de sua constituição) que se engajam em sua construção. Esse é o conjunto de pressupostos que o capítulo parece implicar.

É nesse contexto que o primeiro caráter distintivo do MSM é exatamente sua recusa à psicologia. Ele desempenha uma função intermediária entre o desenvolvimento da pesquisa psicológica em Alencar, que culminará em Machado, e as gerações anteriores que introduziram o romance no Brasil. Para caracterizar o modo de seu romance, Candido aponta para sua proximidade com a picaresca:

Em verdade, a variação no espaço é de importância secundária, pois a visão mais rica é não raro a que se demora em profundidade, descobrindo as ligações inesperadas de uma ordem limitada de fatos (...). Para compensar essa defasagem entre o humano e os detalhes pitorescos, os picarescos espanhóis e seus discípulos franceses e ingleses investiram vigorosamente pelo espaço físico e social, anexando cenas, costumes e circunstâncias à peregrinação do herói. (...) À entrada do século XIX, um francês, Xavier de Maistre, cortou por assim dizer o fio dessa tendência, mostrando ironicamente que dentro do próprio quarto, em período exíguo de tempo, um só homem poderia viver um turbilhão de peripécias e enriquecer sua duração psicológica. (...) Nosso Manuel Antônio estava colocado, pelas próprias condições de evolução literária da sua terra, numa posição intermediária. A sociedade que despertava era pouco complexa; o país pouco conhecido, com núcleos de populações esparsos e isolados. A literatura ainda não havia, com Alencar e Bernardo, se atirado à conquista do Norte, Sul e Oeste: a sua geografia não conhecia mais que a pequena mancha fluminense de Teixeira e Souza e Macedo (ibidem, p. 532).

A tradição a que se vincula não é apenas apontada como importação de uma forma europeia, mas sim como possibilidade aberta pelas condições específicas de nosso desenvolvimento literário e histórico. E é importante apontar que a adesão do autor à picaresca não é total, já que ele ocuparia um lugar intermediário entre os clássicos dos séculos anteriores e a literatura europeia de seu tempo. Assim, ele circunscreve o espaço mais do que a tradição espanhola e suas herdeiras francesas e inglesas, mas não abandona seu caráter exterior; seus personagens são “mais (...) a caracterização de tipos do que (...)

a revelação de pessoas” (ibidem, p. 533); sua vinculação à norma social, contra a excepcionalidade que tentam trazer ao romance de costumes seus antepassados imediatos, Teixeira e Souza e Macedo (o que aponta sua evolução literária); os acontecimentos funcionam como a unidade principal do livro, para os quais os personagens são apenas peças bem organizadas que desempenham as funções requeridas pelas situações.

Mas, apesar de sua contribuição não se dar no sentido da realização do que havia sido apontado logo antes sobre a conquista da pesquisa psicológica, Candido termina assim seu trecho sobre o autor:

É quase incrível que, em 1852, um carioca de vinte anos conseguisse estrangular a retórica embriagadora, a distorção psicológica, o culto do sensacional a fim de exprimir uma visão direta da sociedade de sua terra. E por tê-lo feito, com tanto senso dos limites e possibilidades da sua arte, pressagiu entre nós o fenômeno da consciência literária que foi Machado de Assis, realizando a obra mais discretamente máscula da ficção romântica (ibidem, p. 535).

A conclusão fecha o subcapítulo apontando a contribuição do autor para a consolidação da forma madura de Machado de Assis, em que o aprofundamento psicológico seria levado às últimas consequências. Revela, em verdade, o sentido da análise que se fizera nas páginas anteriores: MSM não é lido por si, não é lido pelas suas feições formais específicas, mas sim pela maneira como essas características formais contribuem para a formação do sistema literário. O trecho revela um dos aspectos fundamentais da obra de Candido nesse momento: não se trata de estabelecer um argumento histórico-social (a formação do sistema literário) e, no interior dessa discussão, enriquecê-la com comentários sobre o caráter formal das obras; o que se empreende ao longo do livro, e que essa análise evidencia, é o fato de que a consolidação histórico-social do sistema literário implica um amadurecimento da própria forma artística. A maturidade que Machado representa não é apenas um acúmulo e adensamento de nossa vida social, mas o resultado, em termos de forma literária, desse adensamento. É por isso que o aspecto formal de MSM é lido não apenas em relação a suas características intrínsecas, mas sim por uma série de fatores que condicionam a elaboração da forma, a saber: 1) a escolha por uma “picaresca comedida” responde ao estágio de desenvolvimento de nossa própria literatura; 2) a realização do romance de costumes já estava implícita na geração de romancistas anteriores, mas aqui se dá de forma plena, sem

a recorrência ao excepcional e ao anormal; 3) a plena manifestação do romance de costumes impede a realização de um adensamento psicológico dos personagens, uma vez que os acontecimentos são a estrutura básica fundamental de sua organização estrutural, reduzindo os personagens a títeres que desempenham funções no interior dos acontecimentos; 4) apesar das limitações em relação àquilo que uma literatura formada exige de seus textos, o equilíbrio alcançado na construção do romance de costumes é sua contribuição ao processo de adensamento formal de nossa literatura que culminará em Machado de Assis.

A concepção de forma literária com que nos deparamos indica não apenas certa semelhança entre a estruturação do texto e a estrutura social a que pertence, mas implica um potencial retroativo, em que o acúmulo formal resulta em obras cuja existência atesta e catalisa o amadurecimento social e subjetivo. Atribuindo conteúdo histórico a seu argumento, o adensamento a que se refere é o processo de modernização social do Brasil, entendido como integração de seu território aos parâmetros ideológicos do capitalismo industrial europeu. Na geração anterior à de Candido, esse processo já havia sido lido por Sérgio Buarque na forma da superação da cordialidade, por Gilberto Freyre pela decadência das formas tradicionais de organização familiar herdadas da Colônia e por Caio Prado como o lento processo de superação de nosso sentido da colonização. Candido procura dar forma de crítica literária a esse argumento. O “desejo de ter uma literatura” (ibidem, p. 27) dos românticos responde, antes de tudo, à necessidade de estabelecer um espaço de conhecimento e desenvolvimento nacional; no seu término, o processo é descrito como a tomada de consciência dos brasileiros “de sua existência espiritual e social através da literatura” (ibidem, p. 681). O sentido que esse processo assume na sua finalização não está, obviamente, dado em seu começo; por isso, a história que se conta no FLB está permeada pelas possibilidades históricas abertas pela nova fase. Quando o Autor nos diz que vai assumir a perspectiva dos primeiros românticos, é preciso tomar sua afirmação num sentido mais concreto do que normalmente se faz: o pressuposto histórico para a elaboração de sua obra é o fato de que, apesar das inúmeras contradições que já estavam latentes, o sentido do processo de entrada do país na ordem capitalista global não estava completamente estabelecido antes de 1964. É por isso que sua concepção de forma artística introjeta a possibilidade, que veremos estar interdita logo a seguir, de transformação da própria realidade por meio da literatura.

Na década de 1940-1950, Candido escreve também *Os Parceiros do Rio Bonito* (1964), sua tese de doutorado em sociologia. Nas duas obras do decênio, não apenas o autor desenvolve trabalhos de valor sobre as questões específicas que está estudando, como também se manifesta em relação aos problemas fundamentais do processo de modernização que vivencia. São escritos sobre o passado com os olhos no presente. No caso da tese, a relação é textual, uma vez que o autor termina o livro defendendo a reforma agrária, um dos elementos fundamentais da disputa sobre a modernização naquele momento. Em entrevista a Jackson, em 1996, Candido (*apud* Jackson, 2002, p. 133) o admite nos seguintes termos: “De fato, lendo o livro bem, vê-se que estou preocupado com o problema social da reforma agrária e com a iniquidade da situação. Está latente em todo o livro um julgamento de valor (...)”. A forma como diz é interessante, porque mostra como a maneira a partir da qual introduz o problema em seu livro¹⁰ esconde, na verdade, um posicionamento que o perpassa como um todo e que determina, inclusive, escolhas metodológicas específicas. O fato é que, se ali esse posicionamento é dito de forma tão direta, no caso de FLB ele é mais complexo, mas pode facilmente ser percebido: a atualização das perspectivas críticas em relação à literatura brasileira na chave que ele pretende elaborar revela, em verdade, a história da constituição da modernização cultural do Brasil do ponto de vista daqueles que a empreenderam. Qualquer agrupamento social, seja ele de que tipo for, possui um sistema cultural de alguma espécie, mas isso não implica que esse sistema tenha as feições e as potencialidades do sistema que Candido descreve, porque ali está pressuposto uma forma literária vinculada às manifestações culturais da modernidade capitalista europeia. O que se está historiando é, antes de mais nada, a constituição de um tal sistema *moderno*, em outras palavras o surgimento de uma forma artística plenamente desenvolvida capaz de expressar a realidade brasileira. Ora, essa modernidade é entendida como elemento de civilização e, portanto, de progresso substantivo. Essa formação, apesar de sua “irradiação moderada” (Schwarz, 1999, p. 20), é ainda uma formação, a realização de uma ambição pátria no sentido de uma cultura nacional plena.

¹⁰ “Aqui chegando, o sociólogo, que analisou a sociedade com os recursos metódicos de quem visa resultados objetivos, cede forçosamente a palavra ao político, ao administrador, e mesmo ao reformador social que jaz latente em todo verdadeiro estudioso das sociedades modernas - voltando para soluções que limpem o horizonte do homem rústico” (Candido, 2017, p. 257).

Essa operação responde também a sua tentativa de, conservando os aspectos que julgava pertinentes, reformular o trabalho de Sílvio Romero, que havia sido, como ele mesmo o atesta mais de uma vez, o ponto de virada da sua crítica ideológica da juventude para a crítica formal que realiza em FLB. Sua crítica ao historiador sergipano está centrada na concepção determinista que ele adota, o que o leva a encarar a obra literária não como realidade em si, mas como “sublimação de fenômenos de outra natureza” (Candido, 2006, p. 175). A essa concepção, referindo-se constantemente a T. S. Elliot e Mário de Andrade, Candido elabora uma visão equilibrada do problema:

Do ponto de vista da história literária, concebida como disciplina autônoma, é preciso tomar o condicionamento social apenas como uma das premissas, e indagar, sobre tudo, a relação existente entre a obra e as outras obras, a obra e a sua filiação etc. É preciso, numa palavra, e se pudermos nos exprimir assim, procurar estabelecer um *determinismo literário*, mais importante, para ela, do que o determinismo histórico, sociológico ou natural (ibidem, p. 186).

Ora, o determinismo literário é exatamente o crivo pelo qual ele passa a elaboração de Romero para a construção de seu FLB: ali, as obras aparecem num processo de constituição formal, e o processo propriamente social ou histórico, que determinamos acima como o aburguesamento do Brasil, está, no mínimo, implícito, para não dizer deixado ao gosto do intérprete. Mas a sua concepção de forma artística, como vimos acima, não cabe no estudo de 1959 apenas como a relação meramente formal entre as obras, mas precisa chegar à constituição de um espaço em que o mundo humano se implica, se discute e se transforma. Ora, é do pragmatismo do mesmo Sílvio Romero¹¹ que ele parece estar tirando também o substrato para essa concepção renovada de literatura:

O seu índice é o mérito do escritor, aferido segundo a contribuição que trouxe no sentido da diferenciação nacional (...). Assinalemos, agora, que o funcionalismo da conceição tainiana evolui, em Sílvio, para um quase utilitarismo ou pragmatismo crítico, sobrepondo a noção de simples representatividade do artista ou escritor a sua utilidade coletiva (ibidem, p. 105-106).

Em outro momento, informa-nos Candido:

¹¹ “O erro de Sílvio (...) o seu erro, pois, foi adotar um critério pragmatista da poesia, racionando sobre ela como instrumento de progresso social ou meio de conhecimento objetivo. Veremos adiante, aliás, que este pragmatismo é uma das vigas de sua crítica” (Candido, 2006, p. 61).

O que será, então, a crítica fundamentada nestes princípios - meio, raça, cultura? O seu primeiro efeito é destruir o critério estético e valorativo vigente até então. A consequência próxima é tomar como critério de valor literário o caráter representativo do escritor, a sua função no processo de desenvolvimento cultural” (ibidem, p. 82).

É exatamente esse aspecto utilitário que encontramos na concepção engendrada no FLB, mas ali com uma diferença substancial em relação a Sílvio: é que o crítico sergipano entendia o processo de formação nacional a partir de um ponto de vista étnico (o problema da mestiçagem), enquanto Candido o aborda do ponto de vista propriamente literário. Para Romero, a literatura é plataforma de debate sobre os problemas fundamentais de seu tempo e, daí, a pobreza de sua crítica literária (e, também, sua importância como pensador do país): para Candido, o problema da mestiçagem não determina mais o argumento literário, que adquire vida própria. Apesar dessa vida própria, podemos perceber claramente como o modo de conceber o problema ainda se assemelha ao de Romero (tirando-lhe, obviamente, o envelhecimento): se em Romero a mestiçagem resultaria na prevalência do branco europeu sobre o índio e o africano (cuja importância não é descartada, uma vez que considera o processo da mestiçagem necessário para a sobrevivência do europeu em clima tropical), em Candido, o processo é semelhante, mas a abordagem racial é substituída pela formal: agora, as manifestações literárias devem dar lugar ao sistema literário formado, cujo índice é exatamente o desenvolvimento da forma artística aos patamares europeus de seu tempo. Em outras palavras, se há a análise psicológica típica do romance europeu é porque nossa sociedade diversificou-se e adensou-se (leia-se: aburguesou-se) o suficiente para dar surgimento a essa forma, que retroage na própria sociabilidade e intensifica o processo que é seu pressuposto. No último capítulo de seu estudo crítico, aquele em que coloca Romero em sua posição histórica, depois de apontar todas as limitações a que ele estava sujeito no campo da crítica literária, Candido (2006, p. 201) aponta que o movimento social a que se vincula o crítico sergipano responde ao processo de aburguesamento social em curso.

DIALÉTICA DA MALANDRAGEM

O ensaio sobre MSM, *Dialética da Malandragem*, começa ser escrito na década de 1970, em um contexto completamente diferente da FLB: Candido, como professor de

Teoria da Literatura na USP, está incorporando ao seu trabalho o estruturalismo, e trava com Affonso Romano de Sant'anna um debate sobre a questão. É interessante como a estrutura de seu ensaio se relaciona com o capítulo da FLB: o que lá era apresentado como um fato de grande importância para a caracterização do romance e para seu lugar na história literária passa a ser o problema inicial do novo texto. Questionando se o livro de Almeida é de fato um romance picaresco, Candido opta agora por uma caracterização diferente, que o vincule às tradições populares, às quais a picaresca espanhola pertence, mas que não se resumem a ela. O romance, agora, está numa outra linha de desenvolvimento da literatura brasileira e não culmina, como no FLB, no adensamento psicológico de Machado de Assis, mas na transformação do malandro (um tipo popular de *triskter*, primo do pícaro, mas diferente dele) em símbolo com *Macunaíma*. É importante notar a mudança na estrutura histórica, porque ela implica numa diferenciação na visão crítica. Se o ponto de chegada antes era o adensamento psicológico de Machado, agora o crítico opera com uma espécie de linha paralela, que simplesmente não culmina em Machado, mas convive com o processo de adensamento modernizador que sua obra representa. São duas linhas de força. De um lado, na caracterização do romance como picaresca, o processo modernizador que nos aproxima da Europa burguesa e produz Machado; de outro lado, na caracterização do romance como malandragem, uma vinculação às tradições populares que poderiam ser facilmente rastreadas do período colonial ao *Macunaíma*, passando, é claro, pelo romance analisado. Nessa segunda hipótese, a que o ensaio de 1970 vincula-se, o processo formativo está excluído, porque ele pressupõe uma noção de tradição desvinculada dos processos históricos. É verdade que Candido nos apresenta uma vinculação à história da literatura brasileira, para além da tradição popular e de suas versões eruditas, mas essa apresentação apenas o vincula a seu tempo (“[...] as tendências peculiares ao Romantismo [...]” (Candido, 2023, p. 29)), sem, no entanto, estruturar historicamente esse filamento de tradição evocada em algumas linhas a um processo histórico mais coeso, como é o caso em cada linha da FLB.

Mas tudo isso parece ser ainda uma espécie de introdução para o que vem depois, que é a análise do romance. Se do ponto de vista de sua caracterização historiográfica FLB parece superar o ensaio da década de 1970, na análise da obra o novo texto abre uma espécie nova de abordagem, definida pelo próprio autor, de início, como “(...) formalização ou redução estrutural dos dados externos” (ibidem, p. 32). Essa redução aparece bem

delimitada nos parágrafos seguintes quando ele diferencia o aparecimento dos dados externos como documento, ou seja, desvinculados da ação do romance, e quando eles aparecem como “parte constitutiva da ação” (ibidem, p. 33). O que lhe interessa como realista, em sua análise, não é, portanto, o simples aparecimento mecânico da realidade histórica, relegado ao mero documental, mas a forma como essa realidade opera na formalização da própria obra.¹² A rigor, este problema não existe na FLB, que está interessada em como um processo histórico bem localizado, embora longo no tempo (a modernização do país) engendra uma tradição literária, conformando-a gradualmente ao longo de quase dois séculos. Agora o problema é completamente diferente: entender como os dados externos (que, embora históricos, não implicam necessariamente em processo formativo, porque podem ser interpretados sincronicamente) são formalizados nas obras. A consequência prática dessa distinção é que, agora em 1970, não há processo formativo e, muito menos, seu ponto de chegada. Para o leitor acostumado aos argumentos da FLB, o que Candido faz nesse ensaio é realmente uma surpresa: ele capta dois níveis de universalização numa obra que, em seu argumento anterior, não alcançaria interesse universal. O primeiro, já indicado antes, é a vinculação ao universo generalizante do folclore. O segundo, mais instigante, é sua capacidade de reduzir estruturalmente um elemento distintivo da sociedade brasileira, a saber, a dialética da ordem e da desordem.

Talvez valesse a pena nos deter mais um instante na ideia da universalização. Ela parece operar em dois sentidos. Primeiro, transforma um “ciclo restrito”, o brasileiro, em parte de universo maior das manifestações folclóricas do *trickster*. Mas, por outro lado, opera também uma generalização, pela sua capacidade de redução, de um universo bem restrito do ponto de vista documental (excluindo, como o autor já nos informara, os estratos superiores e inferiores da sociedade) a representante de um conjunto maior, o Brasil, conectado, pelo primeiro raciocínio, às manifestações da cultura popular de toda a humanidade. Com esse movimento duplo, as relações humanas específicas daquele contexto ganham valor universal.¹³ As relações universalizadas são exatamente as da

¹² Embora sua obra seja recheada de referências desairosas aos “exageros” da crítica marxista de Lukács, é surpreendente como o argumento de Candido coincide com o do pensador húngaro em vários pontos. Aqui, temos um caso típico da distinção entre narrar e descrever, proposta por Lukács (2010) em ensaio polêmico da década de 1930.

¹³ Traçar o conjunto das relações entre Candido e a tradição marxista é um trabalho ainda por ser feito. Chama a atenção, nesse momento, a similaridade do argumento do autor com o apresentado pelo próprio Marx (2011, p. 63) em seu famoso prefácio dos *Grundrisse*, em que o problema artístico é discutido. Ali, também, algo parecido é dito sobre a tradição grega, especialmente Homero: seu valor de atualidade é

dialética entre ordem e desordem, que ganham na descrição de Candido um momento simbólico revelador:

Há um traço saboroso que funde no terreno do símbolo essas confusões de hemisférios e esta subversão final de valores. Quando as mulheres chegam à sua casa (dona Maria na cadeirinha, as outras bufando ao lado) o Major aparece de chambre de chita e tamancos, num desmazelo que contradiz o seu aprumo durante o curso da narrativa. Atarantado com a visita, desfeito em risos e arrepios de erotismo senil, corre para dentro e volta envergando a casaca do uniforme devidamente abotoada e luzindo seus galões, mas com as calças domésticas e os mesmos tamancos batendo no assoalho. E assim temos o nosso ríspido dragão da ordem, a consciência ética do mundo, reduzido a imagem viva dos dois hemisférios, porque nesse momento em que transgredia as suas normas ante a sedução da antiga e talvez de novo amante, está realmente equiparado a qualquer dos malandros que perseguia (...) (ibidem, p. 43).

Essa imagem, que cristaliza o argumento da análise de Candido, revela um tipo específico de relação social a determinar a própria indumentária do personagem, que, como parte integrante da ação, ganha significado exemplar do conjunto de forças que o texto, como um todo, figura artisticamente. Como elemento estruturador de uma obra específica, no entanto, a análise não se presta mais a um argumento sobre a formação da literatura brasileira. Pelo contrário, ela aparece devidamente formada no argumento de Candido. A força universalizante da obra implica exatamente isto: ela não capta um momento do processo de desenvolvimento da sociedade brasileira, plasmado numa forma específica de figuração artística, mas como elemento estruturante da sociedade brasileira tomada de forma paradigmática e exemplar. A comparação com Machado de Assis é esclarecedora a este respeito. No argumento do Candido de 1959, Machado supera as tendências anteriores no que tem de representação vazia do ambiente brasileiro, sem implicar em significação psicológica (o romance de costumes e suas variantes) e no que tem de psicologia descolada da vida social (a poesia de inspiração metafísica e suas variantes). Roberto Schwarz (2012a; 2012b) dá conteúdo a essa intuição genial de Candido: Machado é capaz de operar a redução estrutural em seu narrador volúvel, acertando os parafusos soltos da composição alencariana de *Senhora* (1875). A solução é extremamente elegante, não fosse o próprio Candido a nos dizer, no ensaio de 1970, que

garantido por sua capacidade de fazer reviver um estágio do desenvolvimento humano, sua infância. Essa capacidade é instaurada pela tipicidade das relações sociais representadas.

essas mesmas forças sociais tão bem descritas pela volubilidade do narrador machadiano já estão figuradas artisticamente a contento na década de 1850. O que no Machado de Candido da FLB aparece como conquista de um processo histórico é, no Manuel Antônio de Almeida do *Dialética da Malandragem*, fato dado.

É a última seção do ensaio, no entanto, que nos dá a chave histórica para compreender a mudança, que, longe de ser meramente teórica, reflete alterações no plano das possibilidades históricas do período pós-64, quando Candido redige o ensaio. Agora completamente livre de seus pares românticos, o romance de Manuel Antonio de Almeida é, na sua representação de um mundo sem culpa, “(...) o único em nossa literatura do século XIX que não exprime uma visão de classe dominante” (Candido, 2023, p. 51). O que está implícito no argumento e na mudança teórica é o abandono da perspectiva formativa, ou seja, da ideia de uma formação literária que culmine no romance machadiano, vinculado às formas definitivas da literatura culta europeia, como um projeto modernizador da classe dominante. O mundo sem culpa é o exato oposto do escrutínio psicológico do romance do século XIX, que se debruça, exatamente, nas “situações mais dramáticas e contraditórias” (Candido, 2013, p. 513). O processo formativo não interessa mais no encaminhamento de sua análise, porque a perspectiva de um ponto de fuga humanizador à modernização brasileira está fora do horizonte depois de 1964. A retroatividade entre formas literárias e sociedade, que é o pressuposto essencial da FLB, não faz mais sentido na década de 1970 exatamente porque o processo de modernização instaurado no período da Emancipação está concluído em 1964 no sentido definitivo da modernização conservadora. Veja-se a diferença para o que havia antes: a perspectiva assumida pelo autor em 1959 procura estabelecer a modernização burguesa como paradigma, mas esse paradigma está abandonado no ensaio posterior, porque os conflitos históricos em torno dos quais sua obra se desenvolvia alteram-se consideravelmente depois de 1964. Dito de forma simples, o reformador social de seu estudo sobre o caipira descobriu, com o Regime Militar, que sua ação estava interdita pela ação repressora de uma modernização que não coincidia mais com seu paradigma. A formulação de Machado, na generalização que faz Candido, expressa uma visão da classe dominante, mesmo que crítica ao princípio conservador de nossa modernização, porque ainda vinculada à modernização à europeia que o aburguesamento representa. Diante da

impossibilidade de atribuir sentido humano à modernização sob a Ditadura, o que resta a *Candido* é recorrer ao mundo sem culpa.

Roberto Schwarz nota, em seu *Pressupostos, salvo, engano, da Dialética da Malandragem*, como a opção do autor para a integração do país a uma ordem que ultrapasse os limites do mundo capitalista. Esse seria o sentido da contraposição, presente no final do ensaio de *Candido*, entre o romance de Almeida e a tradição americana. Note-se que a comparação vai ao fundo do ouvido de alguém que conhece a história do pensamento brasileiro: essa não é uma comparação qualquer, mas um tipo de raciocínio que acompanha o pensamento nacional, seja no sentido da nossa autodepreciação ou do nosso autoelogio. A afirmação do mundo sem culpa como opção à modernização burguesa é, no fundo, uma negação do paradigma do mesmo Sílvio Romero que vimos *Candido* acompanhar na FLB. O objetivo não é mais arianizar o país (o que, para nosso autor, perde o sentido racial já em 1959 e assume o sentido propriamente social e literário, ou seja, aburguesar o país e instalar entre nós o romance), mas viabilizar uma forma alternativa, já que o processo modernizador encontrou sua barreira em 1964. Parece ser exatamente essa a conclusão de Schwarz (1987, p. 154), que, no entanto, não se propõe nunca a compará-la com o que se pretendia no FLB: “Um último reparo: o ensaio foi publicado em 1970, e a sua redação possivelmente caía entre 1964 e o AI-5. Neste caso, a reivindicação da dialética da malandragem contra o espírito do capitalismo talvez seja uma resposta à brutal modernização que estava em curso”. Acrescentaríamos: a resposta não está dada simplesmente em chave positiva, mas também negativa: abandonar o projeto que nos levou até aquele momento. E o tino dialético de Schwarz, na frase seguinte, nos leva a outro ponto:

Entretanto, a repressão desencadeada a partir de 1969 — com seus interesses clandestinos em faixa própria, sem definição de responsabilidades, e sempre a bem daquela mesma modernização — não participava ela também da dialética da ordem e desordem? (ibidem, p. 154).

Dito de outra forma, a modernização é um fato consumado para o qual não há escapatória, porque ela incorpora em sua forma as estruturas que a poderiam contradizer.

CONCLUSÃO

Há um ganho significativo na nova formulação dos problemas. Agora, o processo modernizador tem já seu sentido plenamente reconhecido na reação conservadora que se conjuga a ele e as ilusões sobre a possibilidade de uma interação humanizadora entre autores, obras e público está completamente desfeita, embora se mantenha na malandragem uma linha do horizonte que ultrapasse o próprio mundo burguês. Em 1959, quando publica seu FLB, os dados da significação da modernidade ainda estão sendo jogados e Candido, na tradição do pensamento brasileiro desde os fins do século XIX, aposta num prospecto que se realiza em estudo histórico. Em 1970, sem a possibilidade de prospecto, o estudo histórico desaparece e é substituído pela análise imanente das obras.

O que se percebe pelos tratamentos do autor às obras é, na verdade, duas concepções distintas de forma artística. No FLB, Candido adota uma visão que entende não apenas a capacidade da forma de cifrar dados da realidade social, mas também de influir sobre ela na medida em que pertence a um processo de formação social que se realiza literariamente. No ensaio da década de 1970, perde-se a noção de uma capacidade da forma de influir sobre os processos sociais, mas se ganha uma concepção mais aprofundada do que seja a própria forma, uma vez que ela está vinculada às estruturas não evidentes do artefato literário. No capítulo da FLB que analisamos, forma significa vinculação a esquemas de gêneros literários (picaresca) que, por sua vez, correspondem a estágios determinados de desenvolvimento social. No *Dialética da Malandragem*, forma não é mais vinculação a gêneros, mas uma realização específica da obra que se processa em seus substratos profundos, sua estrutura colocada em movimento pela interação com a história.

Saída da superfície e localizada agora na estrutura profunda da obra, a realidade social perde estrutura histórica para que a própria análise da obra ganhe em estruturação. Embora não se vincule à fixação com as dualidades, que marcou profundamente o pensamento estrutural em todas as áreas, a nova noção de forma artística é tributária da ideia de que o significado se constrói a partir de estruturas não evidentes na superfície, obrigando o crítico a encontrar padrões de construção de sentido que se manifestam nos mais variados níveis de realização da obra. Esses padrões de construção de sentido não

existem na FLB, porque, lá, a forma da obra é entendida por sua vinculação aos gêneros e à realização mais ou menos bem acabada dos ideais de gêneros literários. Substitui-se uma abordagem de corte marxista por outra estruturalista.

A compreensão plena dessa mudança, que tentamos apenas esboçar, ainda está por ser feita e constituirá um capítulo essencial não apenas da história da crítica literária brasileira, mas também do pensamento sobre o país.

REFERÊNCIAS

CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do barroco na Formação da Literatura Brasileira: o caso Gregório de Matos*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

CANDIDO, Antonio. *O método crítico de Sílvio Romero*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos (1750-1880)*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2013.

CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem. In: Idem. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Todavia, 2023.

COUTINHO, Afrânio. *Conceito de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

FISCHER, L. A. Formação hoje – uma hipótese analítica, alguns pontos cegos e seu vigor. *Literatura e Sociedade, [S. l.]*, v. 14, n. 11, p. 164-184, 2009.

GIL, Fernando C.. A presença do romance na Formação da literatura brasileira. *O Eixo e A Roda: Revista de Literatura Brasileira, [S.L.]*, v. 20, n. 1, p. 51-68, 30 jun. 2011.

JACKSON, Luiz Carlos. *A tradição esquecida: Os parceiros do Rio Bonito e a sociologia de Antonio Candido*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

LUKÁCS, Georg. *Introdução a uma estética marxista: sobre a particularidade como categoria da estética*. Trad. Leandro Konder e Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Instituto Lukács, 2018.

LUKÁCS, György. Narrar ou descrever?: uma discussão sobre naturalismo e formalismo. In: Idem. *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

MARX, Karl. *Grundrisse*: manuscritos econômicos de 1857-1858. Esboços da crítica da economia política. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.

MORAES, Anita Martins Rodrigues de. *Para além das palavras*: representação e realidade em Antonio Candido. São Paulo: Editora UNESP, 2015.

SCHWARZ, Roberto. Pressupostos, salvo engano, da “Dialética da Malandragem”. In: idem. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SCHWARZ, Roberto. Os sete fôlegos de um livro. In: Idem. *Sequências brasileiras*: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vendedor as batatas*: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Editora 34, 2012a.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*: Machado de Assis. São Paulo: Editora 34, 2012b.

Recebido em: 03/02/2024

Aceito em: 30/04/2024

Filipe de Freitas Gonçalves: Mestre em Estudos Literários (UFMG).

Fios da memória: “desenlear e re-enrolar” o novelo mnemônico em *Outros cantos*

Threads of memory: “unwind and re-wind” the mnemonic ball in Outros cantos

Isabela Rodrigues Lobo
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)
isabelalobo@outlook.com
<https://orcid.org/0000-0001-9796-8904>

RESUMO

Este artigo é uma leitura mnemônica do romance contemporâneo *Outros cantos* (2016), de Maria Valéria Rezende, a partir da analogia do bordado – a trama e a urdidura correspondem à memória e ao esquecimento. A protagonista Maria, por meio de lembranças, confronta uma imagem remota do sertão nordestino, no contexto do pós-golpe de 1964, à imagem contemporânea, que é percebida dentro de um ônibus, em 2014, durante uma viagem de retorno aos vilarejos do semiárido. Partindo destes dois contextos surgem diversos desdobramentos da memória – individual, afetiva, coletiva e cultural –, chave de leitura do romance. Para respaldar este debate serão contemplados aspectos sublinhados, especialmente, pelos estudiosos Walter Benjamin, Maurice Halbwachs, Aleida Assmann e Jan Assmann.

Palavras-chave: Maria Valéria Rezende; *Outros Cantos*; Memória Cultural.

ABSTRACT

This article is a mnemonic reading of the contemporary novel *Outros cantos* (2016), by Maria Valéria Rezende, based on the analogy of embroidery – the plot and the warp correspond to memory and forgetfulness. The protagonist Maria, through recollections, compares a remote image of the northeastern backlands, in the context of the post-coup of 1964, with a current image, which is noticed inside a bus, in 2014, during a return trip to the villages of the semi-arid region. Based on these two contexts, different developments of memory emerge – individual, affective, collective and cultural –, the key to reading the novel. To support this debate, this paper will consider aspects highlighted, especially by scholars Walter Benjamin, Maurice Halbwachs, Aleida Assmann and Jan Assmann.

Keywords: Maria Valéria Rezende; *Outros Cantos*; Cultural Memory.

INTRODUÇÃO

Por mim, enquanto eu puder refazer o sertão das minhas lembranças e belos assombros revividos esta noite [...]. Eu não tenho pressa. Ou melhor, resta-me pouco tempo para passar a limpo meu velho sertão, destacá-lo da maçaroca de recordações acumuladas vida afora, muito pouco tempo para desenlear e re-enrolar até o fim esse romance.

(Maria Valéria Rezende)

Para Marilena Chaui “não cremos apenas que o tempo, futuro ou passado, destina-se a visão. [...] essa crença reafirma nossa convicção de que é possível ver o invisível, que o visível está povoado de invisíveis a ver” (Chaui, 1995, p. 32). O visível do romance de Maria Valéria Rezende apoia-se em pilares invisíveis, ou seja, as imagens da trama apresentadas ao leitor são desafiadas a partir de fios da memória e do esquecimento sob os quais nos debruçaremos neste artigo. Face o exposto, mergulhar-se-á em um exame minucioso, esquadrinhando as questões memorialistas que figuram como espinha vertebral da trama, mote que move o romance de Maria Valéria Rezende do início ao desfecho.

Em uma brincadeira semântica, segundo as definições do Dicionário de Oxford (2021), as unidades lexicais tecer – “manipular fios pela urdidura e a trama” – e tecido – “confeccionado com fios; urdido” –, dialogam com o termo tessitura – “organização e composição de uma obra literária, contextura”. A tessitura em questão diz respeito à malha textual do romance *Outros cantos*, tecida pela autora Maria Valéria Rezende. A narrativa de Rezende pode ser observada pela ótica do bordado sugerida pelo filósofo e crítico literário alemão Walter Benjamin, em “A imagem de Proust” – texto que compõe a coletânea *Magia e técnica, arte e política* (1987). Benjamin propõe uma leitura sensível da narrativa proustiana na qual a trama – associada ao desenho do bordado – representaria a memória; e a urdidura – associada ao tecido que sustenta o bordado – representaria o esquecimento. Maria durante a viagem – o percurso da narrativa – tece, delineando e manipulando os fios da memória, e esse processo se ancora ao ato do esquecimento, meio essencial, que comporta o urdido, possibilitando e propiciando o resgate e a reconstrução dessas lembranças no tempo corrente. Ou seja, Maria ao esquecer, realoca essa vivência

para o seu sótão mnemônico, o que possibilita que futuramente ela reative e acesse essa experiência de outrora, redesenhando e retramando cada fio episódico desta.

Sumariamente, no plano do passado, o desenrolar do romance compreende a chegada da protagonista Maria – uma revolucionária militante durante o período da ditadura brasileira, que se disfarça de professora alfabetizadora e se exila no sertão paraibano – e suas primeiras impressões sobre o povoado de Olho d’Água, o primeiro contato com os nativos, o trabalho da feitura de redes, os modos de se alimentar e se comportar em meio às condições climáticas extremas, as festas e os feriados religiosos, os causos dos moradores, o dia da tão aguardada chuva, o início da docência e o dia da partida, a fuga. Quarenta anos depois, no plano do presente, esta trajetória é rememorada pela personagem durante uma viagem de retorno ao semiárido nordestino.

A memória está presente em todas as partes dessa sequência romanesca em um sinuoso percurso espaço-temporal, o que a torna não linear. As imagens das experiências passadas na tentativa de serem reconstruídas inevitavelmente são reconfiguradas e isso gera o questionamento sobre a veracidade das reminiscências: “Proust não descreveu em sua obra uma vida como de fato ela foi, e sim uma vida lembrada por quem a viveu” (Benjamin, 1987, p. 37). Bem como Proust, na esfera da fidedignidade, Maria também tece recordações, descrevendo “uma vida lembrada por quem a viveu”. O conteúdo memorizado por ela relata, em geral, imagens que se impregnaram e foram estabilizadas em sua memória, oriundas do universo afetivo ou simbólico – dimensões distintas do lembrar que a posteriori serão abordadas no decorrer da análise.

Em meio a esse enredo, provavelmente houve outras pequenas situações que não foram retratadas porque não alcançaram a impressão de sentimentos, positivos ou negativos. Ou seja, por essa perspectiva, no romance de Rezende, o importante não é o que de fato a narradora-viajante viveu, mas o tecido de sua rememoração. Segundo Benjamin,

[...] o dia desfaz o trabalho da noite. Cada manhã, ao acordarmos, em geral, fracos e apenas semiconscientes, seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas da tapeçaria da existência vivida, tal como o esquecimento a teceu para nós. [...] Cada dia, com suas ações intencionais, e mais ainda, com suas reminiscências intencionais, desfaz os fios, os ornamentos do olvido. [...] (Benjamin, 1987, p. 37).

Benjamin descreve o processo platônico da anamnese, no qual a partir de um diálogo travado entre o esquecimento e os fragmentos mnemônicos engendra-se a memória intencional. Maria, por meio de suas reminiscências, segura as “franjas da tapeçaria da existência vivida, tal como o esquecimento teceu” para ela, no afã de não deixar escapar nenhum dos arabescos entrelaçados nessa teia memorialista.

PASSADO EM SUSPENSÃO: APORIAS E ARQUÉTIPOS, TRANSFIGURAÇÕES DA MEMÓRIA

A metáfora do bordado concorda e, nitidamente, representa o viés de análise proposto nesta investigação. O jogo que confronta a trama e a urdidura, a memória e o esquecimento, é uma questão sublinhada por Aleida Assmann, em *Espaços da recordação* (2018). A estudiosa coloca em pauta o trânsito entre esses dois polos, considerando-o a denominada memória latente.¹ Esta vem a ser representada, metaforicamente, pelo espaço do sótão e pelo suporte de escrita palimpsesto, aos quais é atribuído temporalidade. Entretanto, para além desta, são assinaladas uma série de metáforas relevantes que ilustram e remetem à memória e as partes que constituem o processo a partir do qual ela se dá. Por conseguinte, o diálogo entre a visão de Benjamin sobre Proust e uma possível comparação com *Outros cantos*, instigou o desdobramento da noção de latência da memória sobre a qual discorrer-se-á ao longo deste tópico.

Em princípio, a acadêmica alemã discorre sobre os *medium* ou *media* da memória, ou seja, os meios a partir dos quais a lembrança se manifesta. Aborda as mais expressivas metáforas da memória que ao longo do tempo figuraram na história. A estudiosa parte de uma perspectiva de análise que considera a metáfora como um *medium* da memória. O conjunto de metáforas mnemônicas “nesse caso são uma linguagem que parafraseia, mas uma linguagem que primeiro desvela o objeto e o constitui” (Assmann, 2018, p. 162). Desse modo as metáforas da memória são formadas por imagens que representam “os diferentes modelos de memória, seus respectivos contextos históricos, necessidades culturais e padrões interpretativos” (Assmann, 2018, p. 162). Isto é, não existe apenas

¹ Segundo Aleida Assmann o conceito de memória latente se refere a uma lembrança que não se extinguiu totalmente, permanecendo adormecida na mente das pessoas, é considerada uma memória de armazenamento.

uma imagem fixa e absoluta que representa figurativamente a memória, diferentes contextos e épocas implicam diferentes metáforas mnemônicas.

Ao apresentar e discutir sobre os espaços que representam a memória, Assmann traz à luz a imagem do sótão, como recinto no qual armazenam-se, de forma desordenada, memórias latentes, ou seja, fatos passados que estão em desuso no presente, mas que não desapareceram ou foram esquecidos por completo, “as recordações latentes existem em um estado intermediário, de onde incidem na escuridão do pleno esquecimento, ou podem ser resgatadas para a luz da rememoração” (Assmann, 2018, p. 274). Ao colocar a latência das lembranças em pauta discute-se, inerentemente, a correlação e o limiar entre o esquecimento e a rememoração:

O tempo latente tem algo de uma ampulheta que se esvai, porém não se pode determinar nem controlar o momento em que o prazo de esgota. A memória temporariamente inerte, até que seja resgatada ou reconstruída, mantém a forma do esquecimento. [...] Um passado impacificado ressurgir de forma inesperada e assombra o presente como um vampiro [...] é ele mesmo uma metáfora da memória (Assmann, 2018, p. 188; 187).

O pilar dessa linha de pensamento sustenta que as lembranças de outrora em desuso podem ser evocadas, inesperadamente, no presente.

Por esse ângulo de pensamento, o que significaria o retorno de Maria ao sertão paraibano? Seria a experiência sertaneja uma memória latente no sótão mnemônico da narradora que foi resgatada à luz da rememoração? A temporalidade remota, na qual a protagonista não concluiu a sua missão e atingiu o seu ideal, seria um passado em suspensão e por essa razão a sua volta ao local? Apesar de a autora Maria Valéria Rezende não mencionar o passado recente da personagem Maria, no qual estariam contidas as motivações que levaram ao seu retorno, analisando a trama é possível sugerir duas possibilidades. O primeiro mote seria o fato de o sertão provavelmente ter figurado como uma memória latente no sótão das recordações da nostálgica narradora, que, por não desaparecer, a impeliu embarcar em uma segunda aventura em direção a esse destino. Ou seja, possivelmente, Maria realocou e alojou as memórias de sua juventude no seu sótão mental, posteriormente revirando-as e reavivando-as, na contemporaneidade. Nesse processo “há um hiato em que o conteúdo da memória será deslocado, esquecido, obstruído, repotencializado ou reconstruído” (Assmann, 2018, p. 190). O segundo mote elencado seria a narradora-viajante idosa ter se colocado em deslocamento novamente

como uma forma de resistência e luta contra o esquecimento, a fim do resgate e da preservação das memórias de tal experiência, o que, simbolicamente, ainda corrobora para a sua fundamentação identitária. Em uma cena do desfecho da narrativa é possível observar brevemente essa problemática:

Clareia a madrugada. Volto finalmente, de vez, a este presente no qual ainda creio ter uma missão, infindável, mas impossível de abandonar, alicerçada na paciência e na esperança de resistir, há mais de quarenta anos, aos percalços, aos avanços, às decepções, aos eternos desafios, o legado mais precioso do povo de Olho d'Água (Rezende, 2016, p. 146).

Maria afirma ter “uma missão, infindável, mas impossível de abandonar, alicerçada na paciência e na esperança de resistir, há mais de quarenta anos, aos percalços”. Posto isto, é possível extrair uma interpretação na qual aquela vivência anterior interrompida foi acolhida e armazenada em algum cômodo de sua mente, permanecendo oculta e inativa até o dia em que pudesse ser resgatada e restaurada, cumprindo o compromisso da protagonista com os sertanejos, que permaneceu em aberto por quarenta anos – após sua repentina e forçosa fuga do local. Sendo assim, mesclam-se a primeira e a segunda hipóteses supracitadas, ou seja, a memória central desenrolada na narrativa antes se encontrava latente e veio à tona como uma espécie de ato de resistência ao esquecimento e de luta para concretizar um projeto afim ao idealizado no passado.

Comparadas a um palimpsesto “as imagens da experiência de uma vida vivida se depositam camada a camada e depois, de súbito [...] voltam a tornar-se legíveis” (Assmann, 2018, p. 238). Ou seja, as mais diversas imagens oriundas da experiência de cada indivíduo são acumuladas e protegidas pela memória latente para então voltar à tona em situações posteriores, “vestígios imagéticos já desaparecidos que ressuscitam na hora da morte, da febre ou do transe” (Assmann, 2018, p. 238). Dessa maneira, partindo da discussão sobre a latência das reminiscências, amplia-se o debate, as imagens passam a ser reconhecidas pela sua intensa ligação com o inconsciente, já que “surgem na memória sobretudo em regiões não alcançadas pelo processamento verbal” (Assmann, 2018, p. 237), o que revela um inerente teor afetivo.

As lembranças de fundo afetivo estão intimamente ligadas ao local como um meio que propicia o processo de rememoração e o estabelecimento das memórias. Por essa perspectiva, o local assume um papel central no primeiro plano da narrativa, podendo ser considerado uma espécie de personagem da trama devido a sua presença crucial no

argumento e em todas as etapas de seu desenrolar. Segundo Aleida Assmann a memória dos locais pode ser distinguida em “genetivus objectivus, uma memória que se recorda dos locais, ou [...] genetivus subjectivus, isto é, uma memória que está por si só situada nos locais” (Assmann, 2018, p. 317). Os locais assumem o papel de sujeitos dotados de memória. Estes, por sua vez, “solidificam e validam a recordação, na medida em que a ancoram no chão” (Assmann, 2018, p. 318). Ou seja, as lembranças provenientes dos locais literalmente emergem do chão, do território ao qual estão atreladas.

O romance *Outros cantos* possui uma trama que gira e se desdobra a partir do sertão – no fictício povoado paraibano Olho d’Água. Para compreender melhor a problemática relacionada a esse espaço é interessante delimitar o que a palavra sertão designa e abrange. O estudioso lusitano Fernando Cristóvão em seu artigo *A transfiguração da realidade sertaneja e sua passagem a mito* reflete sobre o referido termo:

Um mesmo sertão se reconhece, por isso, no Ceará, no Rio Grande do Norte, na Paraíba, em Pernambuco, em Sergipe, nas Alagoas, na Bahia ou em Minas Gerais. A ponto de o devermos entender, acima de tudo, como uma região do interior, de criação de gado, desértica, mais ou menos estacionada num passado que se recorda como santuário ou reserva das tradições ancestrais, repositório venerado da linguagem e costumes antigos (Cristóvão, 1993-1994, p. 45).

Cristóvão reitera e confirma a ideia de que não existe um sertão uno e sim distintos sertões, em diferentes Estados do Brasil. A partir desse raciocínio é natural esperar dissemelhanças entre os citados territórios. Entretanto, o que interessa para esta reflexão são as razões que aproximam esses povos. De maneira sucinta, os sertões são constituídos por pequenas cidades e vilarejos situados em áreas rurais de clima desértico, que, culturalmente, mantém vivos primitivos e antiquados costumes, crenças e tradições fortemente ligadas à religiosidade.

De acordo com Fernando Cristóvão, o sertão nordestino é tido na literatura brasileira como uma espécie de lugar mítico:

Sertão é lugar que, simultaneamente, se afirma e se nega, é tempo sobretudo de outros tempos, é reino do fantástico e do mítico. Com efeito, nele irrompem manifestações e fatos estranhos, sobressaindo ora da força telúrica da terra, ora da ausência da água, ora do furor dionisíaco do fogo, ora das epifanias estranhas do ‘ar’, do indeterminado. Entendido à maneira dos primeiros filósofos gregos. Por isso se ultrapassou a fase descritiva do sertão florido e

inocente, passando-se depois do Modernismo a encarar a realidade como vasto espaço atravessado por lendas e encruzilhadas onde os mais diversificados e inesperados encontros podem acontecer (Cristóvão, 1993-1994, p. 43-44).

Como de antemão mencionado, o termo sertão se refere ao interior rural de alguns estados brasileiros, tal qual a maioria das cidades pequenas do país tem uma forte influência de doutrinas religiosas, de antigos costumes e lendas, crendo e perpetuando mitos e ritos intergeracionais. Esses cenários sacrossantos, inegavelmente, estão situados no terreno do sagrado ou na esfera do mítico, ao nutrir e manter credices em ações e seres do universo espiritual ou sobrenatural. Em *Outros cantos* a imponente e misteriosa figura do vaqueiro é apresentada ao leitor análoga a uma figura heroica:

Vi-o pela janela quando irrompeu e acenou à margem da estrada, vindo de nenhum caminho, nenhuma habitação humana, emergindo do deserto, emaranhado compacto de garranchos e cactos [...] o vaqueiro destaca-se, negro como xilogravura contra o fundo avermelhado, e percebo em mim uma sensação de suspensão e expectativa: desejo e espero que ele lance, enfim o seu aboio. Há mais de quarenta anos carrego essa imagem e esse canto em algum socavão da alma que agora se ilumina (Rezende. 2016, p. 10).

Maria introduz o romance a partir da referida cena. A enigmática e inolvidável figura do vaqueiro é escolhida para figurar nas primeiras páginas da história que será desdobrada. A protagonista se refere e delinea esta intrigante figura como uma espécie de entidade que surge de outro mundo para além do real “vindo de nenhum caminho, nenhuma habitação humana, emergindo do deserto”, como uma espécie de miragem que embaralha as vistas dos sujeitos que caminham pela quentura desértica, como uma imagem mítica de uma contrastante xilogravura.

No desenrolar da trama, a protagonista admira e, em parte, mitifica os nativos e nativas do sertão. Apesar de discordar de alguns costumes machistas, como a naturalizada violência conjugal – ligados a uma organização social ainda extremamente patriarcal – ou quase medievais destes – ligados a antigas práticas religiosas, como o autoflagelamento –, ao observar e imergir naquela dura experiência cultural constata de perto a natureza valente (por necessidade) dos habitantes do semiárido.

A obstinada narradora-viajante rezendiana expressa uma personalidade na qual sua consciência móvel, de sujeito em trânsito, ligada à modernidade, se choca com uma consciência arcaica dos sertanejos daquela época, ligada aos locais carregados de recordações. Isso ocorre principalmente em relação ao espaço sertão. Entretanto, ao

evocar as memórias de vivências anteriores em diferentes lugares, como a Argélia, o México e a França, é possível perceber a forte presença dos locais como meio que desencadeia e evoca lembranças, ou seja, como meio da memória.

A memória afetiva e simbólica desenrolada a partir do local tem um caráter social. Principia-se na esfera individual e expande-se, englobando o âmbito coletivo e o cultural. Maurice Halbwachs alcançou notoriedade por seus modernos estudos da memória, cunhando o conceito de memória coletiva. Halbwachs, em sua obra *Memória Coletiva* (1990), afirma que o fenômeno da recordação não pode ser apreendido se não for considerado o contexto social no qual esteve inserido para a reconstrução da memória. É necessário que haja uma comunidade afetiva, estabelecida por meio do convívio social, para que a lembrança se torne significativa para os indivíduos. Assim, o conceito da memória, antes tido como faculdade, capacidade individual, fenômeno estritamente biológico, é redimensionado e passa a ser abordado como um processo inerente à natureza social do homem, aos seus modos de vida e à organização de cada grupo.

Nas palavras de Halbwachs:

Se nossa impressão pode apoiar-se não somente sobre nossa lembrança, mas também sobre a de outros, nossa confiança na exatidão de nossa evocação será maior, como se uma mesma experiência fosse começada, não somente pela mesma pessoa, mas por várias (Halbwachs, 1990, p. 25).

O sociólogo argumenta que o conceito de memória individual, as lembranças que cada ser tem das experiências pessoais vivenciadas, está diretamente relacionado à concepção de *memória coletiva*, ou seja, ao quadro social no qual essa pessoa está inserida e ao acervo de memórias construídas e compartilhadas por esse grupo. Intrinsecamente, esses dois ideários sempre se cruzarão, o que impossibilita a existência de uma memória exclusivamente individual, já que as lembranças de alguém estão sempre pautadas na sua relação de pertencimento a um grupo.

Em *Outros cantos*, as lembranças de Maria na contemporaneidade têm um caráter social, uma vez que são pautadas pela relação de pertencimento que ela desenvolveu junto ao grupo social ao qual esteve inserida, no vilarejo Olho d'Água. Cada nova experiência vivida e compartilhada com eles contribuiu ainda mais para aproximar e desenvolver essa relação e esse sentimento afetivo pelos nativos e pelo espaço geográfico, o que aprofundou sua sensação de pertencimento ao local.

Partindo dos estudos de Halbwachs, Aleida Assmann e Jan Assmann empreenderam importantes estudos na área de teoria da memória e memória cultural, reafirmando o caráter social da memória como:

a consciência, a linguagem e a personalidade, a memória é um fenômeno social, e na medida em que recordamos, não só descemos às profundezas de nossa vida interior mais própria, mas introduzimos nesta vida (interior) uma ordem e uma estrutura que estão socialmente condicionadas e que nos ligam ao mundo. Toda consciência está mediada pelo social (Assmann, 2008b, p. 18).

Apesar de apoiar-se na teoria de sociólogo francês, o casal Assmann emulou a concepção de *memória coletiva* proposta pelo teórico e cunhou um novo conceito denominado *memória cultural*, no qual a ideia de memória coletiva foi desmembrada e dividida em duas distinções: a *memória comunicativa* e a *memória cultural*. A primeira se refere às memórias recentes “produzidas na interação e na comunicação cotidiana e, por essa única razão, tem uma profundidade de tempo limitada, que normalmente alcança retrospectivamente não mais que 80 anos, o período de três gerações que interagem” (Assmann, 2016, p. 119). Já a segunda seria a memória que se conecta ao passado remoto e “existe na forma de narrativas, canções, danças, rituais, máscaras e símbolos; [...] ela requer, para sua atualização, certas ocasiões durante as quais a comunidade se junta para uma celebração” (Assmann, 2016, p. 120), é considerada a memória ancestral, que se relaciona à origem dos povos.

Sendo assim, Aleida e Jan Assmann propuseram uma nova forma de conceituar a recordação, que além de considerar o caráter social, agrega o viés cultural como parâmetro para as investigações mnemônicas. De modo subsequente, abordar-se-á o romance *Outros cantos* à luz dos supracitados parâmetros da coletividade da lembrança.

COLCHA DE RETALHOS: PEDAÇOS, CAMADAS, DIMENSÕES MNEMÔNICAS

De quantos farrapos, recolhidos em qualquer caminho, se alimenta nossa imaginação? Decerto minha vida tinha ganhado novo e renitente sentido a partir daquele velho retalho vivido entre gentes e cactos esqualidos.

(Maria Valéria Rezende)

A presente análise se centrará, especialmente, em quatro distinções da memória, a individual, a afetiva, a *coletiva* e a *cultural*.

No desenrolar do romance, Maria segue lembrando toda essa experiência no semiárido nordestino. A protagonista se instala em uma pequena casa no vilarejo e é acolhida por uma sertaneja chamada Fátima, que a introduz nos modos de viver daquela região tão singular e lhe insere no trabalho de tecer redes, que é uma das poucas atividades de subsistência possíveis neste povoado. No contexto sertanejo os afazeres destinados aos homens e as mulheres são bem definidos, entretanto Fátima foge à regra, pois foi abandonada por seu marido, sendo impelida a garantir o sustento de seus filhos exercendo o ofício masculino, em razão disso insere Maria nesta atividade mais pesada do processo de feitura das redes. Dessa forma, a trama é protagonizada por um núcleo de personagens femininas, as sertanejas, que trazem uma ótica singular sobre esse cenário.

A narradora-personagem Maria, no tempo contemporâneo, dentro do ônibus, observa e critica o sertão moderno e globalizado, no qual os jovens, assim como no meio urbano, estão presos aos seus celulares e ao universo virtual:

Outra vez estanca-se o embalo do ônibus que me leva adiante, cada vez mais longe do meu outro sertão [...] Sob as fracas e desfalcadas lâmpadas do teto vejo avançarem três adolescentes, um garoto e duas meninas, os três sob bonés enfiados até as sobrancelhas, com pares de fios descendo das orelhas até os bolsos das jaquetas ou das mochilas às suas costas, os três com os mesmos olhos mortíços, os beijos moles pendentes, as cabeças balançando, cada uma em seu ritmo próprio, como se estivessem prestes a ter uma convulsão. [...] Reconheço logo os sintomas do autismo digital e me entristeço: não essa síndrome não se restringe mais aos meios urbanos. Invadiu este sertão (Rezende, 2016, p. 78-79).

Maria ao se deparar e encontrar semelhanças entre os adolescentes do sertão e os do contexto urbano se decepciona, percebe que eles também foram seduzidos e sucumbiram às tecnologias, que, paradoxalmente, encurtam as distâncias e, ao mesmo tempo, afastam e alienam as pessoas, cada vez mais reféns das telas de seus celulares. Durante toda a trama a idosa militante expressa sua nostalgia e preferência pela rusticidade do sertão dos anos de 1970.

No plano das memórias, a protagonista vai descrevendo como se aclimatou e se acostumou com a cultura sertaneja. Além de desenvolver um forte laço de amizade com Fátima, também se apegou às pessoas da vila por meio de rodas de contação de histórias, nas quais relatava suas vivências internacionais, como missionária, e aos poucos os

habitantes da vila lhe devolviam suas histórias e de outros membros emblemáticos do local, em uma troca mútua de confidências e afeto.

O trânsito da dimensão individual para a coletiva da lembrança é predominante no romance *Outros cantos*. O saber individual dos sertanejos e da protagonista é transposto para o meio coletivo, por meio das histórias compartilhadas em rodas, que configuram a memória coletiva daquele vilarejo. O início desse saber partilhado se dá no trecho:

Em cada boca de noite, confortados pela macaxeira e aquele café matuto, mistura de sei lá quais grãos, os candeeiros já apagados por necessária economia de combustível, sentávamo-nos quase todos os adultos, sob a mais ampla das algarobas. Havia histórias que se contavam e recontavam em prosa e verso, cantavam-se os acontecimentos do dia em redondilhas compostas de repente, métrica e rimas perfeitas (Rezende, 2016, p. 29).

As rodas de contação de história se tornaram cotidianas. Maria, além de tecer redes, se tornou responsável por tecer suas histórias para entreter às pessoas do povoado de Olho d'Água nos fins de tarde. Ou seja, a protagonista ao ser incumbida de manejar os teares, paralelamente, tece e entrelaça fios físicos, tece e enlaça fios mnemônicos, assumindo duplamente a função de bordar.

O fragmento seguinte ilustra esse novo ofício que a narradora-personagem naturalmente incorporou. Neste trecho é possível detectar, além da memória individual e *coletiva*, a memória intra-literária – a mnemônica intertextual – quando a autora faz menção ao *Vasto Mundo*, título de seu primeiro romance, que é composto por vários contos de outro vilarejo no sertão Pernambucano,

que eu pusesse a funcionar meu tear de palavras, desenrolasse e refizesse as meadas de história do vasto mundo, foi o que eles passaram a me pedir, todas as noites, revelação ou designação de meu ofício próprio, minha parte naquela vida, meu direito de ficar, contar-lhes sobre outros mundos, à toa, só por saber, gratuitamente (Rezende, 2016, p. 31).

Esse movimento de compartilhamento de saberes entre Maria e os nativos do vilarejo é reforçado a cada passagem, durante o desenvolvimento da história. E, assim, a formação da memória coletiva e a manutenção da memória cultural se manifestam vigorosamente,

em troca, aos poucos, começaram a devolver-me as suas próprias histórias, a percorrer as páginas dos folhetos de feira passados de geração para geração e lidos no escuro com os olhos pousados nas estrelas (Rezende, 2016, p. 31).

Rezende traceja um poético quadro para representar essa comunhão de relatos imemoráveis (por vezes milenares), apresentando aos leitores esse câmbio que ocorria entre ela e os nativos sertanejos.

Como visto anteriormente, as memórias, em geral, estão intrinsecamente vinculadas a algum tipo de *pathos*, proveniente de acontecimentos positivos ou de fatos traumáticos. Na passagem seguinte, além da presença da *memória coletiva*, que perpassa toda a obra, a instância mnemônica afetiva ganha destaque:

[...] eles me ofereciam suas histórias, duramente realistas ou risonhamente fabulosas, entremeadas com as minhas compondo novo xadrez de mundos diferentes, e eu aprendia o que era pertencer, de fato a um povo (Rezende, 2016, p. 32).

Halbwachs denominou “*communautés affectives*” a relação de pertencimento a uma comunidade, “laços afetivos emprestam especial intensidade às memórias. Lembrar-se é uma realização de pertencimento, até uma obrigação social. Uma pessoa tem que lembrar para pertencer” (Assmann, 2016, p. 122). Nesse trecho de *Outros cantos* é possível perceber que a personagem Maria, por meio da contação de histórias, ultrapassa as fronteiras do estranhamento desse modo singular de (sobre) viver, aprofunda sua relação com os sertanejos e passa de fato a pertencer, afetivamente, ao sertão.

Avançando em direção ao desfecho da trama, Maria constata estar realmente inserida na realidade (modos de viver) daquele povoado quando começa a participar das festividades religiosas: semana de Reis e Natal, no ano seguinte, quaresma e a Paixão de Cristo e o tão esperado dia de São José, que anuncia a temporada de chuvas. Nestas celebrações a protagonista presencia, aprende e pratica alguns rituais tradicionais referentes a esses feriados sagrados para a população do vilarejo Olho d’Água, o que corrobora a supramencionada abordagem do sertão como espaço mítico.

O excerto seguinte ilustra um dos rituais (autoflagelação) que são praticados durante a quaresma, no povoado:

Andam pela noite adentro, rezando, cantando benditos e se batendo pra pagar os pecados, visitam os cruzeiros, qualquer resto de capelinha ou cova de morto

que não falta por aí afora, sempre fazendo o serviço de se bater com a disciplina e se ferir pra sentir a dor de Nosso Senhor Jesus Cristo, abrandar a alma e não deixar mancha de pecado nenhum do ano que passou. É o costume, desde o tempo antigo, quando surraram e mataram Nosso Senhor (Rezende, 2016, p. 131).

A protagonista quando presenciou a cena de autoflagelamento se sentiu paralisada e diante de uma cena dos tempos medievais. Ao relatar o acontecimento para sua amiga sertaneja Fátima, Maria descobre que essa prática é comum naquele local, é um tipo de penitência que ocorre durante a quaresma. Essas práticas ancestrais são denominadas pelo casal Assmann como memória cultural, “ela requer, para sua atualização, certas ocasiões durante as quais a comunidade se junta para uma celebração. Isso é o que propomos chamar de *memória cultural*” (Assmann, 2016, p. 120).

Após meses de espera, a verba prometida pelo vereador referente à escola de Olho d’Água, para a qual Maria foi designada professora alfabetizadora, é liberada. A protagonista passa a exercer o ofício pelo qual foi enviada para o vilarejo, letrar jovens e adultos (para que pudessem votar nas eleições que se aproximavam). A pedido dos moradores, a docente também ministra, clandestinamente, aulas para as crianças. Ademais, exerce – em segundo plano – o ofício de militante (o motivo verdadeiro de sua estadia ali) discutindo e conscientizando politicamente os habitantes da vila. Na sequência desse episódio, que pode ser considerado o clímax da trama, a narrativa sofre uma reviravolta, na qual os moradores, durante a madrugada, alertam Maria da chegada de militares no vilarejo, e o desfecho se dá com a fuga da protagonista às pressas temendo ter sido descoberta.

Neste derradeiro e trágico episódio ocorre uma singela e emblemática ação. Maria recebe de presente “a pequena trouxa contendo a rede, novinha, a primeira que saiu do tear de Fátima, muito mais colorida do que as outras, porque tramada com restos extraviados de fios rotos” (Rezende, 2016, p. 145). Mesmo em meio as enormes dificuldades econômicas, Fátima, depois de toda a espera para completar o tear com as peças que o marido enviava uma a uma, tece e presenteia a militante, professora e amiga com a primeira rede produzida por ela – confeccionada a partir dos retalhos de linha restantes das redes vendidas para o Dono. Um tocante ato de afeto para com a estrangeira protagonista acolhida pela comunidade. A partir da analogia do bordado associado à memória proposta neste artigo é possível fazer uma leitura desta cena como uma significativa alegoria de tal viés. A rede fabricada por Fátima pode funcionar como uma

metáfora do papel que Maria desempenhou no romance *Outros cantos*, urdindo os pedaços de sua história, de suas reminiscências, às histórias dos habitantes de Olho d'Água, dando origem a uma memorável colcha de retalhos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A memória é a tópica do romance *Outros cantos*, de Maria Valéria Rezende, costurando e estruturando toda a narrativa. Como meios da memória, abordaram-se as figuras metafóricas do sótão e do palimpsesto – a fim de representar a latência das lembranças –, o afeto como estabilizador mnemônico e os locais dotados da capacidade de desencadear o processo de rememoração e personificados como sujeitos portadores de memória.

A concepção de *memória coletiva* de Maurice Halbwachs, ou *memória comunicativa* de Jan Assmann, permeia toda a narrativa, que é composta por muitos momentos de troca e compartilhamento de lembranças recentes entre os personagens. Entretanto, em vários episódios, esse conceito se transmuta na proposição de *memória cultural*, de Aleida Assmann, e isso é constatado nos episódios em que as recordações envolvem os ritos e as tradições daquela região. A ideia de memória afetiva proposta pela estudiosa compreende e alicerça todo o percurso rememorativo desenrolado na trama.

Maria Valéria Rezende confeccionou a malha textual romanesca *Outros cantos* a partir de diferentes fios mnemônicos entrelaçados pela protagonista Maria, que bordando – ora metaforicamente, ora literalmente – deu origem a trama.

REFERÊNCIAS

ASSMANN, Aleida. *Espaço da Recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução de Paulo Soethe (coord.). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2018.

ASSMANN, Jan. *Religião y memoria cultural*. Buenos Aires: Lilmod, 2008b.

ASSMANN, Jan. “Memória comunicativa e memória cultural”. Tradução de Méri Frotscher. *História Oral*, v. 19, n. 1, p. 115-127, jan./jun. 2016.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas – Magia e Técnica, Arte e Política*. 3. ed. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

CHAUI, Marilena. *Janela da alma, espelho do mundo*. In: NOVAES, Adauto (Org.). O olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CRISTÓVÃO, Fernando. A transfiguração da realidade sertaneja e sua passagem a mito (A divina comédia do sertão). *Revista USP*, n. 20 – Dossie Canudos. 1993-1994.

HALBWACHS, Maurice. A Memória Coletiva. Tradução de Laurent Léon Schafter. São Paulo: Ed. Vértice, 1990.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1991.

REZENDE, Maria Valéria. *Outros cantos*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

Recebido em: 28/10/2023

Aceito em: 25/03/2024

Isabela Rodrigues Lobo: Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), linha de pesquisa: Estudos Culturais/Pós-coloniais. Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), linha de pesquisa: Linguagem e Memória Cultural. Graduada em Letras - Licenciatura em Língua Portuguesa pela mesma instituição. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Possui interesse pela área de Letras, com ênfase em Literatura, atuando principalmente com Literatura Brasileira Contemporânea, Memória Cultural, Estudos Migratórios, Literatura e Ditaduras e Crítica Literária Feminista. Integrante do Grupo de Estudos Literatura e Ditaduras - PUC/SP.

Flagelos, cercados e colonialidade: da seca aos currais da fome em *O Quinze*, de Rachel de Queiroz

Flagelos, cercamientos y colonialidad: de la sequía a los corrales del hambre en O Quinze, de Rachel de Queiroz

Soraia Costa Magalhães
Universidade Estadual do Ceará (UECE)
soraiaconstamagalhaes@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0001-3245-7801>

RESUMO

A pesquisa tem como objetivo refletir e analisar o contexto social no estado do Ceará em 1915 quando a seca é presenciada e medidas extremas de encurralar sujeitos despossuídos são evidenciadas como políticas da morte e reflexos da colonialidade/modernidade. Para esta discussão, utilizaremos a obra *O Quinze* (1930), da escritora Rachel de Queiroz, para retratar as dimensões socioculturais presentes em uma relação de cultura regional. Logo, neste levantamento bibliográfico, primeiramente nos centramos no contexto histórico e literário da obra, em seguida fazemos um estudo sobre como os personagens enfrentavam os infortúnios da seca, a segregação e as condições mínimas de sobrevivência e, por fim, analisamos a criação do primeiro campo de concentração como um espaço de se fazer morrer alguns sujeitos.

Palavras-chave: Ceará; seca; políticas da morte; *O Quinze*; campo de concentração.

RESUMEN

La investigación tiene como objetivo reflexionar y analizar el contexto social en el estado de Ceará en 1915, cuando se asiste a la sequía y medidas extremas para arrinconar a los sujetos desposeídos son vistas como Políticas de muerte y reflejos de la colonialidad/modernidad. Para esta discusión, utilizaremos la obra *O Quinze* (1930), de la escritora Rachel de Queiroz, para retratar las dimensiones socioculturales presentes en una relación de cultura regional. Por lo tanto, en este relevamiento bibliográfico, primero nos centramos en el contexto histórico y literario de la obra, luego estudiamos cómo los personajes enfrentaron los infortúnios de la sequía, la segregación y las condiciones mínimas de supervivencia y, finalmente, analizamos la creación del primer campo de concentración como espacio para hacer morir a algunos sujetos.

Palabras-clave: Ceará; sequía; políticas de la muerte; *Los Quince*; campo de concentración.

INTRODUÇÃO

A seca, como tem sido apresentada: fome, migração, miséria, isolamento, segregação e mortes, nos dá pistas, neste trabalho, para um estudo sobre uma obra literária cearense que vai retratar o estado do Ceará envolto na problemática que a estiagem provoca quando é presenciada na região. Levando em consideração o Nordeste ser uma das áreas afetadas pelo baixo regime de chuvas e pela aridez no solo, essas áreas abrangidas pelo fenômeno da seca retratam uma questão, além de natural, também política em seu tratamento em busca de conter os problemas e infortúnios que a estiagem provoca. Devido ao nosso estado estar localizado dentro do *Polígono das Secas*, como uma região geográfica definida e delimitada por legislação e por ser marcada pela ocorrência do fenômeno da seca, é muito comum presenciarmos referências ao Nordeste como uma região pobre ao contrário do Sul, visto como próspero e refinado, sobre isto, corremos o sério risco de um “perigo de uma história única” (Adichie, 2019).

A irregularidade de chuvas na região semiárida do nordeste brasileiro ocorre com frequência devido à sua vulnerabilidade hídrica, gerando problemáticas e discussões em torno da ausência de políticas públicas eficazes para conter os desajustes sociais, pois, “historicamente, verifica-se que o nordestino, nas diversas formas de ocupação do território, fundamentou a sua economia no aproveitamento do potencial hídrico localizado, explorando de forma extensiva tanto a agricultura quanto a pecuária” (Rebouças, 1997, p. 141). Em razão disso, a seca, quando se apresenta nos sertões, desencadeia grandes impactos na vida dos sertanejos, pois “é um fenômeno que desestrutura periodicamente a vida dos sertanejos cearenses, ao inviabilizar a agricultura de subsistência com base na organização familiar do trabalho” (Neves, 1995, p. 93).

É a partir desse contexto que nossa pesquisa começa se estruturando, pois os infortúnios da seca provocam, ao longo do tempo, rupturas nos modos de subsistência nos sertões desde séculos passados, a exemplo da seca de 1877-79, que provocou, nos sertanejos, atos desesperadores ao enfrentar as longas paragens dos sertões em busca de salvaguarda na capital cearense, pressionando-a por assistência. Naquele dado momento, uma grande massa de sertanejos, com seus corpos cansados e sua saúde devastada, chegava em Fortaleza com a esperança de sobreviver aos flagelos da seca,

mas encontraram um governo despreparado para a seca, “isolado em seu palácio, oculta-se de propósito, para não ver o desfilar do préstito da miséria pelas ruas da capital!” (Teófilo, 1979, p. 116). O silêncio opressor do governo nos possibilita pensar “uma sociedade em que os privilegiados, confortavelmente sentados, se recusam a se apertar para abrir espaço ao recém-chegado” (Césaire, 2020, p. 63).

Portanto, os direcionamentos dos sertanejos para a capital cearense representam um descompasso para a cidade que buscava ser evoluída, contudo, em épocas de estiagem, era marcada pela realidade que a pobreza impunha aos habitantes do sertão, ocasionando um atraso socioeconômico para os governantes e elites locais, que estavam se encaminhando bruscamente para o tão estimado progresso econômico e cultural da capital. Assim sendo, a massa de sertanejos, agora na figura de retirantes assolados pelas secas, implica, para esses donos do poder, um olhar opressor para essa população que, aos moldes destes, precisava ser civilizada, vigiada e controlada, pois era vista como classe perigosa.

Por conseguinte, ao olharmos no íntimo, percebemos o pensamento autoritário do europeu na classe dominante cearense em épocas de seca, que enxergava, na figura do sertanejo em direção à Fortaleza, a chave para sua opressão e dominação perante uma ideia de progresso que, por muito tempo, legitimou a exploração, pelo europeu, de outros povos e territórios; “desde a chegada dos europeus, que se apossaram das terras e dizimaram a maioria das populações nativas, as relações sociais são marcadas pela violência” (Lima, 2015, p. 309). Neste sentido, o padrão da colonialidade-modernidade imposto privilegia uma matriz dominante e superior que coloca não só países, mas também sujeitos à frente daqueles que pretendem seguir seus passos; “quanto mais assimilar os valores culturais da metrópole, mais o colonizado escapará da sua selva” (Fanon, 2008, p. 34). Assim são os modos operantes, alicerçados nos jogos regidos pelas camadas sociais, que mantêm a dicotomia da superioridade e inferioridade de raças e, se tratando do Ceará, por ter a mistura do sangue negro, são evocados como raças inferiores, neste caso, impelidos ao adestramento de seus corpos pela massa dominante que o colonialismo privilegiou; “os povos conquistados e dominados foram postos numa situação natural de inferioridade, e conseqüentemente também seus traços fenotípicos, bem como suas descobertas mentais e culturais” (Quijano, 2005, p. 118).

As estruturas e os jogos de poder que regem todas as camadas sociais fazem-nos

perceber sujeitos inferiorizados e outros em ascendência. Isso nos permite perceber os discursos eurocêntricos vigentes e comportamentos segregacionistas como justificativas para atrocidades em momentos como a invasão europeia no novo mundo e das secas no Nordeste brasileiro, este último a partir da exploração da mão de obra dos retirantes, da mortandade e do adestramento desses corpos para serem moldados a partir das ideias vigentes dos que detinham poder e apoio do governo. Essa exploração, embasada a partir de ideologias raciais, vingadas a partir das diferenças fenotípicas, cuja principal finalidade seria a promoção da superioridade de um povo em detrimento do outro, serviam para legitimar a subordinação desses sujeitos considerados inferiores. Aníbal Quijano (2005) reflete sobre essas questões da colonialidade, como permanência na estrutura de poder:

Na América, a idéia de raça foi uma maneira de outorgar legitimidade às relações de dominação impostas pela conquista. A posterior constituição da Europa como nova id-entidade depois da América e a expansão do colonialismo europeu ao resto do mundo conduziram à elaboração da perspectiva eurocêntrica do conhecimento e com ela à elaboração teórica da idéia de raça como naturalização dessas relações coloniais de dominação entre europeus e não-europeus. Historicamente, isso significou uma nova maneira de legitimar as já antigas idéias e práticas de relações de superioridade/inferioridade entre dominantes e dominados (Quijano, 2005, p. 118).

Ao pensarmos nessa estrutura da colonialidade vigorando, podemos, assim, apontar as figuras dos retirantes como sujeitos subjugados se tornando o “outro” do atraso e do tumulto ao ponto de serem considerados desprezíveis, descartáveis e insignificantes. Essas ideias são justificadas a partir de um pensamento eugênico, maquiado de ciência e racismo de um povo que via na imposição uma oportunidade de silenciá-los e dominá-los como desculpa de uma modernização que possui como marca, em muitos momentos da história, o sangue de povos originários e de inúmeras etnias sequestradas do continente africano que foram submetidas ao projeto colonialista.

Dessa forma, a migração periódica, a segregação e a luta contra a fome e por consequência da opressão vem sendo contada por diversas obras que contam os efeitos sociais provocados pelas estiagens, de escritores como Rodolfo Teófilo, intelectual cearense que esteve envolvido em importantes momentos da história do Ceará nas passagens do século XIX e XX, revelando em sua obra *A fome* (1979) o contraste de uma severa seca que castiga o povo cearense deixando marcas indigestas. Rachel de

Queiroz, escritora brasileira e a primeira mulher a entrar para a *Academia Brasileira de Letras* e a receber o Prêmio *Camões*, revelou, em seu romance *O Quinze* (1930), denúncias importantes para entendermos como a seca foi um negócio proveitoso para alguns sujeitos. Vale ressaltar o lugar social da escritora como uma mulher que não sofreu os flagelos da seca e que conta a história a partir do seu viés social. No mais, em ambos os romances, podemos vislumbrar o esvaziamento do sertão por causa da seca, ou seja, a retirada de personagens de diferentes classes sociais rumo à capital cearense e o contexto brutal que a política da morte pode causar perante a desumanização de alguns corpos que ameaçavam a “civilização”.

No decorrer do percurso deste trabalho, alguns elementos de reflexão ganharam destaque ao mesmo tempo em que outros foram sendo construídos ou abandonados. Passo a passo, a pesquisa foi ganhando rosto e, desse modo, tornou-se possível definir melhor os objetivos do trabalho, quais sejam: discutir como as classes dominantes tentam controlar os retirantes em momentos de estiagem; refletir sobre os modos pelos quais os sertanejos vivenciaram a seca a partir das forças de controle ou repressão e, por fim, analisar os campos de concentração da seca como táticas segregacionistas de poder colocadas em direção do retirante, que se tornou uma política mortífera do governo. O corpo humano transforma-se em obstáculo a ser superado pelos detentores do poder a partir de uma herança colonialista da cultura europeia que condena corpos e os desumaniza; em se tratando do sertanejo, a violação dos direitos viabiliza o confinamento desses corpos nos campos de concentração da seca por serem tratados como classes perigosas que precisavam ser disciplinadas, pois eram indignos de proteção.

Para mais, essa realidade ligada ao fenômeno das secas sazonais que castigam o estado do Ceará foi plasmada, como já exposto acima, pela escritora Rachel de Queiroz, em seu romance *O Quinze* (1930), obra que será, neste trabalho, analisada em seus diferentes aspectos, sejam eles literários ou sociais. Nesse sentido, interessa-nos compreender como a seca se manifestou no século XX a partir do panorama político, econômico e social, tendo em vista a narrativa do romance de Queiroz que nos levará para um mundo onde a ficção vai contando, a partir de seus personagens e enredo, a emblemática seca de 1915, haja vista que a realidade do Nordeste brasileiro e do êxodo rural é decorrente de fatores como a seca e a ausência de políticas governamentais para

os sertões, que tenham como objetivo a geração de trabalho e renda, que proporcionem a sobrevivência dos sertanejos em épocas de estiagem.

Portanto, iniciamos nossos questionamentos e análises sobre esse período da seca em 1915 a partir do descaso com as classes menos favorecidas, nas quais presenciamos sangue humano derramado de um lado e do outro a busca incessante de legitimação por parte do governo dessa tática mortal de poder com base na lógica da colonialidade/modernidade. Desta forma, vamos utilizar a obra *O Quinze* (2012) como corpus da nossa pesquisa, visto que buscamos tratar as dimensões socioculturais presentes de uma cultura regional, no caso a cearense, em que personagens da obra revelam influências próprias de seu espaço social e trazem o reflexo da seca que constitui igualmente uma fonte de memórias históricas da autora, que vivenciou esse período de flagelo. É valoroso destacar o papel significativo que a literatura possui em preservar questões de uma época, possuindo um forte elo com o espaço e com as condições socioculturais onde foi construída, sendo assim, “a História, ainda que postule ser uma ciência, é ainda assim um gênero literário: a Literatura, ainda que postule ser uma Arte, está diretamente mergulhada na História” (Barros, 2010, p. 2).

Não obstante, ao tratar o romance de Queiroz, estabelecemos espaço para debater sobre a primeira experiência em encurralar os retirantes em um único espaço em 1915, a partir do primeiro campo de concentração da seca. Portanto, os infortúnios da seca contados por Queiroz nos direcionam para a onda de famintos que começavam a procurar a capital para refugiar-se das calamidades que a irregularidade de chuvas provocava. É nesse contexto social que novas medidas de conter essa população vão ser utilizadas, pois a capital já não era mais a mesma após a experiência com essa população no ano de 1887-89, quando se perdurou a grande seca conhecida atualmente como “*seca dos três sete*”.

Por consequência, surge essa primeira experiência em isolar a população pobre dos centros urbanos da capital cearense ao inaugurar o primeiro campo de concentração localizado no Alagadiço em Fortaleza, que se tornou uma medida atroz do governo de “amparar” a população que sofria com a estiagem. Ao longo da experiência, foi possível revelar um espaço de “piores condições sanitárias, onde os números da morte também se concentraram: em geral, era mais fácil morrer no campo do que fora dele!” (Neves, 1995, p. 100). É nesse contexto que buscamos finalizar nossa pesquisa ao analisarmos

essa impiedosa máquina da morte que foi o campo de concentração da seca em 1915 e posteriormente de 1932 apresentando esses “espaços privilegiados para um estudo sobre a construção dos lugares de isolamento da pobreza em face do medo que a multidão faminta causava em Fortaleza durante as secas” (Rios, 2014, p. 9). Isso posto, coloca-se em comprovação que a busca incessante pelo progresso intimidante e autoritário “no fundo do capitalismo, ansioso por sobreviver, há Hitler. No fim do humanismo formal e da renúncia filosófica, há Hitler” (Césaire, 2020, p. 19). Logo, razão, disciplina, moralidade e dominação fazem parte do projeto de Brasil que se almejava pela classe burguesa e pelo governo, perpetuando-se uma noção de dominação estrutural com as particularidades inerentes ao país e aos semiáridos cearenses, isso significa que os campos de concentração da seca instalados no Ceará nos anos de 1915 e 1932 são parte de um projeto de isolamento de corpos vistos como ameaças à moralidade e ao progresso no estado em que os retirantes eram vistos com indiferença e suas vidas ameaçavam o cotidiano civilizado de outras vidas consideradas importantes. Percebemos, assim, o quanto as instâncias do necropoder impediam o reconhecimento de alguns corpos e como o governo procurava regular e controlar quem era digno da vida.

Tendo em vista cumprir o propósito do artigo, apresentamos, em seguida, os aportes conceituais que vão nos servir como lentes analíticas para desenvolvermos nossa pesquisa. Teóricos como Frederico de Castro, Kênia Rios, Frantz Fanon, Tyrone Candido, Hannah Arendt, Achille Mbembe, Walter Mignolo, Aníbal Quijano e outros que, nesta pesquisa, costuraram nossos caminhos para entender as tessituras que regem nosso trabalho. Desse modo, todos os pesquisadores ajudaram em nossas narrativas para descrevermos o ambiente onde a seca opera e como o romance de Queiroz se torna relevante para entendermos os jogos sociais, políticos, econômicos e culturais quando o fenômeno da seca se apresenta moldando as estruturas sociais e a pirâmide do poder, questão sobre a qual versamos a seguir.

ANÁLISE DA OBRA

O Quinze configura-se como uma obra regionalista de cunho social com enfoque na região nordestina, apresentando a seca ocorrida nesta região do Brasil em 1915 como

elemento principal que manipula a tessitura do texto e a trama da narrativa. Nesse viés, a seca vai impondo ritmo à narrativa e/ou movimentação dos personagens e temas que vão sendo discutidos ao longo da obra. Portanto, trazendo uma narrativa de cunho linear, Queiroz retrata a realidade dos sertanejos quando a região é atingida pela seca em 1915. É nesse contexto que o romance vai se envolvendo e adquirindo um forte teor social e crítico, que, além de focar na realidade dos sujeitos locais, retrata a fome e a miséria quando a seca se apresenta.

Assim sendo, é importante destacarmos as questões envolvendo a respectiva obra, como a sua publicação na década de 1930, que aconteceu um ano após a crise de 1929 e também posterior ao final da Primeira Guerra Mundial. Nesse momento, adentrava a segunda fase do Modernismo no Brasil, cujo regionalismo foi tema importante, para esse período. Portanto, temas como o da seca e das mazelas sofridas pelo Nordeste foram levantados de forma crítica por diferentes autores da literatura brasileira. Sendo assim, a década de 1930 foi um período importante para a multiplicação das literaturas regionais, marcando um novo olhar, que abrangeu a temática nordestina. Nesse viés, a escritora Tamaru (2004, p. 16) descreve:

O conjunto desta produção cultural responde por um objetivo específico: definir e divulgar um espaço e uma cultura nordestinos a partir dos anos de 1920 no Brasil. Desta forma, realiza-se uma união perfeita entre modernista e regionalista, misturando elementos locais e universais, para obter a identidade nacional com um “ethos” cultural próprio, autêntico, avesso ao importado, estrangeiro e europeizante. Este projeto ideológico viabilizará a sobrevivência simbólica das elites agrárias destituídas do poder pela revolução.

Para mais, a obra parte de um enredo simples e objetivo, possibilitando Queiroz captar com veemência o que ocorria com as pessoas de diferentes camadas sociais no cenário em que a seca se alastra no Ceará no início do século XX. Para isso, a escritora produziu um romance, que se enquadra no regionalismo da década de 1930, adotando, em sua literatura, temas de origem popular. Para além, Godói (2018, p. 3) nos ajuda a entender que:

Surge então, com o Regionalismo de 30, temáticas que irão representar e elucidar as mazelas sofridas pelo povo nordestino, como o tema da seca, da fome, do cangaço, do messianismo, mas também outros pontos, como a corrupção e o paternalismo. Assim, a questão social será amplamente explorada por estes autores regionalistas, que irão demonstrar a dura

realidade do Nordeste e de sua população, que apesar das amplas barreiras sociais que lhes foram impostas, não tomaram uma posição passiva diante do contexto vivido. Para além da penúria, a Tradição nordestina também será uma forte marca desta segunda fase do Modernismo, com forte ênfase na memória coletiva. A cultura popular irá legitimar a tradição nordestina e a forma leve de escrita destes autores, marcada pelo realismo, trará certa identificação do leitor com a vida e situações dos personagens da literatura de 30. Neste sentido, a autora Rachel de Queiroz, imersa neste contexto, tratará estes aspectos em muitas de suas obras, como “O Quinze”.

Queiroz produziu uma obra revolucionária, cuja escrita também vai emitir diversas denúncias sobre o momento que a seca se faz presente em solo cearense e as desigualdades sociais desse momento histórico, ao evidenciar “o drama sofrido pelos retirantes da seca, que tomaram atitudes desesperadas ao soltar o gado para morrer à revelia e perderam a ética cristã de preservar os bens alheios. Não há ética na fome” (Câmara; Câmara, 2015, p. 179).

No mais, as estiagens permanentes no Nordeste brasileiro são uma realidade e a migração rural presente em obras ficcionais tal como *O Quinze*, de Rachel de Queiroz, é passível de análise e interpretação, por ser uma representação da realidade. Em suma, a obra nos permite visualizar personagens injustiçados, falta de consciência e irresponsabilidade do governo pelo destino dos retirantes e toda a injustiça e desigualdade que foram desencadeadas a partir da seca e da omissão de políticas públicas. A exemplo da miséria, fome e doenças presentes nesse período, sendo fatores constantes na vida daqueles que sofriam com os flagelos da seca e encontravam no governo sua omissão a todas as questões de assistencialismo, era mais vantajoso usar esses corpos cansados de sujeitos marginalizados na história para proveito de seus interesses e das elites locais, usurpando as suas vidas a condições suscetíveis de exploração para a manutenção de estruturas hierárquicas de poder, do que saciar sua fome ou sede. Ou seja, essas questões fundamentam e consolidam que os retirantes, por vezes também flagelado da seca, por serem geralmente o membro mais fragilizado na hierarquia social, não passavam de meros obstáculos facilmente transpostos para sustentar uma pirâmide social onde essas figuras, com seus corpos cansados da seca, seguravam a estrutura com sua força de trabalho, pois “o engajamento numa obra de socorros públicos é a única saída para que o pobre não venha a passar fome” (Cândido, 2014, p. 325). Portanto, “falam-me de civilização, eu falo de proletarização e mistificação” (Césaire, 2020, p. 25).

Dessa forma, Queiroz foi de grande relevância na construção de uma literatura crítica brasileira e por abrir temas de grandes repercussões sobre distintas ópticas e de forma realista à vista do momento histórico brasileiro. Nesse sentido, a autora também vai perceber a diferença de tratamento dado a cada um dos grupos sociais e definir quem foram os agentes criadores e os encurralados da primeira experiência com os campos de concentração da seca, assunto sobre o qual iremos nos debruçar mais à frente neste trabalho.

O Quinze: nos rastros do flagelo

O romance acompanha o desenrolar da vida de personagens sertanejos e quais alternativas, ou a falta delas, são apresentadas como forma de enfrentar a longa estiagem que mazela a região. Queiroz, assim como outros escritores da geração, encontram no espaço do sertão o logradouro de suas narrativas. Esse solo seco, além de ser o terreno que encobre as páginas desses romances, é também elemento caracterizador da prosa regional, que usa sua aridez para construir uma imagem do Nordeste. Desse modo, Queiroz utiliza-se da descrição da paisagem para ilustrar não só os efeitos da seca na natureza, mas também seus efeitos em suas personagens.

O primeiro espaço que preenche a obra é a fazenda de Logradouro, onde vive dona Inácia e sua neta Conceição, que está a passar férias. A estiagem é apresentada na narrativa por meio das preces de Inácia, que, em sua primeira fala, reza pelo fim da estiagem a São José, santo, que segundo a tradição católica no Nordeste, traz a chuva: “tenho fé em São José que ainda chove! Tem-se visto inverno começar até em abril” (Queiroz, 2012, p. 9). A fé representa uma ferramenta de esperança das personagens da população sertaneja e é assim transposta para o romance. Mais de uma vez o santo São José é lembrado como intercessor para que a chuva venha. Sua data, 19 de março, é usada como marco que define não só a esperança de inverno, mas também a confirmação do prosseguimento da seca.

Por falar em deixar morrer... O compadre já soube que a dona Maroca das Aroeiras deu ordem pra, se não chover até o dia de São José, abrir as porteiras do curral? E o pessoal dela que ganhe o mundo... Não tem mais serviço pra ninguém (Queiroz, 2012, p. 11).

O caboclo alongou tristemente a voz lamentosa:

— Inhor sim... A dona mandou soltar o gado... Hoje mesmo abri as porteiras...

— E, pelo que ouvi dizer, você ainda esperou uma semana... Hoje é 25...

— Me esperancei que inda chovesse depois do São José... Mas qual! (Queiroz, 2012, p. 17).

A natureza é contudo a maior caracterizadora do espaço sertanejo e da estiagem. A flora da caatinga é mais um elemento apropriado pela narrativa ao tecer as imagens de seca. Queiroz descreve com frequência as cenas que se desenham no romance, fazendo uso da vegetação local e de adjetivos que constroem um cenário de mazela e sequidão: “Vicente marchava através da estrada vermelha e pedregosa, orlada pela galharia negra da caatinga morta. Os cascos do animal pareciam tirar fogo nos seixos do caminho” (Queiroz, 2012, p. 12).

O enredo do romance "*O Quinze*" acompanha, entre seus muitos personagens, Chico Bento e sua família; Conceição e sua avó; e Vicente. Todas essas personas buscam seguir suas vidas em meio às adversidades que a longa estiagem apresenta. Chico Bento, em sua travessia do sertão, em busca das terras da capital que trariam a salvação, é confrontado não só pelas condições naturais de seu espaço, mas também por sua condição social, na qual “seu incerto futuro que a perversidade de uma seca entregara aos azares da estrada e à promiscuidade miserável dum abarracamento de flagelados” (Queiroz, 2012, p. 54).

Em contraponto a Chico, destacamos Vicente, jovem de família proprietária de fazenda e cabeças de gado. Este, ao contrário de Chico, possui maior condição financeira, porém nem seus meios são suficientes para manter a si e seu rebanho. Portanto, percebemos que a seca de 1915 evidenciou a falta de olhar para a região semiárida do interior do estado do Ceará, onde faltava não só a chuva, mas também medidas sociais humanitárias que ajudassem a população sertaneja. Destacamos, a seguir, a narrativa que envolve a família de Chico Bento e como a falta de assistência à população carente trouxe consequências aos retirantes da obra e como a realidade da época foi transposta para o romance.

A partida de Chico Bento e sua família: do sertão ao cercado

Sem esperanças Chico Bento e sua família vão em busca de uma vida melhor e mais humana, pois o sertão silenciou e “como único recurso, só restava arribar. Sem legume, sem serviço, sem meios de nenhuma espécie, não havia de ficar morrendo de fome, enquanto a seca durasse” (Queiroz, 2012, p. 18), porém se deparam no caminho com a sede e com as injustiças sociais que correm lado a lado “da eterna luta com o sol, com a fome, com a natureza” (Queiroz, 2012, p. 26). A seca não perdoa, e percebemos tal questão, nas passagens em que a obra retrata o drama vivido pela família de Chico Bento para conseguir as passagens para a capital:

Mas foi em vão que Chico Bento contou ao homem das passagens a sua necessidade de se transportar a Fortaleza com a família. Só ele, a mulher, a cunhada e cinco filhos pequenos.

O homem não atendia.

— Não é possível. Só se você esperar um mês. Todas as passagens que eu tenho ordem de dar, já estão cedidas. Por que não vai por terra?

— Mas meu senhor, veja que ir por terra, com esse magote de meninos, é uma morte! O homem sacudiu os ombros:

— Que morte! Agora é que retirante tem esses luxos... No 77 não teve trem para nenhum. É você dar um jeito, que, passagens, não pode ser...

Chico Bento foi saindo.

Na porta, o homem ainda o consolou:

— Pois se quiser esperar, talvez se arranje mais tarde. Imagine que tive de ceder cinquenta passagens ao Matias Paroara, que anda agenciando rapazes solteiros para o Acre! (Queiroz, 2012, p. 20).

Começamos a perceber os jogos políticos e econômicos permanecendo à frente da complacência humana. Haja vista a corrupção, a opressão e a miséria que vão nos dar dicas de como a seca permeia os dois lados: os que detinham de poder “elite local” e aqueles que realmente sofriam com o flagelo da seca e com a falta de políticas públicas que permitissem assistência, neste lado percebemos a figura do sertanejo. Sendo assim, economia e políticas ditas “públicas”, ou seja, para o povo, eram partes de um meio poderoso de introdução de jogos ilícitos de poder, aqueles que detinham poder e privilégios tiravam vantagens daqueles sujeitos que estavam à espera de socorros e despossuídos de qualquer poder hierárquico. Portanto, nessa passagem acima, percebemos que as “Passagens para Fortaleza” eram meios dados àqueles sujeitos detentores do poder que tiravam proveito e vantagem da desgraça, fazendo da seca um “investimento” proveitoso, mesmo que isso acabasse por levar ao agravamento da

situação, “analisando o passado, vemos que o Homem sempre com desculpas de ajudar ou adquirir poder, provoca direta e indiretamente ações violentas” (Pattera, 2015, p. 2).

Chico Bento e sua família, ao perceber que passagens não iriam conseguir, enfrentaram boa parte do caminho até a capital a pé, tendo as paragens secas do sertão como trajeto de sua fuga contra a fome, “se não fosse uma raiz de mucunã arrancada aqui e além, ou alguma batata-brava que a seca ensina a comer, teriam ficado todos pelo caminho, nessas estradas de barro ruivo, semeado de pedras, por onde eles trotavam trôpegos, se arrastando e gemendo” (Queiroz, 2012, p. 37). Em seus longos caminhos na estrada e com o sol latejante, Chico Bento e sua família atravessavam as paragens secas dos sertões em busca da capital, porém a vida de retirantes que cruzavam os sertões a pé não era tarefa fácil, pois tinham que enfrentar as durezas da fome, da sede e da miséria que caminhavam juntas. A família de Chico Bento sofreu com o percurso, perdendo seu filho Josías, que se envenenou com mandioca crua, ao tentar saciar sua fome, “Ficou em paz. Não tinha mais que chorar de fome, estrada afora. Não tinha mais alguns anos de miséria à frente da vida, para cair depois no mesmo buraco, à sombra da mesma cruz” (Queiroz, 2012, p. 37). Todavia, as desgraças da família de retirantes não acabou, pois, em uma manhã, Chico Bento percebeu o sumiço de seu outro filho que, ao tentar procurar, percebeu que a outros caminhos a criança tinha levado. A mãe esperançosa acreditara que essa infelicidade tenha sido para o bem do menino, pois, ao lado deles e da seca, o menino poderia não se salvar: “talvez fosse até para a felicidade do menino. Onde poderia estar em maior desgraça do que ficando com o pai?” (Queiroz, 2012, p. 48).

Todavia, a esperança começava a chegar ao encontrar seu compadre Luís Bezerra, em seu percurso a pé para a capital logo após a perda de seus dois filhos, é nesse momento que a expectativa de sobrevivência retoma o lugar e sua família recebe passagens de trem para chegar na tão sonhada Fortaleza, pois, sujeitos à fome e ao desabrigo, tinham a ilusão de encontrar salvaguarda na cidade.

Grande parte viajava agora pela estrada de Ferro de Baturité ampliada pelos retirantes de 1877, chegando a Fortaleza em melhores condições gerais de saúde que seus antecessores. Por outro lado, a própria estação já funcionava como uma ante-sala do campo de concentração, facilitando o acesso, diretamente, sem circulação pelas ruas da cidade (Neves, 1995, p. 96-97).

A fuga para a cidade fortalezense era vista por muitos retirantes como o único meio para não morrer de fome na mais completa penúria. Mas o impedimento que uma horda de esfomeados e doentes invadissem a cidade causando prejuízos fez o governo alterar o percurso dos trens, levando-os direto para o primeiro campo de concentração instalado no Alagadiço em Fortaleza, a partir dos sonhos de grandezas, onde o governo, em uma ação desumana, encurralava os retirantes como uma solução para controlá-los. Em passagens da obra, o cenário do campo de concentração é elucidado, deixando evidente a segregação: “se viram levados através da praça de areia, e andaram por um calçamento pedregoso, e foram jogados a um curral de arame onde uma infinidade de gente se mexia, falando, gritando, acendendo fogo” (Queiroz, 2012, p. 49).

Podemos notar o movimento migratório e periódico de retirantes para a capital se tornando uma constante nos momentos de intensidade das estiagens, o governo, nesse ano de 1915, procurou novas maneiras de se livrar dessa população, agora despossuída de qualquer direito à vida, “visto que já não era mais possível a livre circulação pela cidade por parte dos flagelados” (Travassos, 2011, p. 719). Nesse sentido, percebemos o retirante como uma classe perigosa chegando à capital e produzindo medo para as elites locais que mantêm uma rigorosa vigília nesses novos corpos recém-chegados, cheios de vícios, que podiam roubar, saquear e viver em promiscuidade, “o pobre pode suscitar desprezo ou admiração, ser sinônimo de sublime ou de baixeza, provocar compaixão ou escárnio” (Geremek, 1995, p. 7).

Portanto, podemos nos referir ao termo “dar trabalho, nunca esmola” em detrimento dessa sistematização dos corpos em direção ao trabalho, para que os vícios da mendicidade não chegassem. Por essa razão, percebemos o envio dos retirantes para as obras públicas, ou seja, o trabalho como instrumento disciplinador em nome do progresso, evitando a ociosidade em favor de uma tranquilidade para as classes dominantes: “duramente Chico Bento trabalhou todo o dia no serviço da barragem. Só de longe em longe parava para tomar fôlego, sentindo o pobre peito cansado e os músculos vadios” (Queiroz, 2012, p. 56). Assim sendo, com os efeitos da colonialidade e modernidade (Mignolo, 2017) ganhando força no Ceará, as estratégias de higienizar os espaços públicos se concretizaram no envio dos retirantes para obras públicas e para o primeiro campo de concentração da seca localizado na capital do Ceará, retirando dos espaços urbanos de Fortaleza a imagem negativa da pobreza que “em épocas diferentes

muda a função principal da imagem do pobre, altera-se a ordem dos valores em que ele está inscrito, modifica-se a avaliação ética e estética desse personagem” (Geremek, 1995, p. 7). Logo, “desenvolveu-se entre as elites locais, a noção de que uma população de pobres e ignorantes camponeses, reunidos pela fome em aglomerações, vivendo em promiscuidade, constitui um ambiente propício para a degradação familiar” (Neves, 2005, p. 120). Conseqüentemente a massa poderosa hierarquicamente não tinha um olhar humanizador para essas figuras de retirantes em que, “por vezes, o pobre é um miserável, vítima das relações sociais, a quem a necessidade empurrou para práticas infames” (Geremek, 1995, p. 8).

Dessa forma, ocorre uma mudança no tratamento aos retirantes, pois antes o governo permitia a criação de abarracamentos ao longo da cidade, todavia essa experiência trouxe diversas problemáticas durante a grande seca do século XIX. Sendo assim, em 1915, a experiência de isolamento em um único local se tornou uma medida de impedir que os retirantes chegassem em Fortaleza e repetissem o que aconteceu em fins do século anterior, pois a cidade passava por um momento de aformoseamento conhecido como *Belle Époque*, período histórico caracterizado pela euforia com o progresso tecnocientífico, no qual a França imprimiu seu nome na arte e cultura mundial, cujos reflexos foram sentidos na capital do Ceará.

O “Campo de Concentração do Alagadiço” logo se tornou uma dura realidade para a vida da família de Chico Bento: “Posso muito bem morrer aqui; mas pelo menos não morro sozinho...” (Queiroz, 2012, p. 49). É a partir do cenário apavorante dos campos da seca que podemos notar os corpos dos retirantes em condições mínimas de existência dentro desses espaços: epidemias, fome, subnutrição... Portanto, é nesse panorama de segregação de corpos que a *Mistanásia* “a morte miserável fora e antes do seu tempo” (Pattera, 2015, p. 3) se torna uma prática desumana de uma política da morte adotada pelo governo, que vai se tornando eficaz, em seus modos operantes, que facilitava e propagava a morte deliberada de retirantes que sofriam com os flagelos da seca dentro dos campos. Vale ressaltar que a “expressão máxima da soberania reside, em grande medida, no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer” (Mbembe, 2018, p. 5). Sendo assim, é possível compreender que, nesses currais da fome, existia, através da soberania, a gerência de quais corpos deveriam morrer, “gerando violência e morte como mecanismos de segurança, eliminando de forma

impessoal esse que seria um atentado à existência dos demais” (Pereira, 2019, p. 369). Nesse viés, o campo representava como o governo assistia os despossuídos e como buscava que a ordem vigente não fosse afetada e nem os interesses das elites locais. Nesse contexto, percebemos a falta de investimentos preventivos no combate aos infortúnios da seca.

Chico Bento e sua família tinham suas vidas sem esperanças por dias melhores, salvo quando reconhecem uma antiga vizinha, Conceição, sua comadre e protagonista de outro plano do romance que era voluntária no campo de concentração, “todos os dias, na confusão de gente que ia chegando ao Campo, procurava descobrir aquelas caras conhecidas, que deviam vir bem chupadas e bem negras, provavelmente irreconhecíveis, com sua casca grossa de sujeira” (Queiroz, 2012, p. 49).

Ainda referindo-se à obra de Rachel de Queiroz, o cenário do campo de concentração da seca descrito no romance nos deixa pistas sobre o processo de segregação da pobreza e doenças neste espaço cercado:

Conceição passava agora quase o dia inteiro no Campo de Concentração, ajudando a tratar, vendo morrer às centenas as criancinhas lazentas e trôpegas que as retirantes atiravam no chão, entre montes de trapos, como um lixo humano que aos poucos se integrava de todo no imundo ambiente onde jazia (Queiroz, 2012, p. 70).

Sobre as condições de miséria dentro do campo, podemos destacar partes da obra que trazem reflexos sobre o descaso com os retirantes que estavam isolados pela própria sorte nesse cercado e cárcere humano:

— E no Campo de Concentração não dão mais comida, não? Diz que lá ninguém morre de fome!
— Ora, se não morre! Aquilo é um curral da fome, doninha! (Queiroz, 2012, p.71).

Se torna impossível falar em campos de concentração e não despertar a memória aos campos nazistas criados durante a *Segunda Guerra Mundial* pelo estado nazista que “é visto como aquele que abriu caminho para uma tremenda consolidação do direito de matar, que culminou no projeto da solução final” (Mbembe, 2018, p. 19). Em alusão a isso, vamos recorrer a um romance literário que nos permite ilustrar o quão difícil era permanecer vivo, mas encarcerado com seus direitos suspensos, fazendo desse lugar um

sistema excludente e mortífero: “bom, amanhã cedo você pode sair e se jogar no carrinho da morte quando ele passar. Ou pode ir trabalhar nos campos até cair ou implorar para que eles atirem em você” (Morris, 2018, p. 80). Essa passagem retirada do livro *O tatuador de Auschwitz* (2018), de Heather Morris, permite percebermos as dinâmicas do poder sucumbidas por discursos que funcionam como *políticas da morte*, se lançando, na vida de alguns, os poderes da morte em que “o direito de matar está estreitamente relacionado às relações de inimizade elegendo de forma ficcional grupos inimigos” (Pereira, 2019, p. 369).

Os campos de concentração da seca, assim como os campos nazistas, foram verdadeiros laboratórios da morte, “a alcunha oferecida para aqueles corpos, aqui flagelados e lá judeus, [...] inimigos políticos era de campos de concentração, ou seja, o desejo era apenas concentrar esses corpos para atividade forçada” (Alves, 2022, p. 5). Ou seja, esses grupos, vistos como inimigos que impossibilitavam o progresso, recebiam a violência como mecanismos de segurança em que as suas vidas, historicamente destituídas de humanidade, são enviadas aos campos em “uma eloquente demonstração para o resto do mundo de como realmente liquidar todos os problemas relativos às minorias e apátridas” (Arendt, 2013, p. 215).

Por fim, a obra de Queiroz começa a finalizar com Chico Bento decepcionado com Fortaleza, pois pensava encontrar condições prósperas para não morrer na miséria. Então, decide partir junto a sua família para a cidade de São Paulo, vista como a melhor alternativa para a sua ascensão econômica:

Subitamente, Conceição teve uma ideia:

— Por que vocês não vão para São Paulo? Diz que lá é muito bom... Trabalho por toda parte, clima sadio... Podem até enriquecer...

O vaqueiro levantou os olhos, e concordou, pausadamente:

— É... Pode ser... Boto tudo nas suas mãos, minha comadre. O que eu quero é arribar. Pro Norte ou pro Sul...

Timidamente, Cordulina perguntou:

— E é muito longe, o São Paulo? Mais longe do que o Amazonas?

— Quase a mesma coisa. E lá não tem sezão, nem boto, nem jacaré... É uma terra rica, sadia... Chico Bento ajuntou:

— Eu já tenho ouvido contar muita coisa boa do São Paulo. Terra de dinheiro, de café, cheia de marinheiro... (Queiroz, 2012, p. 60).

Após enfrentar a dureza de uma migração com sua família e de sofrer com os infortúnios, Chico Bento e sua esposa decidem sair de Fortaleza ao perceberem que suas esperanças já estavam sendo sufocadas pela dura realidade da cidade, onde o cenário era

de pura desolação. Portanto, a partir dessas passagens da obra, percebemos como a seca foi sentida e declarada por todos os personagens, entre os quais colocamos em destaque Chico Bento e sua família para exemplificarmos, a partir das narrativas do romance, o quanto a seca castigava os sertanejos e como o governo não assistia essa população.

SECA DE 1915 E 1932: CURRAIS DA FOME, HUMILHAÇÃO E REBAIXAMENTO

A partir da criação dos campos de concentração, os flagelados da seca foram sendo encurralados nesses novos espaços e encarcerados longe da capital para não atrapalhar o progresso da cidade que passava por remodelações urbanas. Segundo a historiadora Kênia Rios, os campos de concentração funcionavam como uma medida de impedir a chegada dos retirantes na capital e aprisioná-los, “os que lá chegavam não podiam mais sair, ou melhor, só tinham permissão para se deslocar quando eram convocados para o trabalho, ou quando eram transferidos para outro campo” (Rios, 2014, p. 36). Os campos logo ficaram conhecidos, pelos concentrados, como “*Currais da fome*”, em alusão aos currais de gados em que eram cercados. Portanto, as desigualdades geraram esses espaços, e a liberdade era exercida somente para alguns, ou seja, somente em favor de uma elite econômica excludente e de um governo opressor e segregacionista.

Contudo, os retirantes que buscavam por sobrevivência, pois a fome não podia esperar, eram largados à própria sorte nesses currais onde o único direito era morrer, pois a exclusão social era nítida, se os concentrados não morressem nos campos, restava as frentes de trabalho à qual eram enviados para servirem de mão de obra nas construções públicas. Como exemplifica o historiador Tyrone Cândido, “a indústria da seca deixou muita gente rica pois a condução das obras de socorros públicos não estava assim tão resguardada dos jogos de poder e disputas sociais em curso” (Cândido, 2014, p. 180).

Podemos destacar que, no *Campo de Concentração Nazista de Auschwitz*, via-se, logo na entrada, um grande portão com a frase “*ARBEIT MACHT FREI - O Trabalho Liberta*”, a frase decorava as entradas de diversos campos de concentração, tornando-se símbolo das crueldades nazistas. Essa frase tornou-se uma estratégia nazista

para enganar diversificadas vítimas que chegavam com uma sensação de que eram levadas para trabalhos, porém muitas eram executadas logo ao chegar. Em Auschwitz, a frase remete ao trabalho como liberdade, no Ceará, muitos retirantes foram se direcionando aos campos de concentração da seca pelas propagandas de trabalho e assistência que o governo emitia na época, todavia encontrava, nesses campos, um meio mais fácil de propagação da morte.

Os campos buscavam se legitimar a partir de discursos higienistas e assistencialistas que colaboraram para que os retirantes buscassem os campos pensando encontrar salvação em um momento que a fome não podia esperar. Essa experiência se tornou desajustada e cruel, pois a vida dos concentrados dentro e fora dos campos foi marcada pelas desigualdades sociais e por uma ação excludente e mortífera. Partindo da ideia de que discurso é um instrumento de poder, percebemos, em alguns momentos da história, que alguns discursos foram articulados em consonância com políticas de fazer morrer e assim permitir e validar extermínios e regimes totalitários ao longo do tempo. O historiador Achille Mbembe (2018), estudioso de Michel Foucault, em seu livro *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*, propõe olhar o poder da morte, ou seja, o poder de ditar quem pode ou não viver, com base no “deixar morrer” que se torna aceitável para alguns corpos.

as formas contemporâneas que subjugam a vida ao poder da morte (necropolítica) reconfiguram profundamente as relações entre resistência, sacrifício e terror. Tentei demonstrar que a noção de biopoder é insuficiente para dar conta das formas contemporâneas de submissão da vida ao poder da morte. Além disso, propus a noção de necropolítica e de necropoder para dar conta das várias maneiras pelas quais, em nosso mundo contemporâneo, as armas de fogo são dispostas como objetivo de provocar a destruição máxima de pessoas e criar “mundos de morte”, formas únicas e novas de existência social nas quais vastas populações são submetidas a condições de vida que lhes conferem o estatuto de mortos-vivos (Mbembe, 2018, p. 71).

É permitido perguntar: qual corpo é consentido deixar morrer? Os corpos matáveis e bons para eliminação a partir de discursos necessários para a política de segurança de alguns, são aqueles corpos despossuídos de poderes e atravessados pelo racismo que, por muito tempo, regula a morte. Outra pergunta passível de ser feita, com base no ano de 1915, que inaugurou os campos de concentração da seca no estado do Ceará, encurralando os retirantes em um único espaço e partindo dessa nova forma em dar condições mínimas de sobrevivência nesses espaços, ou seja, possibilitar o deixar

morrer, percebemos quais corpos podem ser deixados para morrer: o sertanejo, o pobre, o negro, ou seja, aqueles corpos sofrendo com os flagelos da seca e que estavam atrapalhando o progresso.

No mais, essa medida exposta no livro *O Quinze* (2012), já discutido anteriormente, rememora, através da literatura, esse momento em que o trabalho penoso e o cercado eram o que sobrava para os sertanejos. Ademais, é relevante expor o ano de 1932 em que outra grande seca se alastra no estado do Ceará e agora não apenas um campo de concentração é erguido, mas sete campos de concentração são estrategicamente instalados em todo o estado do Ceará, sendo distribuídos: em Fortaleza, com a instalação de duas concentrações (Campo do Octavio Bonfim e o Campo do Urubú), em Quixeramobim, em Cariús, no Crato (Campo do Burity), em Ipú e em Senador Pompeu (Campo Patu) para encurralar os retirantes e impedir que estes chegassem na capital:

A instalação dos campos se deu a partir de dois critérios básicos: 1) do ponto de vista da localização, as concentrações são espalhadas pelo estado, evitando o acesso à capital e às aglomerações urbanas; 2) do ponto de vista da organização, a conexão com o trabalho nas obras públicas deveria ser o princípio fundamental. (Neves, 1995, p. 108).

Esses locais de aprisionamento humano, durante as referidas secas, se tornaram espaços de sofrimento e morte. Logo, essas instalações fizeram parte de ideologias de progresso e higienismo onde a seca se tornou um investimento e o povo sertanejo um atraso e apenas sua mão de obra em obras públicas era bem-vinda, nesse caso, essas obras ajudaram na mortandade desse povo oprimido e segregado pela força do poder. Nesse sentido, a escolha se pautava em qual corpo poderia deixar de existir e, nesse caso, o sertanejo desafortunado seria a preferência. Sobre isso, percebemos a segregação e crueldade que os flagelados da seca tiveram suas vidas sujeitas a condições mínimas de existência, sofrendo com a fome, cansaço e doenças e suas vidas estavam ligadas a um regime de trabalho forçado e ao encurralamento de seus corpos nos currais que revelavam como era fácil morrer ali.

Por consequência, desse amplo universo que analisamos sobre a seca, no decorrer da presente pesquisa, até aqui, *O Quinze* (2012) nos fomentou conhecimento sobre o contexto e os desajustes sociais ocasionados pela seca, nos permitindo vislumbrar

aspectos importantes da literatura capazes de ampliar nossa percepção sobre o momento histórico exposto. Portanto, para finalizarmos nossa pesquisa, permitimos deixar marcado um espaço localizado geograficamente na cidade de Senador Pompeu, no estado do Ceará, precisamente na macrorregião do Sertão Central, distante 231 km da capital, sendo um dos lugares escolhidos estrategicamente para a implementação de um dos campos de concentração no ano de 1932.

O Sítio Histórico do Patu ou *Campo Patu*, como é conhecido popularmente, é um dos espaços da experiência de encurralamento dos flagelados da seca, sendo um dos sete currais da fome que disseminaram uma política da morte em 1932. Esse campo em Senador Pompeu se torna diferente dos demais campos de 1915, do Alagadiço e dos outros seis campos de 1932, pelas suas ruínas ainda estarem erguidas no tempo presente, diferentemente dos demais, esse campo utilizou uma *Vila Inglesa*, erguida anteriormente para outros fins, para servir como palco para o sofrimento dos flagelados e encurralar esses sujeitos. Por essa razão, esse lugar não foi destruído e apagado como os demais campos. Logo, as ruínas permitiram manter viva essa história que ocorreu abaixo da linha do Equador e anterior aos campos de concentração nazistas e que precisa ser trazida à tona como uma medida atroz de como o governo costumava assistir aos despossuídos e para que jamais possamos esquecer desse momento histórico de sofrimento de uma população que historicamente foi marginalizada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Portanto, ao analisar o romance e dar notoriedade às ações e ao meio social em que os retirantes estavam inseridos durante a seca, buscamos enfatizar os reflexos de como o governo era omissivo ao povo que mais sofria com a seca e como os incômodos com a miséria tinham argumentos necessários para o controle dos flagelos. Logo, medidas extremas foram tomadas, a exemplo dos campos de concentração da seca. Deste modo, rememorar as cenas do romance faz pensarmos criticamente sobre as consequências da seca e a necessidade de uma política mais rígida que trave uma luta para amenizar os problemas gerados pelas estiagens. No mais, a história desses sujeitos, em sua maioria anônimos que morreram nesses currais a partir da falta de assistencialismo do governo e do caráter brutal de uma política da morte precisa, ser

lembrada para preservarmos a memória e a história desses sujeitos que sofreram no passado e constituem parte da história do nosso Ceará, assolado pela seca.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. Tradução: Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ALVES, Valdecy. *Campos de concentração da seca de 1932 no Ceará: múltiplas versões e reverberações contemporâneas/ organização Valdecy Alves*. Fortaleza: Expressão Gráfica e editora, 2022.

ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo: antissemitismo, imperialismo, totalitarismo*. Editora Companhia das Letras, 2013.

BARROS, José D'Assunção. História e Literatura: novas relações para os novos tempos. *Revista de Artes e Humanidades*, n. 6, p. 1-27, maio/out. 2010.

CÂMARA, Yzy Maria Rabelo; CÂMARA, Yls Rabelo. Campos de concentração no Ceará: uma realidade retratada por Rachel de Queiroz em *O Quinze* (1930). *Revista Entrelaces*, ano V, n. 06, jul./dez. 2015.

CÂNDIDO, Tyrone Apollo Pontes. *Proletários das secas: arranjos e desarrajos nas fronteiras do trabalho (1877-1919)*. 2014. 354f. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em História Social, Fortaleza (CE), 2014.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. São Paulo: Veneta; 1ª edição, 7 agosto de 2020.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução: Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008. p. 19.

GEREMEK, Bronislaw. *Os filhos de Caim*. Vagabundos e miseráveis na literatura européia 1400-1700. Tradução: Henryk Siewierski. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 7.

GODÓI, Bianca Rezende. O regionalismo na obra “O Quinze” de Rachel de Queiroz e a crítica ao papel da mulher nordestina em seu tempo e espaço. *Revista de Ciências Humanas*, n. 2, 2018.

LIMA, Maria do Socorro de Abreu. *Trabalhadores rurais diante da violência*. Trabalho e trabalhadores do Nordeste: análise e perspectivas de pesquisas históricas em Alagoas, Pernambuco e Paraíba. Campina Grande: Eduepb, 2015, p. 309-327.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MIGNOLO, Walter D. Colonialidade, o lado mais escuro da modernidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 32, n. 94, jun., 2017.

MORRIS, Heather. *O tatuador de Auschwitz*: baseado na história real de um amor que desafiou os horrores dos campos de concentração. Tradução: Petê Rissatti e Carol Caires Coelho. São Paulo: Planeta do Brasil, 2018.

NEVES, Frederico de Castro. Curral dos bárbaros: os campos de concentração no Ceará (1915 e 1932). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 15, n. 29, 1995.

NEVES, Frederico de Castro. *Estranhos na Belle Époque: a multidão como sujeito político* (Fortaleza, 1877-1915). *Trajeto (UFC)*, Fortaleza, v. 6, n.6, p. 113-138, 2005.

PATERRA; M. T. G. Mistanásia e as ações desumanas do ser humano: dos campos de concentração nordestinos ao holocausto brasileiro. *Educação, Gestão e Sociedade: revista da faculdade eça de queirós*, issn 2179-9636, ano 5, n. 19, 2015.

PEREIRA, Juliana Martins. MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: n-1 edições, 2018. 2019.

QUEIROZ, Rachel de. *O Quinze*. Rio de Janeiro : José Olympio, 2012.

QUIJANO, Aníbal. *Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina I*. A colonialidade do saber: etnocentrismo e ciências sociais: perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: Clacso, 2005, p. 107-126

REBOUÇAS, Aldo da C. Água na região Nordeste: desperdício e escassez. *Estudos avançados*, v. 11, p. 127-154, 1997.

RIOS, Kênia Sousa. *Isolamento e poder: Fortaleza e os campos de concentração na Seca de 1932*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2014.

TAMARU, Angela Harumi. *A construção literária da mulher nordestina em Rachel de Queiroz*. Universidade Estadual de Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem. São Paulo, 2004.

TEÓFILO, Rodolfo. *A Fome*. Rio de Janeiro: José Olympio; Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1979.

TRAVASSOS, Lidiany Soares Mota. *Uma história não contada: o campo de concentração para flagelados de 1915 em Fortaleza-Ceará*. V Colóquio de História: Perspectivas históricas: historiografia, pesquisa e patrimônio. p. 717-730, 2011.

Recebido em: 23/10/2023

Aceito em: 02/06/2024

Soraia Costa Magalhães: Graduada em Lic. em História pela Faculdade de Educação, Ciências e Letras do Sertão Central/FECLESC-UECE; Mestranda pelo programa de Pós graduação do Mestrado Interdisciplinar em História e Letras/MIHL da Universidade Estadual do Ceará/UECE e pesquisadora com vínculo na Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico/FUNCAP.

Kehinde fala de um lugar distante: a errância, a criouliização e o letramento da protagonista de *Um defeito de cor*

*Kehinde speaks from a distance place: the wandering,
the creolization and the literacy of the protagonist
of Um defeito de cor*

Vanessa Didolich Cristani
Universidade Federal Fluminense (UFF)
vdcristani@id.uff.br
<https://orcid.org/0009-0008-2536-5010>

RESUMO

Este artigo traz uma reflexão sobre o romance histórico *Um defeito de cor* (2018), de Ana Maria Gonçalves, através dos deslocamentos da personagem-protagonista Kehinde, que se inicia com a travessia África-Brasil, sendo este, o país onde será escravizada. Travessia que se tornou comumente à personagem, pois seu circuito itinerante remete-se às viagens que a narradora necessita fazer, na maioria das vezes em busca do filho perdido, vendido como escravizado pelo pai. Do ponto de vista teórico, seus deslocamentos remetem-se à errância, conceito cunhado por Édouard Glissant (2017), e que contribuíram na construção de sua identidade híbrida, característica da qual Glissant (2017) chama de criouliização e que neste artigo utiliza-se a personagem gonçalviana para retratá-la como elemento que ajudou a construir a identidade negra, demarcada pelo fluxo da travessia. A memória, que se revela através do relato, da carta-testemunho de Kehinde, passa pela oralidade como premissa da mesma, e as duas, transformam-se em história, porque o romance revela-se como importante documento. Espera-se, desta forma, contribuir para a reflexão do romance enquanto arquivo de histórias outras e da importância de Kehinde como uma personagem negra que alcançou as vitórias através do letramento, e obteve a cidadania, muito através da intelectualidade, ajudando na formação do *éthos* nacional.

Palavras-chave: errância; criouliização; letramento; carta.

ABSTRACT

This article reflects on the historical novel *Um defeito de cor* (2018), written by Ana Maria Gonçalves through the journeys of the protagonist Kehinde, which begins with the Africa-Brazil crossing, the country where she will be enslaved. A journey that became common to the character, as her itinerant circuit refers to the trips that the narrator needs to make, most of the time in search of her lost son, sold into slavery by his father. From a theoretical point of view, her movements refer to wandering, a concept coined by Édouard Glissant (2017), and which contributed to the construction of her hybrid identity,

a characteristic that Glissant (2017) calls creolization and which in this article is used to portray the Gonçalves character as an element that helped to build the black woman, demarcated by the flow of the crossing. Memory, which is revealed through Kehinde's story, her testimony letter, passes through orality as its premises, and both become history, because the novel reveals itself as an important document. In this way, we hope to contribute to reflecting on the novel as an archive of other stories and the importance of Kehinde as a black character who achieved victories through literacy, and obtained citizenship, through intellectuality, helping in the formation of the national *éthos*.

Keywords: wandering; creolization; literacy; letter.

INTRODUÇÃO

Os deslocamentos de Kehinde/Luiza, protagonista do romance histórico, *Um defeito de cor* (2018), de Ana Maria Gonçalves, remetem-se à errância que Édouard Glissant (2017), define como movimento, um circuito, choque e relação advindas do tráfico negreiro que transformou as Américas, crioualizando-as, outro conceito do teórico nascido na Martinica (2005; 2017), utilizado neste artigo.

A diáspora africana redefiniu identidades, pois o fluxo da travessia proliferou pluralidades que constituíram a formação da cultura brasileira, uma cultura das encruzilhadas, como refere-se Leda Maria Martins (2021), ou exuzilhada, neologismo criado por Cidinha da Silva (2022), que neste artigo é utilizado como conceito para definir a formação da protagonista.

A carta ditada de Kehinde representa a oralidade, inerente à cultura africana, que segundo Martins (2021) é índice de sabedoria, além de representar um elemento dos viajantes, artifício pelo qual eles podem divagar e relatar sua intimidade, e que no caso de *Um defeito de cor*, compõe-se em importante documento, (mesmo) através da fabulação de Gonçalves. O romance (re)cria histórias comumente esquecidas, resgatando ou restaurando, a memória coletiva, que parte da oralidade.

Imbricada em sua constituição plural e quebrando o paradigma moderno/colonial, Kehinde vai em busca de seu letramento e adentra na intelectualidade, encurta o afastamento social, do qual este artigo simboliza como seu lugar distante, pois ela quebra a barreira de classe, raça e gênero, na insurgência da desobediência epistêmica proposta por Walter Mignolo (2008). A partir destas explanações, busca-se reler o romance de Gonçalves, haja vista sua importância para o debate acadêmico, através desta personagem

que busca seu agenciamento por meio de suas raízes epistemológicas e ao mesmo tempo crioulizadas.

LUGAR DISTANTE: A FORMAÇÃO DA IDENTIDADE NEGRA

Falar de um lugar distante é desafiar a lei do poder, do que é imposto como padrão, ordem, apenas uma maneira de olhar o mundo. Embrenhados nesse lugar distante, os sujeitos caminantes, viajantes, errantes constituem suas identidades antes pela insubordinação, pois rompem com o espaço político pré-definido historicamente, e reivindicam o processo de identidade de estar no mundo como uma relação com o outro e não apenas como um espelho que reflete um rosto determinado e que reluta em aceitar o outro como um também reflexo.

Kehinde/Luiza, a protagonista do romance histórico *Um defeito de cor* (2018), da escritora mineira Ana Maria Gonçalves, fala desse lugar distante, de afastamento social, provocando o inesperado através de seu letramento, de seu amor pelos livros e pela palavra, tanto dita, pois narra a uma interlocutora sua trajetória de vida, com o objetivo de que seu relato chegue às mãos de Luiz/Omotunde, seu filho perdido, vendido como escravizado pelo pai aos sete anos. Além disso, sua carta-biografia para além do narrado, constituiu-se em imprescindível documento do seu cotidiano e de outras pessoas, que, assim como ela, habitavam o lugar distante. O amor da heroína gonçalviana dá-se também pela escrita, pois redige um livro em tempos impossíveis para uma ex-escravizada. Kehinde cria uma outra vida para si, diferentemente do futuro que soterrou tantos cativos africanos como ela, apagados pelo horror do tráfico negreiro. Ela, pode-se afirmar, foi exceção, encurtou o distanciamento do lugar, aquele no qual ela não deveria ter-se atrevido a entrar. Porém, entrou e estabeleceu-se.

Esse lugar distante começa em Savalu, reino de Daomé, África. É lá que Kehinde nasce e vive até os seis, quase sete anos. Após a invasão de sua casa pelos guerreiros do rei Adandozan, que acreditam ser sua avó uma bruxa, ocorre a primeira cena de violência que ela presencia: a morte do irmão Kokumo e o estupro e assassinato da mãe Dúróoríke. Posteriormente à tragédia ela, a irmã gêmea Taiwo e a avó Dúrójaiye, vão para Uidá, tornando-se, assim, o primeiro de seus vários deslocamentos ao longo do romance.

Estabelecidas na costa africana, ela e Taiwo aproximam-se do forte português da cidade para avistar um cortejo que naquele momento recebia um navio do estrangeiro e

são capturadas rumo ao Brasil, especificamente São Salvador, onde será vendida como escravizada de companhia da sinhazinha Maria Clara, filha do sinhô José Carlos, dono de uma fazenda em Itaparica (a avó e Taiwo morrem durante a travessia). Ali é estuprada por José Carlos e engravida de Banjokô, que morre aos sete anos, quando Kehinde já está liberta, vivendo um relacionamento com o português Alberto, pai de Luiz. Em busca do filho, a protagonista rumo ao Rio de Janeiro, Santos, São Paulo, Campinas, volta à São Salvador, regressa à África, e faz sua derradeira viagem de volta ao Brasil, quando cria a ideia de narrar sua trajetória em formato epistolar. Seus deslocamentos refletem uma espécie de rito-resistência, sem começo, meio e fim; espiralar.

Os fluxos geográficos da heroína gonçalviana são derivados da diáspora negra. A autora não teme recriá-la ao périplo de Kehinde, como uma parábola da procura, essa, típica do gênero romance, e que a personagem vivencia por meio da transformação do seu corpo, que ao longo da trajetória transforma-se em corpo geográfico, um mapa político, porque também intrínseco à identidade, que se adapta aos diversos locais pelos quais percorreu. Deslocamento e movimento, portanto, modelaram identidades através do fluxo da travessia, que se constituiu em continuidades e alteridades.

Os deslocamentos de nossa heroína foram em sua maioria compulsórios — a primeira vez que decide viajar por vontade própria é na volta à África —, mas algo que se exprime como inerente, conclusão que chega, quando está de volta ao país natal: “Eu tinha a sensação de ser sempre uma viajante, por causa de tantos lugares que conheci sem adotar nenhum em definitivo, enquanto a maioria dos pretos quase nunca se afastava da casa dos donos, principalmente os que iam para as fazendas” (Gonçalves, 2018, p. 710). Ela refere-se à imobilidade social que afetava as pessoas escravizadas, ao mesmo tempo em que seguiu caminho inverso, sem local fixo, o que entendemos como analogia à teoria da errância de Édouard Glissant que diz: “la raíz no importa, sino el movimiento¹” (2017, p. 48-49), isto é, a colonização coloca os corpos negros em trânsito contínuo; a origem, porém, não é abandonada, mas recriada por movimentos relacionais de agenciamentos fundados na proximidade e na relação de alteridade.

As viagens de Kehinde são as errâncias iniciadas pela violência em Savalu à violência física, epistêmica, ontológica da modernidade/colonialidade, linha histórica insolúvel, surgida a partir das grandes navegações europeias que exploraram as Américas

¹ Tradução nossa: “A raiz não importa, mas o movimento”.

no século XV. Através da perspectiva decolonial, advinda de questionamentos de pensadores latino-americanos, como Aníbal Quijano² (2005), a modernidade/colonialidade, constituiu-se através de relações de poder entre colonizador (superior) e colonizado (inferior), que ele chama de colonialidade do poder, atrelada ao mundo capitalista e eurocêntrico, pois além do controle mercantil, a dominação europeia suplantou a episteme dos colonizados.

A diáspora africana alterou a noção de pertencimento dos sujeitos e suas identidades refundaram-se como construtos híbridos, cujos nós não se encontram em um ponto fixo, mas se entrelaçam em uma espiral imprevisível, que Glissant (2017) chama de identidade rizoma, uma oposição à identidade raiz única, conceito baseado no pensamento raiz única e pensamento rizoma desenvolvido pelos filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari, na obra *Mil Platôs* (1980). A ideia é a de que enquanto a raiz única aniquila seu entorno, a rizomática vai ao encontro de outras raízes, formando a Relação.

La raíz es única, es un gajo que abarca todo y mata alrededor; ellos le oponen el rizoma que es una raíz diversificada, extendida en redes en la tierra o en el aire, sin que ningún brote intervenga como su predador irremediable. La noción de rizoma mantendría entonces el hecho del arraigo, pero recusaría la idea de una raíz totalitaria. El pensamiento del rizoma estaría en el comienzo de aquello que llamo una poética de la Relación, según la cual toda identidad se despliega en una relación con el Otro (Glissant, 2017, p. 45).³

Do processo de “entremezclamiento” (Glissant, 2017, p. 121), mistura (*tradução nossa*), distensão, modulação, relação, choque com o Outro, Glissant (2017) cria o conceito de criouliização, ligado ao tráfico de africanos escravizados, na medida em que o conceito, pensado por ele como Poética da Relação, possui um papel transformador. Segundo o escritor martinicano (2005), a criouliização formou a Neo-América; juntamente a ela, a Meso-América, dos autóctones, e a Euro-América, dos que vieram do continente europeu e aqui preservaram seus costumes. Postas em contato, imbricaram-se,

² Quijano (2005) ainda argumenta a ideia da modernidade/colonialidade como a colonialidade do poder baseada no etnocentrismo, isto é, na fundamentação de que a raça foi uma maneira de outorgar legitimidade e naturalização às relações de dominação/hierarquia impostas pela conquista.

³ Tradução nossa: “A raiz é única, é um segmento que engloba tudo e mata por aí; opõem-se ao rizoma, que é uma raiz diversificada, espalhada em redes no solo ou no ar, sem que nenhum broto interfira como seu predador irremediável. A noção de rizoma manteria então o fato do enraizamento, mas rejeitaria a ideia de uma raiz totalitária. O pensamento do rizoma estaria no início do que chamo de uma poética da Relação, segundo a qual toda identidade se desdobra em uma relação com o Outro”.

e as culturas africanas censuradas, precisaram ressignificar seus símbolos (linguagem, cultura etc.).

Kehinde é paradoxal, por isso tão encantadora quanto complexa. No Brasil, ela afirma todo o tempo sua identidade africana, mas criouliiza-se à medida em que se influencia pelos hábitos do país, como a religiosidade católica. Padrão social análogo à ressignificação simbólica, o sincretismo religioso é uma das marcas da personagem, que alude-se à própria ideia de formação cultural do Brasil. Kehinde ziguezagueia por meio da devoção exuzilhada⁴ da travessia entre os dois continentes, com o que a formou, suas raízes, e do que foi formada, o processo de criouliização no Brasil, ou como ensina Leda Maria Martins pela via das encruzilhadas, que é como ela define a constituição dos valores epistêmicos formados pelos que chegaram ao Brasil vindos de África.

É pela via das encruzilhadas que também se tece a identidade afro-brasileira, num processo vital móvel, identidade que pode ser pensada como um tecido e uma textura, em que as falas e gestos mnemônicos dos arquivos orais africanos, no processo dinâmico de interação com o outro, transformam-se, e reatualizam-se, continuamente, em novos e diferenciados rituais de linguagem e de expressão, coreografando as singularidades e alteridades negras. [...]. A cultura negra é uma cultura das encruzilhadas (Martins, 2020, p. 32).

Kehinde carrega a religiosidade exuzilhada, das encruzilhadas, portanto, à África. No país natal, adentra à sociedade africana, quando se torna uma famosa construtora, com a empresa Casas da Bahia, que como diz o nome, toma como modelo as casas brasileiras. Adaptada à sociedade de brasileiros de Uidá, torna-se membra do Comitê Brasileiro da cidade, que tinha como finalidade conservar os costumes do antigo país, como a organização das festas do Senhor do Bonfim. Ela, porém, faz questão de comemorar o aniversário de um ano de seus filhos gêmeos (concebidos na travessia de volta) em sua nova casa, celebrado em cerimônia católica, para logo após, tratar com a ialorixá Íyá Kumani o sacrifício de carneiros para Xangô e o encontro com um sacerdote egungum (religião da avó) para fazer um culto a seus mortos.

No Brasil, a protagonista reafirma todo o tempo seu nome Kehinde, negando qualquer tipo de nome cristão, uma vez que foge do batismo assim que desembarca em terras brasileiras. Em África, assume-se brasileira, adotando o nome Luiza, o qual ela

⁴ Exuzilhada vem de “Exuzilhar”, “verbo-neologismo”, como define a escritora Cidinha da Silva (2022, s/p), “criado a partir de uma brincadeira com os nomes Exu e encruzilhada” (Silva, 2022, s/p).

escolheu no momento de sua compra por José Carlos. Desta forma, em ambos os locais, ela assegura uma identidade que foge à ideia imperial de matriz *una* — uma vez que a diáspora desestrutura este pensamento eurocêntrico —, conduzida pelos ideários da criouliização, que evoca as subjetividades e pluralidades das pessoas abatidas pelo tráfico negreiro, e, que, em seu caso, realizou-se através de sua condição itinerante e dos trânsitos que compuseram suas experiências, uma tradução ao que Glissant chama de caos-mundo ou “as poéticas do caos” (Glissant, 2005, p. 97), como ele define, com o objetivo de alcançar uma imprevisibilidade, típica da criouliização.

A este exemplo, o ensaísta martinicano (2005) cita a música *jazz*, surgida nos Estados Unidos no século XIX, como resultado da imprevisibilidade da criouliização, ao aliar instrumentos adotados pelos africanos, abastecida pelos rastros de suas memórias. No Brasil, o samba, o congado e outros ritmos descendentes da cultura africana carregam a diversidade do folclore nacional; são cancioneiros-memória, circundados pelos rastros da oralidade: “Na complexidade de sua textualidade oral e na oralitura da memória os rizomas africanos inseminaram o corpus simbólico europeu e engravidaram as terras das Américas” (Martins, 2021, p. 31).

A oralidade, característica dos contadores de história, é premissa da memória, pois a linguagem oral cria o sentido de memória, tanto individual, como coletiva. Ao ser sequestrado de sua terra natal o “migrante nu”, como definiu Glissant (Glissant, 2005, p. 17) ao povo africano, não levou seus objetos como ocorreu aos migrantes europeus, mas sim a força da memória, na qual a linguagem oral representa o transmissor, sendo “sopro, hálito, dicção, acontecimento e performance, índice de sabedoria” (Martins, 2021, p. 184).

A carta-testemunho de Kehinde, que carrega a contação de uma história, parte de um desejo pessoal: relatar sua história ao filho. Tanto mãe, quanto filho, fabulados por Gonçalves, são supostamente Luiza Mahin, africana que participou da Revolta dos Malês e Luiz Gama, advogado e abolicionista. Gonçalves, portanto, (re)cria a história de uma maternidade perdida, comum aos escravizados, por meio da oralidade africana, tendo a carta como fonte, uma vez que foi um dos grandes recursos utilizados pelos cativos para a comunicação à época. Segundo Silva a missiva é vista “sobretudo pela crítica francesa como ‘escrita do eu’, a carta reforça a noção de indivíduo” (Silva, 2017, p. 78).

A motivação íntima da protagonista gonçalviana, seu diário-epístola, revela sua privacidade, e em seu caso e dos escravizados, materializa seus agenciamentos. As cartas foram um dos grandes recursos utilizados pelos cativos para a comunicação, servindo

como informes de suas condições, como o encarceramento e pedidos de alforria. Ela também representa a itinerância dos viajantes, recurso em que eles permitem-se narrar, fazer versos, apontamentos.

Da intimidade, a carta transforma-se em objeto de interlocução, documento raro, hoje visto como arquivo do período, que ilustra o cotidiano e a vida privada dos escravizados. Segundo Eurídice Figueiredo, o arquivo é hipomnésico “ou seja, é documento ou monumento, tanto a cidade em suas construções e seus monumentos quanto o livro (as folhas esparsas e o próprio romance) seriam arquivos (Figueiredo, 2021, p. 164). Figueiredo refere-se à construção da obra de Gonçalves, quando a autora informa que encontrou um manuscrito, conhecido no prólogo do romance: folhas esparsas advindas da Igreja do Sacramento, em Itaparica na Bahia, que citavam nomes referentes aos malês. Segundo Gonçalves, o documento estava escrito em português antigo, com “letras miúdas e muito desenhadas, uma escrita contínua, quase sem fôlego ou pontuação” (Gonçalves, 2018, p. 15), que continha a história de “uma escrava muito especial”, como relata: “Mesmo porque esta pode não ser uma simples história, pode não ser a história de uma anônima, mas sim de uma escrava muito especial, alguém de cuja existência não se tem confirmação, pelo menos até o momento em que escrevo esta introdução” (Gonçalves, 2018, p. 16).

A partir desta descoberta, a autora redireciona a história que primeiramente iria contar (sobre os malês), pautando-se na figura dessa escravizada. Para Silva, este mecanismo formula-se como “clássica estratégia literária [...], isto é, fonte documental da história narrada” (Silva, 2017, p. 38) e que:

Seria da ordem do inédito, já que por uma série de motivos⁵, no Brasil quase não herdamos dos séculos passados registros, diários ou autobiografias produzidos pelos negros e negras escravizados⁶. Para o desenvolvimento de seus trabalhos os historiadores, apoiam-se em fontes variadas – como pronunciamentos em sessões parlamentares, certidões de batismo, cartas de alforria, inventários, processos criminais, ações de liberdade, livros de registro dos navios negreiros, das alfândegas ou das Casas de Correção da Corte, entre outras –, que, no entanto, possuem em comum o fato de constituírem como documentos em que, normalmente, a voz do escravizado e da escravizada,

⁵ A obstrução dos escravizados ao universo letrado e a existência de um mecanismo deliberado de subtração dos papéis concernentes ao funcionamento e à memória do regime escravista são justificadas para essa falta, que particulariza o Brasil no contexto dos séculos XIX e XX, e os distancia, por exemplo, dos EUA, onde é possível encontrar registros significativos desse tipo.

⁶ Uma das exceções a isso é o relato de Mahommah Baquaqua. BAQUAQUA, Mahommah Gardo. Biografia e narrativa do ex-escravizado afro-brasileiro Mahommah Gardo Baquaqua. Trad. Robert Krueger. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1997.

aparece mediada (ou apenas subentendida) pela intervenção de outrem (Silva, 2017, p. 38).

O romance de Gonçalves é, portanto, carta, diário, testemunho, documento, que mesmo tecido tal ficção documental, alia o social e o político, uma vez que pensa a formação do Estado através de vozes comumentes apagadas do cenário literário, histórico e político. A obra, pois, desconstrói o padrão canônico de representação de personagens negros na literatura brasileira, especialmente de mulheres negras, as quais passaram pelo imaginário de escritores descendentes dos colonizadores europeus, e que abraçaram o projeto de branqueamento da população local, através de teorias racistas de Arthur de Gobineau. Desta forma, o romance pode ser lido como uma contranarrativa, pois reposiciona lugares pré-estabelecidos e acompanha desde a infância à velhice a trajetória de uma personagem feminina que viveu os terrores da escravização, chegando às vitórias.

Enquanto documento, portanto, *Um defeito de cor* interconecta a memória individual à coletiva, porque Kehinde percorre o caminho entre a subjetividade de sua narrativa, entrecruzada ao significado épico da história coletiva. O romance transforma a memória em história e reivindica que a formação do Estado, também passou pelos descendentes africanos aqui escravizados, pois ela é capaz de formar identidades.

A partir do momento em que surge alguma forma de Estado e de escrita, a memória se transforma em história e se torna parte indispensável da identidade de um povo, classe, nação, instituição e da legitimidade do poder constituído. A partir deste momento, a memória individual, memória “oral” familiar é considerada como um dos tantos “materiais” para a construção da história de uma coletividade. Sem este processo não haveria coletividade, porque não haveria identidades coletivas (Tosi, 2010, p. 8).

O arquivo criado por Ana Maria Gonçalves coloca Kehinde como Sujeita ativa da história, aquela que enxerga, ouve e comunica, pois ao relato uterino, junta-se a formação de uma memória que abrange a coletividade, já que o romance traça uma cartografia de histórias, que, se foram esquecidas, precisam ser contadas. “Pois a raça, tanto na série literária, quanto na série social, é também uma via para pensar as cidades, os silêncios, a constituição nacional, a modernidade, a melancolia, o gênero e a sexualidade, o território, a economia etc.” (Miranda, 2019, p. 22). A personagem descreve hábitos, lugares, sentimentos, objetos, características comuns aos escravizados dando-lhes identidade ao confluir suas experiências formando o sentido de comunidade.

LUGAR DISTANTE: O INESPERADO

Kehinde alfabetiza-se ainda criança na fazenda, enquanto companhia da sinhazinha Maria Clara. “Fiquei feliz por poder assistir às aulas na qualidade de acompanhante da sinhazinha, e tratei de aproveitar muito bem a oportunidade” (Gonçalves, 2018, p. 92). Seu mentor e figura importante em sua história é o escravizado muçurumim (muçulmano) Fatumbi⁷ que trabalhava na cidade para o sinhô José Carlos. Desta forma, Kehinde incorpora a educação à sua vida, ao passo que seu letramento torna-se um serviço do bem comum, como relata:

Quando fomos nos deitar, perguntei às minhas companheiras se queriam que eu lesse um pouco, já que tínhamos velas, e elas disseram que sim. Eu já estava conseguindo ler muitas páginas do livro do Fatumbi, embora não entendesse as palavras mais complicadas. Gostava de ler para elas porque sempre alguém comentava a leitura, e naquele dia foi a vez da Rosa Mina. Foi ela quem conseguiu entender as palavras do padre Antônio Vieira, dizendo que ele estava muito certo, que na vida nós deveríamos ser como o sal. A carne que comíamos não era salgada? O sal era para ela não estragar, e nós também precisamos ser assim, fazer a nossa parte para conservar as coisas boas, tanto para nós quanto para as pessoas que vivem ao nosso redor (Gonçalves, 2018, p. 123).

A menina refaz com os dedos no chão da biblioteca da casa-grande as palavras ensinadas por Fatumbi e iniciava ali um processo que seria fundamental para a sua sobrevivência: a alfabetização, contrariando os desígnios sociais coloniais que segregavam os escravizados os impedindo à cidadania, e quebra a barreira no processo de autorreconhecimento como Sujeita. Portanto, sua fala, que advém de um lugar distante é o do afastamento social, no qual ela encurta (ou modifica) sendo uma rebelde com a efetivação da “desobediência epistêmica”, conceito-insubordinação, sugerido por Walter Mignolo, criando outros/novos imaginários. O pensador argentino baseia-se em duas teses:

A primeira, a identidade NA política (melhor do que política de identidade), é um movimento necessário de pensamento e ação no sentido de romper as grades da moderna teoria política (na Europa desde Maquiavel), que é — mesmo que não se perceba — racista e patriarcal por negar o agenciamento político às pessoas classificadas como inferiores (em termos de gênero, raça, sexualidade, etc). A segunda tese se fundamenta no fato de que essas pessoas, consideradas inferiores, tiveram negado o agenciamento epistêmico pela mesma razão. Assim, toda mudança de descolonização política (não-racistas,

⁷ Fatumbi convoca Kehinde para participar da Revolta dos Malês e acaba morrendo durante o intento.

não heterossexualmente patriarcal) deve suscitar uma desobediência política e epistêmica (Mignolo, 2008, p. 287).

O poder da literatura, a força da palavra e da educação, a eficácia do destemor em arriscar a desafiar o estado de coisas são articulações do romance que irrompem a estrutura moderna/colonial, admitindo o agenciamento da protagonista, criando à narradora uma identidade também na política (podemos resgatar o fato d’ela ter entrado na sociedade africana). Vista como inferior, o imaginário foi o seu suporte, o fio condutor e a nau do conhecimento compartilhado. Imaginem! – diz Glissant, em sua *Poética da Relação*. A imaginação, como metáfora da viagem, da errância e da insubordinação de Kehinde, foi primordial para ela vencer os obstáculos e abrir novas possibilidades. É nisso que se detém as letras, e foi por este caminho que ela seguiu.

Um de seus primeiros passos em busca de maior conhecimento foi a livraria do senhor Mongie, na rua do Ouvidor, quando chega ao Rio de Janeiro. Ela conquista o interesse do francês, que passa a indicar-lhe publicações, como a Bíblia Sagrada. O livro sagrado à remete às suas primeiras instruções, pois Fatumbi lhe apresenta as orações do padre Antônio Vieira, a Ave Maria e o Pai Nosso. Os livros e jornais tornam-se hábitos, que ela não perderá mesmo cega, em África.

Na corte, enquanto lê folhetins, passatempo predileto quando monta uma barraca para vender panos da costa, Kehinde conhece o escritor Joaquim Manuel de Macedo. A relação de carinho entre o autor e uma ex-escravizada, inicia-se a partir das histórias escritas no jornal, e torna-se uma ótima sacada de Kehinde para iniciar um diálogo:

Ele parecia simpático e resolvi perguntar se queria publicar o livro no jornal e ele respondeu que sim, que o jornal precisava começar a publicar histórias escritas por brasileiros. Eu comentei que acompanhava todos os folhetins, e depois do espanto inicial ele quis saber a minha opinião sobre eles. [...] O doutor Joaquim ficou muito impressionado com o que eu disse e resolveu nos acompanhar, já que faríamos o mesmo trajeto, e foi dividindo a atenção entre a curiosidade a respeito da *cantarina* e a vontade de me falar do seu livro (Gonçalves, 2018, p. 698-699).

Ela não só criou laços de amizade com o doutor Joaquim como ajudou o escritor a nomear sua protagonista em *A Moreninha*, como expõe ao filho, com mistura de orgulho e legado:

Sabe de uma coisa da qual muito me orgulho? De ter dado o nome à mocinha do livro, que ele chamava apenas de “moreninha”, por não ter conseguido ainda encontrar um nome que combinasse com ela. Não sei o motivo, mas enquanto ele lia para mim os trechos que descreviam a moça, eu a imaginava

como sendo a Carolina, a filha mais velha da sinhazinha, já que naquela época as duas tinham a mesma idade. E assim ficou sendo, a moreninha que conquistou o coração do mocinho que se fazia de durão ficou sendo Carolina. É uma história romântica e bonita, que tanto a Carolina como a sinhazinha poderiam ter vivido, ainda mais por se passar quase toda em uma ilha que eu logo imaginei sendo a Ilha de Itaparica. Mas não vou falar mais nada da história, vou deixar que você mesmo leia no livro que me foi dado pelo próprio doutor Joaquim, de uma edição que ele mandou reproduzir apenas para poucos amigos, assim que todo o folhetim foi publicado no *Jornal do Commercio* (Gonçalves, 2018, p. 699).

O romance de Macedo, publicado em 1844, retrata a circulação da burguesia carioca entre festas, namoros e casamentos, o que faz de seu livro um espelho para essa sociedade, principalmente às moças leitoras dos folhetins. O não pertencimento de Kehinde à casta, a faz lembrar da sinhazinha e da filha, essas legitimadas socialmente. A sinhazinha só a chama de Luiza, seu nome cristão, identidade forjada aos escravizados desembarcados. Porém, parte de Kehinde batizar a heroína do autor; ironicamente algo tão caro a ela. Ao dar o nome de Carolina à protagonista da obra, a narradora gonçalviana cria a identidade da personagem, ao contrário do que ocorreu a ela. Subverte a lógica colonial, reivindica seu espaço dentro da história literária e efetiva sua rebeldia epistêmica, muito porque *A Moreninha*, marco do romantismo brasileiro, também ajudou a formar a identidade nacional.

Se a carta que escreve ao filho representa não só sua história de vida, mas também a voz daqueles que falam de um lugar distante, o que dizer da ideia de escrever um livro? Um outro livro (ou segundo) contando a história do Padre Voador? Kehinde atravessa mais essa fronteira. Quando está no Maranhão para sua iniciação vodúnsi, na Roça da sinhá Romana, conhece Kuanza, que lhe conta a história do padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão⁸, dono de seu pai, e que tinha o sonho de construir uma máquina voadora. Kehinde organiza os papéis dados pelo amigo, ouve seus relatos e durante sua travessia em busca do filho escreve o livro. “Eu estava curiosa para ler os papéis do Kuanza, mas, além da falta de tempo, não queria começar sem ele, pois achei que havia muitas coisas a acrescentar ao que estava escrito. Além do mais, a parte interessada era ele, que vinha guardando tudo com imenso cuidado na esperança de que aparecesse alguém letrado e paciente” (Gonçalves, 2018, p. 618).

⁸ Quando está em Santos escreve o livro a partir do manuscrito recebido por Kuanza, crioulo ingênuo (nascido livre). O manuscrito pertenceu ao padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão, para quem o pai de Kuanza havia trabalhado. O padre Bartolomeu ficou conhecido como padre voador, por ter inventado a passarola, espécie de dirigível, que voou com êxito em 1709. Ele é um dos personagens do romance *Memorial do Convento* (1982), de José Saramago.

Ao ser reconhecida como letrada, ela preenche um vazio classista (também de raça e gênero) ao qual pertencia e desafia a elite intelectual alocando-se, ela, à intelectualidade. Ao elucidar a leitura e a escrita como atividades enobrecedoras, de fortalecimento, a narradora, uma vez mais, transmuta o desenvolvimento epistemológico individual para o coletivo, haja vista a postura modificada de Kuanza ao carregar os papéis do manuscrito: “Durante todo o trajeto, o Kuanza ficou abraçado a um maço de papéis que carregava como um valioso tesouro, com grande cuidado. [...] Desde que tínhamos saído da Roça ele manteve uma postura muito diferente da que eu me lembrava nele, com o tronco reto e os olhos levantados, quase mirando as nuvens, o que me fez perceber o quanto aquilo era importante para ele” (Gonçalves, 2018, p. 616).

Como uma das facetas da narradora de Gonçalves é a formação da identidade através da insígnia do conhecimento e das variações de pertencimento, a autora demonstra na obra que a vida de Kehinde é pautada pelas discrepâncias que a diáspora causou em termos de relações na formação das nações pertencentes à colonialidade. Sua identidade plural, portanto, concretiza-se através de territorializações e desterritorializações, como corrobora Eurídice Figueiredo: “Ao longo de sua vida, os agenciamentos se manifestam em forma de territorializações e desterritorializações, fluxos, que se não evitam o sofrimento, a impulsionam sempre a buscar soluções para seus dramas” (Figueiredo, 2020, p. 162).

Com a ajuda de seu letramento e a força da memória territorial ela cria a primeira de tantas soluções. Após a morte de José Carlos (que tem o órgão picado por uma cobra, ao que indica a ajuda da avó, em espécie de vingança pelo estupro, pois o animal representa Dan, a serpente sagrada, do sacerdócio vodúnsi) a sinhá Ana Felipa muda-se para São Salvador, levando alguns escravizados, dentre eles, Kehinde, que estava grávida. Assim que Banjokô nasce, Ana Felipa a empresta aos Clegg, família inglesa vizinha a seu solar. A menina aprende a fazer *cookies* que passa a vender quando se torna escravizada de ganho da sinhá, o que demonstra criatividade, já que sua ideia foi pioneira entre as vendedoras de rua. Mesmo com o sucesso dos *cookies*, ela cria outra ideia insólita: oferecer o produto na loja de importados do senhor Rui Pereira, criando um pseudônimo: Missis K., “que era eu mesma, mas ele não tinha como saber” (Gonçalves, 2018, p. 274), ao inventar uma sinhá da qual ela era a representante.

A construção epistemológica da heroína gonçalviana aliada a seus recursos engenhosos para ultrapassar os obstáculos, demonstram que a autora buscou uma solução positivada ao contar a história do povo negro, escravizado. A carta de Kehinde é uma

viagem de aventura, demarca alteridades, ultrapassa fronteiras, recria a memória e é encenação pública enquanto Kehinde Sujeita, onde ela se permite divagar e representa a travessia onde se arquitetou uma vida, repleta de percalços causados pela escravização e pela violência física e ontológica. Ao inserir-se como pensadora, partindo da ideia de relatar suas conquistas ao filho e resgatar a história do padre voador por meio do desejo do amigo negro, ela rasga silêncios, uma vez que a narradora é de Exu e possui o poder da verbalização.

Segundo Ianni (2003) é na literatura que a viagem se torna a metáfora mais frequente e diferenciada que se realiza ao longo das narrativas. *Um defeito de cor* é um romance linear, porém cercado de símbolos. Objetos, lendas, mitos, a força do feminino, da comunidade, do espaço íntimo das personagens se enquadram em uma visão diversa e relacional. Imaginativa, como nos provoca Glissant e como Ianni expõe:

À medida que viaja, o viajante se desenraíza, solta, liberta. Pode lançar-se pelos caminhos e pela imaginação, atravessar fronteiras e dissolver barreiras, inventar diferenças e imaginar similaridades. A sua imaginação voa longe, defronta-se com o desconhecido, que pode ser exótico, surpreendente, maravilhoso, ou insólito, absurdo, terrificante. Tanto se perde como se encontra, ao mesmo tempo que se reafirma e modifica. No curso da viagem há sempre alguma transfiguração, de tal modo que aquele que parte não é nunca o mesmo que regressa (Ianni, 2003, p. 31).

O relato de Kehinde, sua carta, liga o passado ao presente, porque é documento, que se fabulado, revela-se assim mesmo imprescindível, pois à personagem são permitidas digressões; o verdadeiro livre-arbítrio, pois o pensamento liberta, e neste caso, humaniza. A obra de Ana Maria Gonçalves ao mesmo tempo é reta, pois é trajeto, ao mesmo tempo é errante, pois imprevisível. O pensamento da errância engloba o relativo, como no caso de Kehinde, de vivências orgânicas; espiralares. No processo de pensamento não há chegada. Neste *continuum*, Ana Maria Gonçalves reescreve e resgata uma história, através do simbolismo de sua personagem-protagonista que reivindica seu lugar dentro do *éthos* da nação. Tudo o que se carrega, se guarda, tudo o que se constitui, se transforma, se perde e sempre se encontra.

REFERÊNCIAS

FIGUEIREDO, Eurídice. *Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2020.

- GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.
- GLISSANT, Édouard. *Poética de la relación*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2017.
- GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. 18ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2018.
- IANNI, Octavio. *Enigmas da modernidade-mundo*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: O Reinado do Rosário no Jatobá*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2021.
- MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. Niterói. *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade*, nº 34, p. 287-324, ago, 2008.
- MIRANDA, Fernanda. *Silêncios prEscritos: estudos de romances de autoras negras brasileiras (1859-2006)*. Rio de Janeiro: Malê, 2019.
- QUIJANO, Aníbal. A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. *Perspectivas latino-americanas*. Edgardo Lander (org). Buenos Aires: Colección Sur Sur, CLACSO, 2005.
- SILVA, Cidinha da. *Exuzilhar*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2022.
- SILVA, Fabiana Carneiro da. *Maternidade negra em Um defeito de cor: História, corpo e nacionalismo como questões literárias*. 2017. 209 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.
- TOSI, Guisepe. Memória, História e Esquecimento. A função educativa de memória histórica. In: RUIZ, Castor. *Direito à Justiça, Memória e Reparação*. A condição humana nos estados de exceção. São Leopoldo: Casa Leiria, 2010.

Recebido em: 22/01/2024

Aceito em: 28/04/2024

Vanessa Didolich Cristani: Jornalista e mestra em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense (UFF), área de concentração em Estudos Literários, subárea em Literatura Brasileira e Teoria da Literatura. Atua em áreas de pesquisa como gênero, raça, história e memória. Possui pós-graduação em Jornalismo Literário pelo Centro de Educação Superior de Blumenau (CESBLU).

Luto e escrita performática em contexto de pandemia

The Grief and the performatic writing in the Pandemic Context

Rebecca de Araujo Ribeiro
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
beccaaribeiro@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0001-6616-1291>

Maria Amélia Dalvi Salgueiro
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
maria.dalvi@ufes.br
<https://orcid.org/0000-0002-8729-2338>

RESUMO

Este artigo analisa um aspecto específico do luto: sua performance. Isso é feito a partir do caráter reiterado dos comportamentos dos enlutados no Ocidente, nos séculos XX e XXI, com ênfase no período da pandemia ocasionada pela covid-19. Para tal, utiliza os estudos de Ariès (1989, 1990 [1977]; 2012 [1977]) como arcabouço histórico; de Adichie (2021), para a reflexão em primeira pessoa sobre a experiência do luto; de Franco (2021), no que diz respeito ao luto; bem como de Schechner (2000; 2006), Taylor (2012) e Ravetti (2002) sobre a teoria da performance. Como resultado, concluiu-se que, mesmo com a mudança das épocas e seus eventos, os enlutados não deixam de se expressarem e realizarem rituais de despedida, ainda que isso signifique performar o luto de outras formas, como pela escrita performática, a qual foi muito utilizada no contexto da mais recente pandemia.

Palavras-chave: Covid-19; escrita performática; luto; teoria da performance.

ABSTRACT

This work aims to analyze a specific aspect of mourner: its performance. This is done based on the reiterated nature of the behaviors of mourners in the West in the 20th and 21st centuries, with greater emphasis on the period of the pandemic caused by Covid-19. For this, it will be used the studies of Ariès (1989, 1990 [1977]; 2012 [1977]) as a historical framework; Adichie (2021), for the first-person reflection on the experience of grief; Franco (2021), regarding the topic of mourning; and Schechner (2000; 2006), Taylor (2012) and Ravetti (2002) with performance theory. As a result, it was concluded that, even with the change of times and their events, mourners do not stop expressing themselves and performing farewell rituals, even if this means performing this mourning in other ways, such as through performance writing, which was widely used in the context of the most recent pandemic.

Keywords: Covid-19; performance writing; mourning; performance theory.

INTRODUÇÃO

Luto, palavra derivada do latim *luctus,us*, pode ser definido como “profundo pesar causado pela morte de alguém” e “sentimento gerado por perdas como separação, partidas ou rompimentos” (Luto, 2023). Ele é um processo vivido por aqueles que sofrem alguma perda e, por conta disso, sentem dores e mágoas profundas.

Há muitos aspectos que fazem parte desse período e que são repetidos entre aqueles que sofrem a mesma dor, porque, apesar de o luto ser único para cada indivíduo, diversos sentimentos e comportamentos podem ser vistos como rituais de despedida, os quais favorecem culturalmente a expressão do sofrimento, a saber: uso de roupas em tons escuros, humor e tom de voz alterado, por vezes também silêncio e maior uso da linguagem corporal para demonstrar a tristeza sentida.

Para Ângela Seges (2021), o luto pode ser evidenciado de diferentes intensidades e formas, conforme o vínculo que se tinha com quem ou o que não se tem mais por perto (Seges, 2021). Ele também se apresenta como uma série de reações naturais e esperadas, as quais são respostas comportamentais (falta de apetite, agitação, choro, etc.), cognitivas (confusão, preocupação, descrença, etc.) e emocionais (culpa, tristeza, raiva, saudade, ansiedade, autocensura, etc.) do enlutado diante das mudanças ocasionadas pela perda. Ainda segundo a psicóloga, o distanciamento físico, a dificuldade em receber apoio e a supressão dos sentimentos podem tornar o processo mais doloroso e intensificar as reações (Seges, 2021).

Ademais, atualmente, há vários estudos pautados no livro *Sobre a morte e o morrer*, de 1969, da psiquiatra Elisabeth Kübler-Ross, sobre as fases do luto. O estudo nasceu de sua experiência como médica, o que a fez aplicar ao luto o raciocínio das fases de uma doença, as quais eram negação, raiva, barganha, depressão e aceitação. Segundo a psiquiatra, essas fases são quase padrão entre aqueles que estão diante da própria morte ou da perda de um ente querido.

É verdade que alguns estudiosos mais recentes, como Maria Helena Pereira Franco (2021), veem um problema na teoria das fases e em outras que se parecem com ela, como a proposta de fases para a vivência de luto, a qual foi fundamentada na teoria do apego, pois a experiência clínica mostra que a realidade é diferente. Tal fato quebra expectativas quanto a um processo padrão e linear que poderia ser considerado “normal”.

O sujeito pode demonstrar, por meio de diferentes intensidades e formas e em tempos distintos, o que sente.

Portanto, diante do que foi exposto, é possível perceber que a vivência do luto, apesar de ser singular, faz o sujeito adotar comportamentos e sentimentos recorrentes em outros enlutados e, por isso, com tendência à ritualização. Assim, o presente artigo analisa alguns desses comportamentos assumidos pelos enlutados como performance, dado que “qualquer evento, ação e comportamento podem ser examinados ‘enquanto’ performances” (Schechner, 2006, p. 49). Particularmente, focaremos a escrita performática como uma das modalidades de vivência do processo de luto.

Em vista disso, cabe delimitar como este artigo está organizado. O item intitulado “O luto enquanto performance”, expõe os estudos de Richard Schechner e Diana Taylor acerca da performance como teoria de análise, a qual será utilizada para justificar a investigação sobre o comportamento dos indivíduos mediante o luto.

No item denominado “O luto no decurso do tempo”, o artigo destaca e analisa como o luto foi vivenciado no século XX, no Ocidente, amparando-se nos estudos de Philippe Ariès; e no século XXI, no Ocidente, baseando-se na obra autobiográfica *Notas sobre o luto*, de Chimamanda Ngozi Adichie, a fim de serem apresentadas comparações entre os comportamentos performáticos adotados de maneira geral em cada época.

Ainda dentro desse tópico, serão explicitadas algumas configurações novas que o luto ganhou nos últimos anos, como a da escrita performática em um tempo marcado pela pandemia mundial ocasionada pela covid-19. Essa pandemia ganhou contornos maiores no Brasil em março de 2020, perdurou com o isolamento social por, pelo menos, dois anos e deixou 706.276 mortos no país até o momento de escrita (Brasil, 2023). Por fim, as considerações finais buscam reiterar pontos já levantados no decorrer do artigo e refletir sobre a potência da performance, na modalidade escrita performática, no momento de luto.

O LUTO ENQUANTO PERFORMANCE

Os seres humanos são seres rituais (Mergulhão, 2020) que transmitem o que sentem, expressando-se com palavras e linguagem corporal. Além disso, Franco (2021) ressalta que, para os seres humanos, é importante elaborar e celebrar rituais no momento

de luto, a fim de memorializar a existência dos que se foram.

Ainda para Franco (2021), devido às raízes culturais da morte, que se expressam de diferentes formas na vivência do luto, antes mesmo de os indivíduos sofrerem o luto, ele já havia sido constituído ao longo do tempo pela herança cultural “que dá significado às relações, às práticas espirituais ou religiosas e à compreensão do mundo” (Franco, 2021, p. 100).

De acordo com Schechner (2006), todos os rituais são performances, isto é, ações repetidas por um corpo vivo, e como os rituais consistem em práticas que marcam a vida social em qualquer lugar e tempo, pode-se concluir que os indivíduos vivem pelos meios da performance. Para Schechner (2006, p. 35), “‘realizar performance’ é exhibir-se, traçando ações para aqueles que os assistem”, para os outros membros da sociedade. Sobre isso, o estudioso afirma que:

Obviamente, durante a maior parte do tempo as pessoas não estão cientes de que agem assim. As pessoas apenas “vivem a vida”. Performances são comportamentos marcados, enquadrados ou elevados, à parte do só “viver a vida” – comportamentos restaurados [...]. O comportamento restaurado pode ser “eu”, em uma outra época ou em outro estado de psiquê – por exemplo, quando conto a história ou quando atuo em um evento celebratório ou traumático (Schechner, 2006, p. 35).

Em seus estudos, Schechner (2006) afirma que a performance pode ocorrer em oito situações, às vezes isoladas e outras vezes entrelaçadas, a saber: na vida cotidiana, nas artes, nos esportes e em entretenimentos de massa, nos negócios, na tecnologia, no sexo, nos rituais – sagrado e temporais – e em ação. Isso porque “toda atividade humana pode potencialmente ser considerada enquanto ‘performance’, ou que pelo menos, toda atividade carrega consigo uma consciência disso” (Carlson, 1996 *apud* Schechner, 2006, p. 31) à medida que é possível perceber como nossas vidas são estruturadas a partir de modos de comportamento socialmente sancionados e repetidos.

Portanto, como todo comportamento é um comportamento restaurado, isto é, consiste em fragmentos recombinações de outras práticas (Schechner, 2006), os comportamentos adotados pelos enlutados – os quais foram escolhidos para serem analisados no presente artigo – também podem ser vistos enquanto performance.

A partir da utilização da categoria “enquanto” performance, torna-se viável, ainda, considerar até mesmo o que está provisoriamente em processo, uma vez que tudo muda

através do tempo (Schechner, 2006), sendo possível perceber como até os comportamentos mais recentes e originais são “[...] em sua maior parte, uma nova combinação de comportamentos conhecidos ou o deslocamento de um comportamento, do campo conhecido para novos contextos e ocasiões” (Schechner, 2006, p. 29).

Nesse sentido, é interessante perceber como a performance dos enlutados, apesar de se tornar diferente ao longo do tempo por causa das diversas ocasiões e contextos a que a sociedade foi submetida, guarda em si a combinação de comportamentos mais antigos e conhecidos.

Para Schechner (2006), quando tratamos algo “enquanto” performance, estamos investigando o que o objeto ou a pessoa faz, como interage e como se relaciona com os outros objetos e seres, uma vez que performances existem como ações, interações e relações. Além disso, tratar algo “enquanto” performance é uma ferramenta que abre possibilidades para maiores investigações, quando, por exemplo, se pensa sobre:

[...] como um evento se desenvolve no espaço e se manifesta no tempo? [...] Quais os papéis que são desenvolvidos e como eles são diferentes, se é que são, daqueles que os atores normalmente fazem? Como os eventos são controlados, distribuídos, recebidos e analisados? (Schechner, 2006, p. 49).

Tais questões podem trazer à tona respostas e reflexões acerca das várias performances que ocorrem na sociedade, as quais parecem ser novas, mas, se bem analisadas, podem ser percebidas como comportamentos restaurados, atualizados, reiterados e podem também nos ajudar a “compreender o cenário deste mundo confuso, contraditório e extremamente dinâmico” (Schechner, 2000, p. 12, tradução nossa).

Por conseguinte, enquanto Richard Schechner (2000) se utiliza do termo “comportamento restaurado” para se referir àqueles que se repetem e se atualizam, Diana Taylor (2012), ao estudar sobre isso também, utiliza-se da expressão “caráter reiterado” para se referir a esses comportamentos, isto é, a essas performances. Isso exposto, cabe mencionar que, para a estudiosa, “Nossos atos, tanto estéticos quanto sociais, são produtos de longa tradições e práticas culturais” (Taylor, 2012, p. 38, tradução nossa).

Além disso, Diana Taylor afirma que “as performances não são universais nem transparentes; seu significado muda dependendo do momento e do contexto” (Taylor, 2012, p. 32, tradução nossa). Tal questão já foi posta em pauta, também, por Schechner (2000). Isso porque “as performances funcionam como atos vitais de transferência,

transmitindo conhecimento social, memória e senso de identidade baseado em ações reiteradas” (Taylor, 2012, p. 22, tradução nossa).

Tais ações não são simples atos, são comportamentos culturais que, na repetição, se atualizam e se tornam únicos, porque: i) os fragmentos de comportamentos podem ser recombinados várias vezes; ii) nenhum evento consegue ser totalmente igual ao outro, já que os contextos, por serem históricos, são irrepetíveis, o que faz as performances sempre serem diferentes umas das outras; e, iii) os contextos em que as performances ocorrem não podem ser controlados, assim, “mesmo que cada ‘coisa’ seja exatamente a mesma, cada evento em que a ‘coisa’ participa é diferente” (Schechner, 2006, p. 30).

Levando-se em conta o que foi elaborado até aqui acerca do caráter reiterado/restaurado das performances e o que será exposto nos próximos tópicos, espera-se ser possível pensar no luto enquanto performance, que se apresenta por meio de sinais corporais, comportamentos vários e outras ações dos indivíduos perante a dor, porque, mesmo que os contextos tenham mudado e as formas desses sinais também tenham sido modificadas ao longo do tempo, pode-se notar a reiteração de atitudes.

O LUTO NO DECURSO DO TEMPO

O luto no século XX

Em muitos de seus estudos, Philippe Ariès (2012 [1977]; 1990 [1977]) discorre sobre o assunto da finitude da vida, a fim de reintroduzi-lo no ambiente acadêmico, uma vez que, no diagnóstico do historiador, a morte se tornou interdita na contemporaneidade, ou seja, inominável, como se nós, seres humanos, não fôssemos mais mortais (Ariès, 2012, p. 100).

No entanto, nem sempre foi assim. Para Ariès (1990), ainda no século XX, em todo o Ocidente de cultura latina, católica ou protestante, era possível ver como comunidades inteiras tinham o tempo e o espaço modificados por causa da morte ou da perspectiva da morte de um indivíduo. Assim que alguém morria, fixava-se um aviso de luto na entrada da casa para que os que se sentissem obrigados para com o falecido e a sua família pudessem ir até lá. Na igreja, não era diferente, havia filas para aqueles que iriam prestar os pêsames e, em seguida, todos acompanhavam o caixão em um longo

cortejo até o cemitério. Os dias subsequentes, chamados dias de luto, eram de visita, choro e comentários sobre o acontecido até que a vida voltasse ao seu curso normal.

Outrossim, entre 1930 e 1950, a morte tem seu lugar deslocado radicalmente. Deixa de ser em casa, em meio aos familiares e em uma cerimônia ritualística pensada pelo próprio moribundo antes da morte, para ser no hospital, de maneira solitária, uma vez que esse local proporciona tratamentos prolongados e passa a cuidar do doente, que é, para muitos, um inconveniente (Ariès, 1990).

Em decorrência do interdito imposto, os enlutados passam a performar de outra forma, isto é, o luto passa a ser vivido de maneira pouco emocionada e menos demorada, pois “a sociedade já não faz uma pausa: o desaparecimento de um indivíduo não mais lhe afeta a continuidade. Tudo se passa na cidade como se ninguém morresse mais” (Ariès, 1990, p. 613), já que a presença dos hospitais transmite a ideia de prolongamento da vida.

Portanto, a manifestação pública do luto passa a ser vista gradativamente como algo de natureza mórbida, uma doença, uma fraqueza, o que relega o enlutado ao isolamento sem que possa manifestar sua dor abertamente, dado que seus sentimentos são reprimidos pela sociedade (Ariès, 1990). A repressão faz com que os indivíduos demonstrem o que sentem de maneira velada, contida, quase fria.

No entanto, ao contrário do que se possa pensar, essa fuga da morte não está ligada à indiferença com relação ao morto. Pautado em alguns estudos de Geoffrey Gorer, Philippe Ariès afirma que “o recalque da dor, a interdição de sua manifestação pública e a obrigação de sofrer só e às escondidas agravam o traumatismo devido à perda de um ente querido” (Ariès, 2012, p. 88), pois a morte é profundamente sentida, mesmo quando interdita.

Por conseguinte, para Ariès (2012), a morte, assunto que se fazia tão presente e familiar aos sentimentos tradicionais, torna-se, então, vergonhosa, tabu, como antigamente era o sexo e seus interditos. Ademais, vale ressaltar que ela passa por uma revolução brutal no campo das ideias e dos sentimentos, a qual parece ter sido iniciada na América do século XX, mais propriamente nos Estados Unidos, e se estendido à Inglaterra, à Europa industrial, aos Países Baixos e, posteriormente, atingido a França e vários outros países.

Todavia, enquanto muitos países influenciados pelos Estados Unidos suprimiram quase totalmente tudo o que lembra a morte, optando, por exemplo, por cremar seus

mortos e espalhar as cinzas – questão da Modernidade interpretada como uma maneira radical de esquecer e desaparecer com o corpo –, o país parou no meio do caminho que levaria a isso, uma vez que criou um modo de lucrar ao transformar a morte e o período de luto em comércio. Assim, o que fez não foi eliminar a morte, mas maquiá-la, remover o luto espalhafatoso e a tristeza dos enlutados à medida que fazia do morto um quase vivo, e, do velório ou das visitas ao cemitério, um evento ou um passeio.

De acordo com Ariès (2012), apesar de os Estados Unidos transformarem a morte em comércio, eles conseguiram, aparentemente, se afastarem um pouco do interdito. A morte, antes expulsa do discurso e do processo de luto, começa a voltar a ter um lugar público; no entanto, não como objeto de reflexão, mas como oportunidade para a realização de negócios. Em outros países, em outras sociedades industriais, o interdito tende a continuar a expandir seu reinado, isto é, a não aceitar bem que as emoções dos enlutados venham à tona e que se fale sobre a morte.

A verdade é que nunca foi fácil lidar com a morte e com o processo de luto, mas, segundo Ariès (1990), em períodos mais antigos havia o hábito de rodear, conversar e ouvir o moribundo até seu último suspiro e de viver o processo de luto de maneira coletiva, sem que isso fosse um problema para os demais. Hoje, isso já não ocorre da mesma forma na maioria dos países ocidentais; ao contrário, o moribundo é isolado, deixado de lado e visto como uma criança irresponsável ou até como um ser irracional até que a morte venha. Por consequência, os enlutados escondem, na maioria das vezes, a dor que sentem, a fim de não causarem problemas maiores nem serem vistos como pessoas com emoções descontroladas, repressão que não faz bem para eles.

É impossível descolar essa transformação na experiência dos moribundos e dos enlutados das transformações pelas quais passaram o próprio modo de produção capitalista, com o deslocamento do capitalismo industrial para o monopolista e, posteriormente, financeiro, em que há uma “abstratização” na organização da dinâmica econômica e, ao mesmo tempo, um crescimento exponencial da mediação tecnológica e da despersonalização do processo produtivo (Harvey, 2010). Outro aspecto desse processo é que, em uma realidade geopolítica neoimperialista e neocolonialista (Anderson, 2004), os modos como os países centrais organizam seus processos culturais para lidar com a morte rebatem e intervêm nos modos como os países periféricos fazem-no.

O luto no século XXI: uma experiência

Como mencionado anteriormente, a forma de tratamento dada à morte e ao morto no século XX, no Ocidente, sofreu alterações, o que modificou também as expressões e as atitudes sociais do luto, uma vez que a sociedade e os enlutados, inspirados pelo terror do fim da vida, tomaram certo distanciamento de tudo o que era relacionado à morte e ao morrer. Assim, a dor, a mágoa e a expressão pública de melancolia perderam grande parte do espaço na sociedade ocidental atual, sendo reservadas aos momentos de solidão.

No entanto, apesar de se mostrar menos exaltada, ou seja, mais contida, a experiência do luto diante da morte é um cenário comum no cotidiano – porque as pessoas continuam falecendo; a depender dos diversos eventos e situações em que os indivíduos vivem, o luto também ganha novos contornos. Portanto, ainda podem ser vistos vários comportamentos, hábitos e pequenos rituais realizados pelas pessoas, mesmo que mais contidos e discretos, os quais podem ser analisados enquanto performance. Isso porque, ainda que não pareçam seguir um roteiro ou construir um sentido estético de sua ação, muitos indivíduos agem como verdadeiros *performers* (Schechner, 2006).

Por conseguinte, pode-se perceber que os comportamentos assumidos pelos enlutados do século XX perduraram, com atualizações, também no século XXI. Elas se fizeram mais notórias durante a pandemia mundial ocasionada pela covid-19, que fez as pessoas viverem um longo tempo de isolamento social sem contato físico com outros indivíduos, muitas vezes, até mesmo os da própria casa. Esse foi o caso de Chimamanda Ngozi Adichie, autora que escreveu um livro autobiográfico para falar como vivenciou o luto nesse momento tão turbulento da história mundial.

O livro *Notas sobre o luto*, da escritora nigeriana com diversas obras reconhecidas mundialmente, Chimamanda Ngozi Adichie, foi escrito após a morte do pai durante a pandemia da covid-19. A autora apresenta um relato pessoal cheio de lembranças acerca de como viveu a dor da perda, recuperando e registrando por meio da escrita comportamentos adotados no período. Ela considera em suas reflexões as dimensões familiares e culturais do luto em seu povo de origem, o povo Igbo, de forma que apresenta alguns contrastes ritualísticos e íntimos sobre como vivenciou o luto enquanto morava nos Estados Unidos e sua família estava na Nigéria, além da questão da solidão e do

sentimento de raiva inerente à dor que sentia.

Na obra, Adichie (2021) apresenta, por vezes, trechos que revelam algumas encenações corporais dela, visto que inicialmente se entregou ao luto e às suas emoções, tornando-se depois mais resistente a esse processo. Por fim, compreendeu que, mesmo que desejasse poupar as pessoas que amava de seu turbilhão de emoções e pensamentos, bem como esconder a dor, era necessário compartilhar e não guardar somente para si. Então, aproveita-se da própria história para tecer várias notas reflexivas em uma espécie de conversa com o leitor, sobre uma das experiências mais universais dos seres humanos: a dor da morte de um ente querido. Esse assunto conecta os leitores à sociedade em que vivem e aos demais seres humanos, os quais também estão suscetíveis a passar por isso.

Ainda no início da pandemia, em um momento de *lockdown*, Adichie (2021) recebe o que classifica como uma das piores notícias de sua vida, a de que seu pai havia falecido e a de que ela não poderia ir à Nigéria, seu país de origem, para estar com a família, já que mora nos Estados Unidos com o marido e a filha. Diante da notícia, a autora, totalmente abalada, sente que foi arrancada do mundo que conhecia desde a infância. A seguir, um comentário feito por ela acerca do que a filha disse e fez ao vê-la naquela situação:

Minha filha de quatro anos diz que eu a assustei. Ela se ajoelha no chão para demonstrar e sobe e desce no ar o punho cerrado, e por sua imitação posso ver como eu estava: inteiramente fora de mim, aos gritos, dando murros no chão. A notícia é como um desenraizamento cruel (Adichie, 2021, p. 11).

Portanto, pode-se perceber que, além de viver o luto longe de seus familiares e povo, Adichie (2021) estava inserida em outro contexto cultural, em que os sujeitos expressam comportamentos de luto com nuances um pouco diferentes daquelas que ela cresceu vendo, e, além disso, em um período de pandemia mundial, o que alterou ainda mais a performance dos enlutados.

Adichie (2021) inicia uma das primeiras notas comentando que o luto é uma forma cruel de aprendizado. Em sua experiência de dor, a autora diz ter aprendido como o luto pode ser raivoso; como os pêsames dados parecem rasos em comparação à dor; como o corpo físico sente a sensação de eterna dissolução; e como na mente sempre predominam maus pensamentos, que sugerem que haveria mais coisas a perder a qualquer momento, não só quem ou o que já se perdeu.

Em outra nota, ao expor um comportamento próprio da família, a escritora traz à tona o riso e o quanto ele faz parte do luto. Ao lembrar-se de inúmeras memórias com o pai, a família podia e conseguia rir, mas logo o riso se apagava e predominava o choro, a tristeza e a raiva. Com este último sentimento também aparecia o da inexperiência e da imaturidade perante o acontecido e a rapidez com que o pai se foi: “como pode pela manhã ele estar fazendo piada e conversando, e à noite ter ido embora para sempre?” (Adichie, 2021, p. 18).

Depois de revelar alguns de seus sentimentos, Adichie (2021) afirma que o luto expõe novas camadas do enlutado. Sobre essa afirmação, a autora relata se arrepender das antigas certezas, porque pensava que, quando o luto lhe ocorresse, seria necessário apenas encará-lo e atravessá-lo, mas a realidade era bem diferente. A escritora não conseguia encarar os próprios pensamentos, porque a todo momento queria encontrar a razão pela qual o pai havia partido, sentindo, por vezes, vontade de correr e se esconder para não se deparar com a verdade. Eis um comportamento de negação:

[...] todas as vezes em que sou forçada a encarar de frente a minha dor – ao ler o atestado de óbito, ao escrever o rascunho de um anúncio fúnebre – sinto um formigamento de pânico. Nessas horas eu noto uma reação física curiosa: meu corpo começa a tremer, os dedos tamborilam de forma descontrolada, uma das pernas balança. Só consigo me aquietar quando desvio os olhos. Como as pessoas andam pelo mundo, funcionando, depois de perder um amado pai? Pela primeira vez na vida, estou apaixonada por remédios para dormir, e debaixo do chuveiro ou no meio de uma refeição começo a chorar (Adichie, 2021, p. 25).

Para ela, algo tão temível assim, quando finalmente chega, traz não apenas uma avalanche de emoções, mas também um alívio amargo e insuportável, algo que se torna uma agressão a quem sente, porque gera pensamentos que não vão embora; ao contrário, eles mudam a vida daqueles que ficam, sendo a essa mudança duro e difícil de se adaptar (Adichie, 2021).

Em outra nota, a autora analisa algumas frases ditas por aqueles que prestam condolências aos enlutados. Para ela, ouvir expressões como “Ele descansou”, “Ele foi para um lugar melhor”, “Acontece, então vamos celebrar a vida que ele teve”, “Ele estava com oitenta e oito anos” e “Encontre paz nas suas lembranças”, frases que ela também costumava usar, por mais que sejam empregadas por pessoas gentis e bem-intencionadas, não provocam conforto algum, mas conduzem a uma dor ainda maior. Ser lembrado

justamente do caráter definitivo da morte pode ser fonte de grande aflição (Adichie, 2021).

Por outro lado, se tais expressões parecem, segundo a autora, conduzir a “um cutucão proposital numa ferida” (Adichie, 2021, p. 39), dizer um simples “eu sinto muito”, e até mesmo trazer à tona lembranças sinceras sobre o falecido são comportamentos que mais confortam e acalentam aos que sofrem, talvez porque transmitam solidariedade e empatia da parte de quem fala.

Na nota seguinte, Adichie afirma que “o luto não é etéreo; ele é denso, opressivo, uma coisa opaca” (Adichie, 2021, p. 41), uma realidade afincada que não pode ser mais mudada. Ao ponderar sobre isso, a autora menciona a falta de vontade de encarar o mundo novamente e o quanto isso foi reprovado por várias pessoas da cultura Igbo:

Esse jeito igbo, esse jeito africano de lidar com o luto tem seu valor: o luto exteriorizado, performático e expressivo, no qual se atende a todos os telefonemas e se conta e reconta o que aconteceu, no qual o isolamento é um anátema e “pare de chorar” um refrão. Mas eu não estou pronta. Falo só com minha família mais próxima. Esse meu recolhimento é algo instintivo (Adichie, 2021, p. 42).

Na cultura Igbo, a passagem da dor para o planejamento ocorre de maneira muito rápida. Segundo a autora, as celebrações da cultura Igbo precisam acontecer logo que alguém falece. Assim, as preparações para esse momento são imediatamente planejadas, o que “significa aplacar os egos da igreja e dos grupos tradicionais e conseguir que uma data de enterro seja aprovada, [...] e precisa ser numa sexta-feira, porque o padre da paróquia só enterra os idosos às sextas” (Adichie, 2021, p. 78-79).

Além disso, a autora expõe que, na cultura de seus ancestrais, o mais importante é a “liberação”; liberar, dentro desses costumes, significa acertar todas as dívidas com o sindicato, o clã, a classe etária, o vilarejo e a *umunna* – organização que consiste em manter contato, ter ações e interações entre o povo Igbo –, porque, quando isso não ocorre, o funeral é boicotado. Portanto, como para a maioria dos Igbo ter um funeral apropriado é indispensável, mesmo sofrendo o luto, a família precisa agir, ou seja, deixar a dor de lado para organizar o velório.

Outro aspecto importante para essa cultura é a realização de alguns costumes, um deles diz respeito à viúva, a qual deve ter a cabeça raspada. Ao saber disso, Adichie e os irmãos tentaram impedir a mãe de realizar tal ato, afirmando que é ridículo, pois os

homens não são cobrados a raspar as cabeças nem a ingerir comidas insossas quando suas esposas morrem. No entanto, a mãe decidiu seguir a prática pelo marido e chegou a dizer: “Depois do enterro vamos poder começar a nos curar” (Adichie, 2021, p. 90).

Para Adichie (2021), vivenciar tudo isso longe de seu território geográfico, cultural e afetivo era muito difícil, dado que se sentia desconfortável em expor um sofrimento cujo contorno ainda não conseguia discernir. Assim, enquanto parte da família estava na Nigéria cumprindo algumas condutas próprias de seu povo, ela, nos Estados Unidos, apegava-se cada vez mais aos elementos materiais que lembravam o pai, o casaco no quarto de hóspedes, a biografia dele de professor, as cartas enviadas da Nigéria, a caligrafia, o desenho da árvore genealógica, fotos, vídeos, livros do jogo *sudoku*. O corpo dela clamava pelo máximo de contato que pudesse ter com o que restou do pai, podendo se apegar apenas ao que sobrara de material dele e que representava sua identidade.

Depois de apresentar algumas circunstâncias vividas nesse período de pesar, a autora comenta que o luto é diferente para cada indivíduo, sendo mais facilmente absorvido pelo intelecto, mas não pelo coração, porque, para ela, é como se o amor trouxesse, de maneira inconsciente, o pensamento de que as pessoas nunca serão tocadas pela dor. Mas a dor vem, as perdas também, e o corpo sente e quer transparecer o que sente.

Perto do final da obra, Adichie (2021) comenta que naquele período passou a customizar camisas para tentar preencher os silêncios que escolheu ter e para poupar as pessoas de sua dor, até que entendeu que os seres humanos têm necessidade de expor de alguma forma a perda, o amor, a continuidade e, aqui acrescentamos, de performar. Assim, por ter tanta proximidade com a morte e a consciência da própria mortalidade, situações que a mudaram, sente também a urgência em escrever, escrever para compartilhar com os outros o que sentiu, o que resultou na criação da obra *Notas sobre o luto*, livro autobiográfico em que performa a dor que precisava colocar para fora de si.

As novas configurações do luto

É interessante notar que, sendo Adichie (2021) uma nigeriana em terras estadunidenses, não viveu o luto como o seu povo nem passou pelos rituais que sua família estava passando, por vezes chegando a apontar críticas e contradições quanto aos

comportamentos que tinham diante de tudo o que estava acontecendo. Outro ponto a ser destacado é que, além de estar em outro país, havia o contexto pandêmico, o qual não permitia aos enlutados que performassem dores como habitualmente o fazem, mas ainda assim a autora encontrou meios de fazê-lo.

Isto posto, pode-se ter dúvidas se a forma como Adichie (2021) lidou com o luto foi causada pela constante influência do comportamento dos enlutados do país em que passou a viver, visto que estava imersa na cultura local; pela distância de seu povo somente; ou mesmo por causa da pandemia, que, nitidamente, alterou a maneira como as pessoas lidavam com vários aspectos da vida. O certo é que, sendo por um ou outro motivo, percebe-se o que já havia sido apontado por Schechner (2006), segundo o qual mesmo os comportamentos mais atuais e singulares são, em sua maioria, uma combinação entre comportamentos já conhecidos ou “o deslocamento de um comportamento, do campo conhecido para novos contextos e ocasiões” (Schechner, 2006, p. 29).

Portanto, ao performar a aflição vivida pela perda do pai, primeiramente através de ações corporais e, posteriormente, pelos trabalhos manuais (como no trabalho com as camisetas) e pela escrita acerca de seu luto, Adichie (2021) parece tentar expurgar tudo o que estava sentindo, transformando essas performances em experiências catárticas. Ao perceber a necessidade de viver o processo, mesmo não conseguindo vivê-lo coletivamente, pela falta de contato físico com o restante da sociedade, ela compartilha o que vivenciou nesse período por meio das camisas customizadas e, mais ainda, através da escrita em uma narrativa performática, a qual serviu para expor seu vazio, mágoa e dar voz ao seu silêncio.

Sobre isso, Graciela Ravetti (2002), ao escrever sobre narrativas performáticas, comenta que tais textos valem como testemunhas de um tempo e dos “sinais percebidos [nele] que acabam funcionando como mapas cognitivos, sentimentais, estéticos e, sobretudo, expressivos, tanto no que diz respeito a uma possível tarefa artística como a modos de vida” (Ravetti, 2002, p. 56). Ela também afirma que a escrita performática serve “para desvendar momentos historicamente relevantes ou pelo menos etapas históricas que permitiram explosões energéticas de muita voltagem pela confluência do pessoal com o geral” (Ravetti, 2002, p. 56).

O que é da ordem da escrita performática costuma ser narrado em primeira pessoa e apresenta perspectivas mais subjetivas, típicas de relatos de experiências pessoais,

compartilhando, assim, traços da natureza da performance. Ambas, a escrita performática e a performance, compartilham noções:

[...] tanto no que se refere à teatralização (de qualquer signo) e à agitação política, [e] implicam: a exposição radical do si-mesmo do sujeito enunciator assim como do local da enunciação; a recuperação de comportamentos renunciados ou recalçados; a exibição de rituais íntimos; a encenação de situações de autobiografia; a representação das identidades como um trabalho de constante restauração, sempre inacabado, entre outros (Ravetti, 2002, p. 47).

Pensando nisso, percebe-se que a obra *Notas sobre o luto* aponta para muitos aspectos mencionados por Ravetti (2002), por exemplo, a exposição radical do si-mesmo do sujeito enunciator no que diz respeito ao fato de Adichie (2021) expor as várias nuances de sua vivência de luto, enunciando as próprias dificuldades e mágoas a partir de notas reflexivas ao leitor. Outros aspectos encontrados na obra correspondem à exibição dos rituais íntimos do sujeito enunciator e às encenações das situações da própria vida, o que Adichie (2021) também expõe quando revela os próprios comportamentos, desde os adotados perante a difícil notícia recebida aos do período de luto: o apego aos objetos materiais que lembravam o pai, o silêncio, a raiva sentida e mostrada apenas aos de casa inicialmente, a customização de camisas como forma de tapar o vazio, e, por fim, o registro de tudo pela escrita.

Assim como Chimamanda Ngozi Adichie, milhares de indivíduos viveram o luto nesse período sem poder se expressarem como outrora faziam nas cerimônias fúnebres, por exemplo, porque elas não ocorreram da mesma forma no período de pandemia. Naquele momento, as pessoas não podiam acompanhar umas às outras aos hospitais nem ver os corpos de seus entes queridos falecidos, pois estes eram ensacados, lacrados e enterrados logo.

Nesse sentido, cabe mencionar que a escrita foi uma das atitudes amplamente adotadas pelos indivíduos frente ao luto em um contexto totalmente diferenciado. No entanto, em vez de publicarem um livro sobre o assunto, como fez Adichie (2021), as pessoas intensificaram a publicação de textos de despedidas em suas redes sociais, fato que já havia começado a ser feito anos antes, mas que ganhou força nesse período. Eis a forma que os indivíduos encontraram para se expressarem. Portanto, enquanto o tempo de pandemia relegou o luto ao local de solidão, a escrita performática o expôs e o colocou à vista de todos.

Em um estudo realizado por duas sociólogas da Universidade de Washington, Nina Cesare e Jennifer Branstad, sobre a interação de usuários de redes sociais com os perfis de pessoas que faleceram, as estudiosas concluíram que as plataformas de interação na internet possibilitam a ampliação dos círculos em que o luto transcorre, isto é, as redes sociais trouxeram novamente a morte para o âmbito público (Nieto, 2016).

Vale ainda mencionar que, para além dos textos, outros dois elementos passaram a ser usados para mostrar o luto dos usuários: a mudança da foto de perfil para outra imagem com uma fitinha preta ou com uma rosa preta. Assim, além das escritas performáticas e dos novos comportamentos apresentados nas redes sociais, foram criados, no período pandêmico, grupos que se reuniam por videochamada para que pessoas em luto tivessem a chance de elaboração coletiva da experiência de perda, uma vez que compartilhavam suas vivências, isto é, transpareciam os sentimentos e as reações que tinham com a morte de entes queridos por causa da covid-19.

Nesse sentido, o luto, embora ainda seja visto com certo desconforto e até mesmo como um assunto um tanto velado no século XXI, parece ter ganhado mais destaque e força pelo uso da escrita performática também no meio virtual e dos compartilhamentos de vivências nesses espaços. Assim, nota-se que a performance, reiterada e atualizada, tem permanecido, sendo importante na expressão dos sentimentos e dos comportamentos dos seres humanos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer do artigo, buscou-se compreender como as atitudes dos enlutados do Ocidente foram alteradas com o passar das épocas, especialmente focalizando os séculos XX e XXI e, mais particularmente, o contexto da pandemia da covid-19. A fim de tecer considerações sobre a importância desses estudos acerca do luto, foram utilizados pressupostos teóricos sobre a teoria da performance, pois os comportamentos daqueles que sentem a dor da perda podem ser entendidos pela forma como esses sujeitos se expressam e comunicam o que sentem: questões que a teoria da performance auxilia a analisar.

Isso posto, cabe recapitular que, a partir de meados do século XX e do início do século XXI, pode-se perceber que a morte foi preterida pela sociedade, a fim de evitar a

dor e a melancolia proporcionadas pelo luto e para reduzir o tempo de afastamento do trabalho e do processo produtivo no estágio atual de desenvolvimento do capitalismo (Harvey, 2010) em correlação com seu processo social (Anderson, 2004), o que resultou no repúdio a toda e qualquer expressão mais emocionada ou mais chamativa dos enlutados. No entanto, as pessoas não deixaram de morrer nem a dor de ser sentida e performada.

A repressão dos comportamentos mais enérgicos dos enlutados pela sociedade, e até mesmo a falta de condições e oportunidades para se expressarem em público, algo ainda mais sufocado a partir de 2020, quando o mundo vivenciou uma pandemia ocasionada pelo vírus da covid-19, apenas fez com que as pessoas encontrassem formas outras de performar a sua dor, reiterando e atualizando como podiam as próprias ações. Uma delas se deu a partir da escrita performática (seja na modalidade profissional, como no caso da escritora nigeriana Adichie (2021), seja na modalidade não profissional, como nos textos partilhados nas redes sociais), a qual serviu de testemunha para o que o sujeito sentiu e vivenciou física e emocionalmente, quando este não podia performar como estava acostumado a fazer.

Portanto, apesar dos diferentes contextos e situações aos quais os enlutados foram submetidos, eles não deixaram de ter comportamentos performáticos. Trata-se de atitudes necessárias ao processo de aceitação da perda, mesmo quando tais comportamentos precisaram ser reproduzidos por meio da escrita nas redes sociais, em *blogs*, na publicação de autobiografias marcadas pelo luto, como a de Chimamanda Ngozi Adichie, ou por meio da utilização de símbolos representativos dessa fase, como na imagem da fitinha ou da rosa preta em vez do uso das vestes escuras usadas nas cerimônias fúnebres. Essas ações se tornaram símbolos performáticos de resistência ao que foi imputado aos enlutados, isto é, foram modos de não reprimir a saudade e a dor em um momento tão difícil para todos.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Notas sobre o luto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

ANDERSON, Perry. Alternativas en la guerra contra el neoliberalismo y el neoimperialismo: la batalla de las ideas en la construcción de alternativas. *Tareas* (Panamá). n. 116, enero-abril 2004. p. 75-92. Centro de Estudios Latinoamericanos.

ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ARIÈS, Philippe. *O homem diante da morte*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989. v. 1.

ARIÈS, Philippe. *O homem diante da morte*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990. v. 2.

BRASIL, Coronavírus. Covid-19: Painel Coronavírus. *Coronavírus Brasil*. 2023. Disponível em: <https://covid.saude.gov.br/>. Acesso em: 19 out. 2023.

FRANCO, Maria Helena Pereira. *O luto no século XXI: uma compreensão abrangente do fenômeno*. São Paulo: Summus, 2021.

HARVEY, David. *A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. 19. ed. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2010.

KÜBLER-ROSS, Elisabeth. *Sobre a morte e o morrer*. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

LUTO. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2023. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/luto/>. Acesso em: 19 out. 2023.

MERGULHÃO, Bruna Rafaela de Vasconcelos. *O silêncio que fala: Os ritos fúnebres como performance e o cemitério como lugar de memória*. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Instituto Universitário de Lisboa. Lisboa, p. 101. 2020.

NIETO, Marya. Como as redes sociais mudaram a forma de lidar com o luto e a morte. *El País*. 22 ago. 2016. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/08/19/tecnologia/1471622152_106143.html. Acesso em: 20 out. 2023.

RAVETTI, Graciela. Narrativas performáticas. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Orgs.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002. p. 46-68.

SCHECHNER, Richard. *Performance: teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires – Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil, 2000.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? In: SCHECHNER, Richard. *Performance studies: an introduction*. New York & London: Routledge, 2006. p. 28-51.

SEGES, Ângela. 5 comportamentos que ajudam a lidar com o processo de luto. *PUCRS*. 2021. Disponível em: <https://www.pucrs.br/blog/5-comportamentos-que-ajudam-a-lidar-com-o-processo-de-luto/>. Acesso em: 19 out. 2023.

TAYLOR, Diana. *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2012.

Recebido em: 16/11/2023

Aceito em: 19/03/2024

Rebecca de Araujo Ribeiro: Mestranda em Letras pelo Programa de Pós-Graduação (PPGL) da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), na linha de pesquisa Literatura: Alteridade e Sociedade (LAS). Licenciada em Letras com Habilitação em Português pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Espírito Santo (IFES). Faz parte do Grupo de Estudos Literatura e Educação. E é servidora pública da Secretaria de Educação do Estado do Espírito Santo (SEDU-ES), atuando como professora de Língua Portuguesa na educação básica.

Maria Amélia Dalvi Salgueiro: Licenciada e mestra em Letras, doutora em Educação pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes) (2001-2010). Realizou estágio pós-doutoral em Letras junto à Universidade Federal de Goiás (2015-2016) e à Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2022-2023). Foi professora da educação básica (2003-2009), atuando nas redes pública e privada. Desde 2010, atua no magistério superior na Universidade Federal do Espírito Santo, como professora associada do Departamento de Linguagens, Cultura e Educação. Compôs instâncias como colegiado de curso, núcleo docente estruturante, conselho departamental e conselhos superiores. Atualmente, exerce pela segunda vez mandato como coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras. Fundou e coordena o grupo de pesquisa Literatura e Educação (www.literaturaeeducacao.ufes.br) (2011 ao presente). Integra, na Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Letras e Linguística (Anpoll), o Grupo de Trabalho Literatura e Ensino (2016 ao presente), tendo atuado, antes, no GT Literatura Infantil e Juvenil (2012-2016). Na Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação (Anped) integra o GT Trabalho e Educação. É membra do Núcleo de Estudos

e Pesquisas em Literatura do Espírito Santo (Neples), tendo produzido estudos sobre a obra de diversos autores capixabas do séc. XX ao presente e sobre o sistema literário no estado do Espírito Santo. Como escritora, recebeu o selo "Altamente Recomendável" concedido pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), por *No cangote do Saci: lendas do Brasil*. As palavras-chave de sua produção são: Educação Literária; Ensino de Literatura; Formação de Professores; Leitura; Literatura do Espírito Santo; Literatura Infantil e Juvenil; Livro Didático; Políticas Públicas (para o livro, a leitura, a literatura e a formação de professores). Alguns de seus artigos, capítulos e ensaios podem ser baixados em: <https://ufes.academia.edu/MariaAméliaDalvi>.

***Morning Song*: um dos labirintos poético-biográficos, de Sylvia Plath**

Morning Song: one of Sylvia Plath's poetic biographical labyrinths

José Ignacio Ribeiro Marinho
Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)
josebrenatti@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-7136-8537>

Mathias Vinícius Santos Rocha
Universidade Federal Fluminense (UFF)
mathias_vsr@id.uff.br
<https://orcid.org/0009-0008-2131-1031>

RESUMO

Morning Song é um dos poemas escritos pela norte-americana Sylvia Plath (1932–1963), enquadrado no livro *Ariel*, tendo sido publicado postumamente em 1965 – trata-se do primeiro poema contido no livro citado. Sylvia fez parte do modernismo nas letras americanas, circunscrevendo-se, sobremaneira, no movimento confessionalista. Assim sendo, o presente artigo, a princípio, fornece algumas considerações a respeito do panorama literário das décadas de 1950 e 1960 do século XX – momento em que se encontra o confessionalismo; em seguida, procura-se atestar a ligação entre a vida e a obra de Plath; por fim, analisa-se temático-estruturalmente *Morning Song*, localizando-se neste marcas que arquitetam e constituem o labirinto poético-biográfico plathiano. Como arcabouço teórico, recorremo-nos aos escritos de Plath (1965, 2017 e 2023) e às pesquisas de Rosenthal (1960), Perloff (1990), Teixeira (2017), dentre outros.

Palavras-chave: literatura norte-americana; modernismo; confessionalismo; Sylvia Plath; *Morning Song*.

ABSTRACT

Morning Song is one of the poems written by the North American Sylvia Plath (1932–1963), included in the book *Ariel*, which was published posthumously in 1965; it is the first poem in the aforementioned book. Sylvia was part of American Modernism, significantly encompassed within the confessional movement. Therefore, this article initially provides some considerations about the literary panorama of the 1950s and 1960s – the era of Confessionalism; subsequently, it seeks to attest to the connection between Plath's life and her work; finally, it analyzes *Morning Song* thematically and structurally, identifying marks that construct and constitute Plath's poetic-biographical labyrinth. For

the theoretical framework, we refer to Plath's writings (1965, 2017, and 2023) and the research of Rosenthal (1960), Perloff (1990), and Teixeira (2017), among others.

Keywords: North American Literature; Modernism; Confessionalism; Sylvia Plath; *Morning Song*.

INTRODUÇÃO

No âmbito literário, durante um tempo considerável, alguns gêneros ficaram à deriva, por serem considerados – tanto pela crítica literária quanto pelo mercado editorial – de baixo escalão, como aqueles que recebem a nomenclatura de confessionais ou intimistas (anotações, autobiografias, correspondências, diários, memórias etc.). Acredita-se que tal abandono deva possuir alguma relação estreita com o fato de que essas produções trazem consigo a abordagem do “eu”, assim como as suas visões acerca dos diversos fenômenos que povoam o mundo.

De certa forma, causa-nos estranhamento o fato de que, se em outrora as lojas virtuais das editoras e as prateleiras das livrarias não cediam espaço para as produções de conteúdo confessional/intimista, contemporaneamente, deparamo-nos com obras dessa linhagem – seja na literatura brasileira, seja em literaturas estrangeiras modernas.

Na segunda metade do século XX, mais precisamente na Literatura Norteamericana, desponta-se uma safra de escritores que trazem à luz o “eu” como cerne de suas produções poéticas, a exemplo disso, merecem destaque Anne Sexton, Elizabeth Bishop, Robert Lowell e Sylvia Plath (tanto Anne quanto Sylvia foram acadêmicas de Lowell, considerado o fundador do movimento confessionalista). Como não tinham uma “modelagem literária”, no sentido de não ter de onde partir, ainda que vagarosamente, esses intelectuais fundaram um território frutífero e de bases bem alicerçadas, servindo de inspiração e de norte para as gerações futuras de escritores.

Dentre os intelectuais citados no parágrafo anterior, a poeta Sylvia Plath foi uma das pioneiras do movimento confessionalista/intimista; além de cultivar a escrita de gêneros consagrados literariamente (como contos, poemas e um romance), escreveu uma série de diários, que servem (além da fruição literária por parte do público-leitor) como instrumento de pesquisa para entendermos não só a sua vida, mas especialmente a sua obra complexa e sensível – isso se justifica pelo fato de que a literatura plathiana é atravessada concomitantemente pelo autobiográfico e pela ficção. Para nós, estudiosos da

poética plathiana, tais diários funcionam, de certo modo, como um mapa que nos ajuda a percorrer o labirinto biográfico-poético construído (talvez de modo inconsciente) por Sylvia Plath.

Assim sendo, considerando-se o fato de que Sylvia está circunscrita no movimento confessionalista/intimista norte-americano, o presente artigo objetiva-se a estudar temático-esteticamente o poema *Morning Song*, publicado em *Ariel* (1965), livro póstumo escrito por Plath. Para tanto, a fim de que tivéssemos consolidações teórico-metodológicas em nossa pesquisa, recorreremos, como ancoragem, a passagens dos diários escritos pela poeta, assim como aos estudos empreendidos por Kathryn VanSpankeren (1994), Derick Davidson Santos Teixeira (2017), Macha Louis Rosenthal (1960), dentre outros.

BREVES CONSIDERAÇÕES CONTEXTUAIS SOBRE AS NOVAS PROPOSTAS ARTÍSTICO-LITERÁRIAS E AFINS, APÓS A SEGUNDA GRANDE GUERRA MUNDIAL

No pós-Segunda Guerra Mundial, os EUA experimentaram uma notável prosperidade nos setores agrários, armamentistas, econômicos e tecnológicos, consolidando-se como uma superpotência capitalista e cultural. Os anos 1950 foram marcados por políticas conservadoras e governos que enfatizavam o desfrute do conforto material e um sentimento de conformismo patriótico. Isso se refletiu na poesia da época, que viu um retorno conservador às formas tradicionais de rima e métrica como um esteio moral e político. Esse período ficou conhecido como “a paz americana”, caracterizado por uma busca por estabilidade econômica após décadas de crises e guerras.

Nos anos 1950 e 1960, a poesia ganhou popularidade, impulsionada por sua disseminação nos círculos acadêmicos, eventos culturais e políticos, além do interesse renovado das editoras. Diversos poetas buscaram uma voz pessoal, resistindo às convenções sociais e direcionando a poesia de forma radical para a realidade histórico-social, onde a vida interior estava intrinsecamente ligada ao contexto político e social. A poesia tornou-se um veículo de urgência nesse período.

Aqui o poeta não é mais um pintor de telas, porque estas se revelam ilusórias e insuficientes, não é mais um poeta de “enredo e rima”, e sabe que deve confrontar o que há de assustador no aleatório e fortuito de seus próprios olhos, câmeras em movimento perpétuo (Oliveira, 2004, p. 28).

A década de 1950 nos Estados Unidos foi um momento de mudança significativa na cultura popular e literária. Antes desse período, a literatura frequentemente estava sob a influência das academias e das convenções literárias tradicionais; no entanto, nos anos 1950, houve um levante cultural que rompeu com essas convenções. A poesia nos Estados Unidos foi diretamente impactada pela mídia de massa e pela tecnologia eletrônica (filmes, entrevistas com poetas e gravações em fita tornaram-se acessíveis ao público em geral); além disso, o acesso mais fácil a métodos de impressão fotográfica incentivou jovens poetas a publicarem suas próprias obras e jovens editores a lançarem revistas literárias. Esse contexto contribuiu significativamente para a disseminação e promoção da poesia na sociedade americana.

De uma cultura elitizada, privada e instruída, baseada no livro e na leitura, os Estados Unidos se tornaram uma cultura de mídia, ligada à voz no rádio, à música dos CDs e dos cassetes, aos filmes e às imagens da tela da televisão (Vanspanckeren, 1994, p. 81).

Podemos citar vários nomes que foram destaque nas décadas de 1950, a saber: Jack Kerouac (1922-1969), sendo figura central na Geração *Beat*, e seu romance *On the Road*, que encapsula o espírito da contracultura e da busca por liberdade e autodescoberta; Allen Ginsberg (1926-1997), também membro da Geração *Beat*, sendo famoso por seu poema *Howl*, que abordou questões sociopolíticas da época, enfatizando a espontaneidade, a liberdade de expressão e a rejeição das convenções literárias tradicionais; J. D. Salinger (1919-2010) e seu romance "O Apanhador no Campo de Centeio", que se tornou um clássico da Literatura Norte-americana, explorando temas de alienação e adolescência; Flannery O'Connor (1925-1964), conhecida por suas histórias curtas e romances que falavam sobre temas religiosos e morais em um contexto do Sul dos Estados Unidos, em contraponto à efervescente Nova York.

Além dos autores citados, um outro se destaca por se encaixar nas tendências iniciais do modernismo, mas depois seguiu na seara dos autores pós-modernistas, que buscavam se distanciar dos poetas experimentais, trata-se de Robert Lowell (1917-1977), um dos poetas mais influentes da sua geração. Lowell seguia uma abordagem literária

mais tradicional, nas suas primeiras obras – o autor começou sua carreira seguindo uma abordagem formal e tradicional na poesia, usando rimas e métricas preestabelecidas, porém, ao longo do tempo, foi influenciado por correntes simbolistas e surrealistas na sua poesia, sendo um escritor-acadêmico bem instruído e possuindo conexões sólidas no meio político-social. Sua linhagem literária remontava a uma família com tradição no campo da literatura, incluindo os renomados poetas Amy Lowell (1874-1925) e James Russell Lowell (1819-1891), do século XIX; no entanto, Robert Lowell conseguiu forjar uma identidade literária distinta, que se destacou fora do contexto elitista e conservador de sua família. Os versos escritos por Robert abarcavam temas sobre violência e julgamento em relação às suas crenças, até mesmo condenando instituições religiosas por terem assassinado os povos nativos da América.

Com o passar dos anos, Lowell se distanciava desses moldes ditados pelos poetas da década de 20. Segundo ele, “Meus próprios poemas pareciam monstros pré-históricos, arrastados brejo abaixo e mortos pelo peso da armadura. Recitava o que não mais sentia” (Vanspanckeren, 1994, p. 84). A partir desse momento, ele passou a compor seus versos de uma forma a explorar temas pessoais e que fossem de encontro com questões de identidade, utilizando como base suas experiências pessoais, incluindo suas lutas de saúde mental e seu casamento; em 1959, o autor publica o seu quarto livro de poemas, intitulado *Life Studies*.

Foi pelos estudos e revisões do crítico Macha Louis Rosenthal (1917-1996), sobre a *Life Studies*, de Robert Lowell, que ocorre a cunhagem do termo *Confessional poetry* (poesia confessional), que será definida da seguinte forma: “Como resultado, é difícil não pensar nos *Life Studies* como uma série de confidências pessoais, um tanto vergonhosas, que temos o dever de não revelar” (Rosenthal, 1960, p. 213, tradução nossa).¹

A partir da crítica proposta por Rosenthal, observamos que outros poetas podem ser categorizados sob a mesma perspectiva; no entanto, é importante esclarecermos um ponto sobre a poesia confessional antes de migrarmos para a próxima seção.

Em tese, a poesia confessional está intrinsecamente ligada às experiências vividas por aqueles que a escrevem, não devendo ser interpretada estritamente como uma manifestação egocêntrica ou excessivamente pessoal; pelo contrário, muitas vezes, ela

¹ “Another section, the concluding sequence of poems grouped under the heading 'Life Studies, reinforces and even repeats these motifs, bringing them to bear on the poet's psychological problems as an adult.”

carrega um caráter comunitário, capaz de nos conectar com outras pessoas que enfrentaram situações semelhantes às descritas nos versos.

OS LABIRINTOS POÉTICO-BIOGRÁFICOS NA OBRA DE SYLVIA PLATH

Em *Como ler literatura* (2022), Terry Eagleton, crítico e filósofo britânico, traz à luz a ideia de que muitas obras modernistas têm a inquietação como um dos efeitos em relação ao público-leitor; concordamos com o crítico e filósofo, especialmente quando temos como corpus a literatura plathiana – provavelmente por esta se situar entre a ficção e a realidade.

Ainda que tenha vivido prematuramente, levando-se em conta o suicídio em 11 de fevereiro de 1963, Sylvia Plath consolidou-se na cena literária norte-americana e para além desta, considerando-se que o seu arsenal poético provoca, a princípio, um certo estranhamento naquele que tem contato com a sua narrativa e/ou poética.

Talvez uma das grandes tarefas de quem tenha contato com o seu texto seja a de entrelaçar seus contos, poemas e romance autobiográficos aos diários, percorrendo assim, de modo paralelo, uma espécie de labirinto poético-biográfico. Como se sabe, por meio de pesquisas acadêmicas e pela própria crítica, em Sylvia, os limites entre vida e obra são muito tênues, de modo que ambos se amalgamam. Contudo, considerando-se o risco de um possível empobrecimento estético e teórico, a literatura plathiana não deve se restringir apenas à égide do confessionalismo norte-americano, no que concerne à relação entre obra-autor; em Plath, torna-se imperativo o estudo de uma série de recursos, como as descrições, a linguagem e os simbolismos – não à toa, tornou-se uma das escritoras mais aclamadas da segunda metade do século XX.

Em se tratando de poesia, a escritora publicou dois livros, *Ariel* e *The Colossus*, além do romance *The Bell Jar*. Além dos dois livros de poemas, veio à tona no Brasil, em 2023, pela Companhia das Letras, *Poesia Reunida*, que traz consigo, além dos dois livros de poemas supracitados, quarenta e dois poemas esparsos que contribuem muito para um conhecimento maior da obra da autora e, de alguma maneira, influencia os leitores a imergirem cada vez mais nesses versos.

Sylvia Plath é, de fato, uma das poetisas mais celebradas por sua disposição em romper barreiras e abordar temas pessoais de forma corajosa e franca em seus poemas. Para ela, os sentimentos, pensamentos e eventos mais íntimos de sua vida eram matérias-primas essenciais para a sua criação artística. Nada poderia ser expresso com mais autenticidade e clareza do que a própria vida, com todas as suas complexidades e nuances, que ela conhecia tão profundamente.

Através de sua poesia, Sylvia Plath explorou seus próprios conflitos, angústias e triunfos, proporcionando uma visão profunda e impactante de sua jornada pessoal, que, por sua vez, ressoou com muitos leitores que se identificaram com suas experiências. Sua obra não apenas demonstrou a força da expressão artística, mas também a capacidade de se conectar com a experiência humana de maneira crua e honesta.

Ao examinarmos a obra de Plath, percebemos que os elementos biográficos são constantemente manipulados, deslocados e distorcidos por meio da escrita. A análise conjunta de sua produção literária e de seus aspectos pessoais em relação à sua biografia revela que, frequentemente, é desafiador estabelecer uma fronteira nítida entre ficção e realidade, e que tanto a vida quanto a obra podem ser reimaginadas e reescritas.

Apesar da crença comum de que Sylvia Plath sempre abordou seus trabalhos de maneira confessional, nem todas as suas obras seguiram esse estilo. Ela afirma em seu diário que “perecerei se conseguir escrever apenas a meu respeito” (Plath, 2017, p. 603), e essa questão é clara quando vemos que todos, ou a grande parte dos poetas estadunidenses da época, ficavam restritos aos preceitos ditados pelo *New Criticism*², e a autora não era a exceção ao movimento, sobretudo quando falamos sobre os poemas que foram escritos antes dos que são encontrados na coletânea *Ariel* (1965).

Segundo aponta o pesquisador Derick Davidson Santos Teixeira (2017, p. 35), há um ponto claro de mudança na perspectiva nas obras da escritora, pois “foi somente em 1959 que Plath deixou de almejar a impessoalidade total em sua escrita e aceitou a

² O *New Criticism* tendia a considerar os textos como entidades autônomas e "fechadas", o que significa que tudo o que é necessário para compreender uma obra está contido nela mesma. O leitor não depende de fontes externas, como a biografia do autor, para uma compreensão completa do texto. Embora esse movimento não tenha eliminado completamente a importância do autor, do contexto ou das possíveis fontes da obra, eles enfatizaram que tais conhecimentos tinham um impacto limitado no valor da obra como literatura. Semelhantes aos críticos formalistas, os *New Critics* concentraram sua atenção na diversidade e no grau de certos recursos literários, incluindo, especificamente, a metáfora, a ironia, a tensão e o paradoxo.

experiência pessoal como parte constitutiva do seu projeto literário”. Os eventos que são citados como referência dessa ruptura advêm de situações como “o encontro com Anne Sexton e o poeta Robert Lowell em um seminário de poesia ministrado pelo último na primavera de 1959 na Universidade de Boston” (Teixeira, 2017, p. 35). O contato com esses autores fez com que Sylvia expandisse a sua forma de escrita e deixasse de seguir com certos padrões como os de T. S. Eliot, citando uma vez o que a própria poeta escreveu em seu diário, “minha felicidade depende de arrancar um pedaço da minha vida, um fragmento de aflição e beleza, e transformá-lo em palavras numa página” (Plath, 2017, p. 36).

Vem à tona, em 1965, *Ariel*, uma coletânea póstuma de poemas, que havia sido deixada previamente organizada pela autora, a qual finalizou os últimos poemas em novembro de 1962 e deixou algumas recomendações a punho em manuscritos para que fossem seguidas, porém, seu ex-marido realizou uma série de modificações na ordem dos poemas, extraindo alguns e acrescentando outros.

A pesquisadora Marjorie Perloff analisa no ensaio *The Two Ariels: The (Re)Making of the Sylvia Plath Canon* (1990), que está no livro *Poetic License*, a complexa questão da composição e da recepção do livro *Ariel*, um dos mais famosos trabalhos da poetisa americana Sylvia Plath. O foco principal da discussão de Perloff é a diferença entre as duas versões de *Ariel*: a original, que fora deixada previamente organizada e anotada por Plath, antes de seu suicídio em fevereiro de 1963, e a versão alterada e publicada postumamente em 1965.

O estudo proposto por Marjorie busca entender quais foram as implicações dessas alterações na construção da temática de Sylvia Plath, levantando questões sobre autoria, autoridade editorial e a construção da memória literária. Ao explorar as diferenças entre as duas versões de *Ariel*, Perloff explica e exemplifica como a mudança na ordem do poemas adultera toda uma visão crítica sobre a recepção e a interpretação desta obra de Plath e, conseqüentemente, nos demais trabalhos da poeta que foram objeto de estudo de outros críticos, como George Steiner e Al Alvarez, autores que pautaram em seus textos que a escrita de Plath se limitava aos temas relacionados à morte, de maneira como podemos ver no trecho citando o trabalho de Alvarez: “A realização do seu estilo final é tornar a poesia e a morte inseparáveis. Uma não poderia existir sem a outra. E isso está

certo. Curiosamente, os poemas são lidos como se tivessem sido escritos postumamente” (Alvarez, 1968, p. 57, tradução nossa).³

A análise de Perloff é importante, pois destaca a influência do contexto editorial na maneira como entendemos e valorizamos a literatura, especialmente no caso de obras publicadas postumamente. Além disso, contribui para um entendimento profundo da complexidade da obra de Sylvia Plath, uma escritora cuja obra continua a fascinar e influenciar leitores e críticos, como também veremos ao longo da análise temático-estrutural do poema “Canção da Manhã” e a crítica também destaca sobre esse poema nessa ótica de adulteração.

Ambas as versões de *Ariel* abrem com “Morning Song”, um poema de ambivalência carinhosa sobre a maternidade. Na poesia posterior de Plath, como sugere noutro local, o parto é considerado a maior das dádivas, mas é também a fonte de grande ansiedade. Pois se carregar um filho dá ao poeta a sensação de ser, de ter peso, de habitar o seu próprio corpo, a separação do corpo da criança do seu próprio corpo é considerada um estado assustador em que a pessoa se sente sem peso, vazia, desencarnada (Perloff, 1990, p. 185, tradução nossa).⁴

Através dos elementos apresentados até o presente momento deste trabalho, concluímos que uma definição pertinente à descrição da escrita de Sylvia Plath, sendo de proporções labirínticas, é apropriada, refletindo a natureza intrincada e envolvente de seus textos, que frequentemente são perpassados por uma profundidade e complexidade singulares. As palavras escritas por Plath conduzem os seus leitores por caminhos intrincados, refletindo, por sua vez, sua própria experiência pessoal e psicológica, como um labirinto. A poesia e a prosa plathianas são repletas de reviravoltas e de reflexões profundas, desafiando-nos a distinção entre ficção e realidade. A autora usa a escrita para explorar as complexidades de sua existência e cria uma narrativa poética densa e desafiadora, que muitas vezes convida os leitores a explorar suas profundezas, frequentemente os deixando perdidos em meio a cada nova passagem labiríntica.

³ “The achievement of her final style is to make poetry and death inseparable. The one could not exist without the other. And this is right. In a curious way, the poems read as though they were write posthumously.”

⁴ “Both versions of *Ariel* open with ‘Morning Song’, a poem of cute ambivalence about motherhood. In Plath’s later poetry, as I have suggested elsewhere, childbirth is regarded as the greatest of gifts but it is also the source of severe anxiety. For if carrying a child gives the poet a sense of being, of having weight, of inhabiting her own body, the separation of the child’s body from her own is regarded as a frightening state in which one feels weightless, empty, disembodied.”

UMA ANÁLISE ESTÉTICO-TEMÁTICA DO POEMA *MORNING SONG*: UM RETRATO DA MATERNIDADE

Tendo o poema *Morning Song* como ponto de partida, é possível identificar os aspectos poético-biográficos que contribuem para a construção dos versos que constituem o poema – ele foi escrito e inspirado por sua filha mais velha, Frieda, nascida em abril de 1960. Ainda que *Morning Song* tenha sido publicado pela primeira vez em maio de 1961, no jornal *The Observer*, este se notabilizou quando foi incluído como o primeiro poema em seu livro *Ariel*, lançado em 1965, organizado por Ted Hughes, dois anos após o falecimento de Sylvia Plath.

Neste poema, Sylvia Plath mescla um espaço claramente associado ao gênero feminino — a maternidade — a outro inusitado, um museu, destacando que essa experiência não se limita às fronteiras dos mundos tradicionalmente marcados pelo gênero. A maternidade transcende outras fronteiras, sendo retratada como uma questão técnica e um processo natural, que, mesmo assim, requer aprendizado. É importante notar que, embora haja uma ênfase nas fronteiras turvas, também se evidencia uma ideia de diferenciação e o reestabelecimento de fronteiras, possivelmente como uma resposta à ameaça à perda do eu que a gravidez representa.

A parentalidade é representada não como uma experiência estritamente pessoal, mas como algo coletivo que, ao mesmo tempo, delimita o espaço privado. A negatividade associada a essas limitações espaciais é, de certa forma, mitigada: a linguagem que é, em sua essência, simples e primitiva, é retratada como algo que constitui um espaço positivo, uma canção – é nesse espaço que se inicia a relação entre a mãe e o recém-nascido.

O tratamento da maternidade em *Morning Song* oferece um vislumbre da complexidade com que Sylvia Plath aborda temas tradicionalmente femininos, rejeitando narrativas simplistas ou idealizadas. A interação entre mãe e filho é apresentada com uma honestidade brutal, destacando a ambivalência e as nuances emocionais que frequentemente acompanham a maternidade. Plath não se esquivava das dificuldades e dos sentimentos contraditórios, explorando a sensação de alienação e o desafio de forjar uma conexão com o novo ser. Este aspecto do poema ressoa com a experiência de muitas mulheres, que veem suas realidades complexas e, por vezes, conflituosas refletidas na poesia de Plath. Assim, *Morning Song* não apenas captura a essência da experiência

maternal, mas também se estabelece como um trabalho emblemático que desafia e expande a representação literária da maternidade.

Morning Song

Love set you going like a fat gold watch. The midwife slapped your footsoles, and your bald cry Took its place among the elements.

Our voices echo, magnifying your arrival. New statue. In a drafty museum, your nakedness Shadows our safety. We stand round blankly as walls.

I'm no more your mother Than the cloud that distills a mirror to reflect its own slow Effacement at the wind's hand.

All night your moth-breath Flickers among the flat pink roses. I wake to listen: A far sea moves in my ear.

One cry, and I stumble from bed, cow-heavy and floral In my Victorian nightgown. Your mouth opens clean as a cat's. The window square Whitens and swallows its dull stars. And now you try Your handful of notes; The clear vowels rise like balloons

(Plath, 2023, p. 20-21).

Canção da Manhã

O amor deu corda em você feito um relógio de ouro. Ocupar um lugar no mundo. A enfermeira bateu nos seus pezinhos e você veio chorando.

Nossas vozes comemoram sua chegada. Nova estátua. Num museu frio, sua nudez Ameaça nossa segurança. Ficamos ao redor, como paredes vazias. Não sou sua mãe mais Do que a nuvem polindo um espelho para refletir, nas mãos do vento, sua própria e lenta extinção.

A noite toda seu hálito de mariposa Tremula em meio às rosas murchas. Acordo e ouço: Um mar ao longe canta no meu ouvido.

Um choro. Saio da cama tropeçando, vaca pesada e florida numa camisola vitoriana. Sua boca se abre, limpa como a de um gato. O vidro da janela Ilumina e engole as estrelas apagadas. Enquanto você ensaia um punhado de sons; Vogais límpidas voam feito balões.

O título do poema sugere a expectativa de uma expressão alegre da linguagem no início do dia: uma melodia matinal que pode ser originada tanto pela criança quanto pela mãe (ou mesmo por ambas). Essa canção ultrapassa diversas barreiras, incluindo a separação física imposta pelo processo de nascimento entre mãe e filho, assim como a divisão artística entre o âmbito doméstico e o local de trabalho. O choro matinal da criança é transformado em música, ou seja, é elaborado em forma de poema. Isso permite que o eu-lírico, na posição de mãe e escritora, preencha simultaneamente os espaços do lar, do materno e do literário.

“O amor” (Ibidem, p. 21), que atua como a primeira personificação, a que somos apresentados nesse primeiro verso, é também o que se espera que seja o primeiro sentimento que o bebê iria sentir vindo da sua progenitora. Sem dúvida alguma, se o amor existe, em algum lugar existe o seu oposto, como é dito a seguir: ele “deu corda em você feito um relógio de ouro” (Ibidem, p. 21). Assim é a representação da vida, semelhante a um relógio, que, para funcionar de maneira precisa, requer um agente que aplique a força

necessária para girar seus mecanismos e engrenagens, assegurando que ele conte adequadamente as preciosas horas da existência, tão valiosas quanto o ouro.

Embora “ouro” evoque a imagem atraente de uma criança rica e saudável, também sugere que cuidar dela possa exigir um cuidado maior, o que pode vir a ser um fardo pesado, assim como o próprio metal o é, o que corrobora ainda mais para essa noção: ela vê seu bebê como algo precioso, mas também caro no sentido de dispendioso. A enfermeira carrega até a mãe o seu bem mais valioso e barulhento, impossível de ser ignorado.

O início da segunda estrofe evoca um chamado, “nossas vozes comemoram sua chegada”, sabemos que o uso desse pronome possessivo está indicando a presença de uma outra pessoa naquele local, certamente, nesse caso, mãe e pai (isto é, Sylvia Plath e Ted Hughes), sugerindo que a chegada desse neném impactaria nas próprias vozes de ambos, no que tange à influência sobre seus trabalhos em escritos – nessa época, ambos eram poetas conhecidos em seus círculos e admirados. Também é possível uma interpretação literal, considerando uma referência ao tom melodioso dos pais, que acompanham o choro do bebê com suas próprias respostas emocionais, entoando palavras de conforto e afeto junto ao pequeno.

O pequeno, todo envolto em mantas, assemelha-se a uma estátua, imóvel, aconchegado nos braços da mãe e cercado pelas vastas paisagens que este mundo ainda conserva de alguma forma – neste momento, ele é tão inocente e vulnerável. Ainda na segunda estrofe, observamos que os versos são curtos e acentuados, levando-nos a compreender as metáforas gradualmente, como se cada elemento apresentado fosse uma exposição em uma grande galeria, semelhante à experiência de conhecer um recém-nascido pela primeira vez, em que muitas pessoas, mesmo sem intenção, podem afetar a saúde e perturbar tanto o estado da mãe durante o seu período de resguardo quanto o pequeno. No último trecho dessa estrofe, os pais, que são “paredes vazias”, têm uma vida nas mãos e não uma pessoa intelectual ou acadêmica o suficiente que esteja preparada para esse momento de criação.

O tom do poema sofre uma mudança a partir da terceira estrofe. Nesse ponto, as marcas de coletividade desaparecem da cena, e é nesse momento que Sylvia Plath dirige a si mesma, adotando uma perspectiva intimamente pessoal e centrada, “não sou mais mãe” (2023, p. 21). É possível que a recusa à maternidade na terceira estrofe e a metáfora

da nuvem, dada sua natureza efêmera, possam ser interpretadas como tentativas de negar completamente a responsabilidade materna. A nuvem pode simbolizar tanto a regressão à juventude quanto os sentimentos de insegurança de Sylvia Plath, o medo de que sua existência seja efêmera – similar à nuvem que se transforma e desaparece com o vento ou se desfaz em chuva, Plath pode perceber sua identidade como subjugada por uma maternidade avassaladora e transformadora. Esse é um sentimento comum entre as novas mães, uma sensação de fusão de suas próprias identidades com as de seus bebês, como se, como seres humanos, tornassem-se uma única entidade.

Porém, elas também podem ser compreendidas como uma rejeição da exclusividade da responsabilidade das mães pelos filhos, reconhecendo, ao invés, o contexto da maternidade como parte de um mundo mais amplo de forças naturais em constante evolução, como os componentes do universo. As fronteiras entre o reino da natureza e o corpo da mãe se tornam turvas, talvez porque o ato de dar à luz transforma a pessoa em um fenômeno natural, reduzindo sua individualidade, mas a ligando aos processos naturais elementares, conforme é dito no trecho final da estrofe, “sua própria e lenta extinção” (Ibidem, p. 21).

A comparação entre o hálito do recém-nascido com o de uma mariposa pode revelar a fragilidade que ambos possuem em relação às suas vidas, além de que há uma ligação entre os elementos internos/externos que foram citados nos versos anteriores, antes entre “museus” e “paredes”, e agora “em meio às rosas murchas” (Ibidem, p. 21).

O eu-lírico acorda para escutar “um mar canta ao longe” (Ibidem, p. 21); para Plath, esse ato de escutar reflete uma conexão primal entre mãe e filho – mesmo que isso ocorra de maneira distante, ainda é no ouvido de quem fala e sente a respiração tão leve e suave como a de uma mariposa e que ao mesmo tempo soa como o impetuoso mar; de maneira semelhante, para uma mãe, seu bebê também o é.

Agora despertada do mundo onírico, a mãe, em meio ao choro do neném, vai apressadamente ao encontro dele para descobrir o que aconteceu. Ela está toda desengonçada e nada aprazível aos olhos, pesada como uma vaca, destituída de sua beleza, uma imagem cômica de se apreciar (a maternidade tirou sua sensualidade e volúpia). A criança que nunca teve contato com a mulher, que antes era esposa e agora tornou-se mãe, instintivamente abre a sua boca em desejo de ser amamentada. A noite passou e os primeiros raios da luz do Sol cruzam o vidro da janela, anunciando que as

demais expectativas e aspirações estão sendo sorvidas ali. Essa descrição pode sugerir certa diminuição ou tristeza por parte do eu-lírico sobre seu novo papel como mãe.

Em um ambiente iluminado, vemos uma mãe amamentando, enquanto o seu filho expressa ruídos que nos remetem à construção imagética de balões de fala típicos de tiras em quadrinhos, quase que um sinal positivo de que o elo entre mãe e bebê está mais uma vez reestabelecido. Esta é uma representação de esperança, sendo possível encontrar beleza e pureza no choro do bebê, um som que frequentemente é considerado áspero e desagradável. Ao longo dos poemas de *Ariel*, Sylvia Plath incorpora palavras e imagens ligadas à infância, à inocência e à pureza.

O que salva este poema de se tornar um luto, o luto de uma mãe pela perda de sua liberdade e de sua individualidade, é o território compartilhado do som. A criança não consegue falar, mas seus sons, “vogais límpidas voam feito balões” (2023, p. 21), preenchem o espaço em vez de reduzi-lo, encerrando o poema em tom esperançoso.

Trata-se, pois, de uma canção de amor matinal, que expressa publicamente sentimentos privados. A ligação entre o espaço ostensivamente privado da maternidade e o espaço público também funciona contra o essencialismo da ideia do amor materno como instintivo. No poema, a mãe não se relaciona automaticamente com a criança; ela luta para criar seu vínculo único, fazendo uso do som, da voz e da linguagem, em vez de uma feminilidade interior e especializada. Na verdade, a feminilidade é vista como um acessório cultural, como a camisola, e não como uma característica interna ou básica da mulher. A natureza mecânica da concepção da criança, “o amor deu corda em você feito um relógio de ouro” (2023, p. 21), também funciona contra uma abordagem supostamente feminina e presumivelmente irracional do amor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É inegável dizer que Sylvia Plath nos deixou um legado formidável, embora trágico pela sua rápida passagem entre nós, encerrando sua vida após a criação de suas duas obras-primas mais significativas, *Ariel* e *A Redoma de Vidro*, bem como o seu colega e professor, Robert Lowell, que deixou claro sobre essa sua última obra em verso, podendo definir sua obra:

Há algo desafiador, peculiar e assombroso nesses poemas. Provavelmente muitos, depois de lerem *Ariel*, recuarão diante do primeiro choque intimidado e se perguntarão dolorosamente por que tanto disso os faz sentir-se vazios, evasivos e inarticulados. Em suas falas, muitas vezes ouço a serpente sussurrar: “Como, se você tivesse coragem, você também poderia ter minha retidão, audácia, facilidade de inspiração”. Mas a maioria de nós voltará atrás. Esses poemas são um jogo de roleta russa com seis cartuchos em um cilindro (Plath, 1965, p. VIII, tradução nossa).⁵

Sylvia Plath fez uma contribuição notável ao cânone literário, especialmente na literatura feminina em inglês, através do uso de imagens que simbolizavam o corpo e as experiências femininas e maternas; além disso, ela abordou a ambivalência da feminilidade sob uma perspectiva cultural.

Em seu texto poético, *Morning Song*, Plath expande nossa compreensão das complexidades da maternidade, retratando a natureza do nascimento de forma mecânica no ato da concepção da criança. Isso se contrapõe à visão tradicional e emocional do nascimento, desafiando as representações convencionais do feminino.

Em sua obra, levando-se em conta os contos, os diários, os poemas e o romance autobiográfico, Sylvia Plath revela uma compreensão profunda de sua própria vida e das experiências femininas, de modo geral. Ela nos convida a adentrar em um espaço literário labiríntico, onde as complexidades da feminilidade e da maternidade são exploradas de maneira perspicaz e provocativa. Sua escrita serve como um portal para reflexões mais profundas sobre o ser mulher, convidando os leitores a explorar os caminhos intrincados de sua mente e experiências.

REFERÊNCIAS

ALVAREZ, Al. *Beyond All This Fiddle*. 1. ed. London: Allen Lane The Penguin Press, 1968.

EAGLETON, Terry. *Como ler literatura*. Tradução de Denise Bottmann. 4. ed. Porto Alegre, RS: L&PM, 2022.

⁵ “There is a peculiar, haunting challenge to these poems. Probably many, after reading *Ariel*, will recoil from their first overawed shock, and painfully wonder why so much of it leaves them feeling empty, evasive and inarticulate. In her lines, I often hear the serpent whisper; “ como, if only you had the courage, you too could have my rightness, audacity, ease of inspiration.” But most of us will turn Back. These poems are playing Russian roulette with six cartridges in the cylinder.”

OLIVEIRA, Renato Marques. *Anne Sexton e a Poesia Confessional, Antologia e Tradução Comentada*. 2004. 394f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) — Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004

PERLOFF, Marjorie. *Poetic License: Essays on Modernist and Postmodernist Lyric*. Evanston: Northwestern University Press, 1990.

PLATH, Sylvia. *Ariel*. New York: Harper & Row, Publishers, 1965.

PLATH, Sylvia. *Os diários de Sylvia Plath; 1950-1962*. Edit. por Karen V. Kukil. Trad. Celso Nogueira. 2. ed. São Paulo: Globo, 2017.

PLATH, Sylvia. *Poesia Reunida*. Tradução de Marília Garcia. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2023.

ROSENTHAL, Macha Loius. *The Modern Poets, A Critical Introduction*. New York: Oxford University Press, 1960.

TEIXEIRA, Derick Davidson Santos. *Uma cerimônia de palavras: a poética biografemática de Sylvia Plath*. 2017. 136f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) — Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

VANSPANCKEREN, Kathryn. *Perfil da Literatura Americana*. Tradução de Márcia Biato. [S.l.: S.N.], 1994.

Recebido em: 28/10/2023

Aceito em: 30/01/2024

José Ignacio Ribeiro Marinho: Mestre em Letras pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Especialista em Letras (Centro Universitário São José de Itaperuna). Graduado em Arquivologia (Centro Universitário Leonardo da Vinci), Biblioteconomia (Centro Universitário Claretiano) e em Letras - Português/Inglês e suas respectivas literaturas (Centro Universitário São José de Itaperuna).

Mathias Vinícius Santos Rocha: Licenciado em Letras (Português/Literatura) pela Universidade Federal Fluminense. Especialista em Semiótica e Análise do Discurso pela Faculdade Metropolitana e pós-graduando em Ensino de Linguagem e Linguística Aplicada pela Universidade Federal do Mato Grosso do Sul.

Não-ficção e pós-colonialismo: George Orwell e E.M. Forster

*Non-fiction and post-colonialism:
George Orwell and E.M. Forster*

Vinícius Conceição da Cunha¹

Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)

vinicius.msnreserva@hotmail.com

<https://orcid.org/0009-0004-7560-3591>

Régis Augustus Bars Closesl

Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)

regis.closesl@ufsm.br

<https://orcid.org/0000-0002-9342-5109>

RESUMO

Edward Morgan Forster e George Orwell foram exímios escritores do início do século XX, um período marcado por duas guerras mundiais e pelo imperialismo. Os dois autores vivenciaram o conflito de perto, pois ambos trabalharam a favor da Coroa Britânica, em contextos diferentes. Ao investigar, sob a luz dos conceitos de pós-colonialismo, suas obras *The Hill of Devi*, de Forster, e *Shooting an Elephant*, de Orwell, será possível observar como ambos os autores representaram suas realidades em relação ao imperialismo e suas experiências em um país-colônia, como a, então, Índia-britânica. Em paralelo também é cabível realizar um levantamento de suas possíveis relações eu/outro e de seus posicionamentos quanto à resistência imperial.

Palavras-chave: Forster; Orwell; Imperialismo; Pós-colonialismo.

ABSTRACT

Edward Morgan Forster and George Orwell were excellent writers of the early 20th century, a century marked by two world wars and imperialism. The two authors experienced the war up close, as they both worked for the British Crown in different contexts. By investigating their works, *The Hill of Devi*, by Forster, and *Shooting an Elephant*, by Orwell, in the light of the concepts of post-colonialism, it will be possible to see how both authors represented their realities in relation to imperialism and their experiences in a colony country, such as the then British India. At the same time, it is also

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

possible to survey their possible I/Other relationships and their positions on imperial resistance.

Keywords: Forster; Orwell; Imperialism; Post-colonialism.

INTRODUÇÃO

Um homem nascido e criado na Inglaterra pré-Primeira Guerra Mundial. Um homem que nasceu na então Índia Britânica no mesmo período. Quais possíveis relações os dois teriam? Possivelmente alguma conexão advinda de suas escritas estritas carregadas de crítica social, nas quais podemos encontrar um potencial cunho de observação de ambos os autores. Forster em suas duas viagens à Índia produziu duas obras, *A Passage to India* (1924) e *The Hill of Devi* (1953), ambas tratando da Índia colonizada, atentando-se principalmente às relações pessoais entre britânicos e indianos. Orwell, como Forster, também viajou, mas com uma diferente motivação. Já no seu primeiro ano de vida, juntamente de sua mãe e de uma de suas irmãs, Marjorie, Orwell foi levado para Inglaterra a fim de buscar uma vida melhor. Após concluir os seus estudos e não obter êxito suficiente para conquistar uma bolsa de estudos em alguma universidade, decidiu então seguir as tradições da família², inscrevendo-se para trabalhar na Polícia Imperial Indiana. Por possuir um parentesco e algum lugar para ficar, na casa de sua avó materna, Orwell então opta por exercer sua profissão na cidade de Moulmein, na Birmânia, que até então era uma província da Índia Britânica. Dessa experiência, ele produziu três obras: um romance, *Burmese Days* (1934), e dois ensaios, *A Hanging* (1931) e *Shooting an Elephant* (1936).

Olhando para duas obras essenciais dos autores, *The Hill of Devi* e *Shooting an Elephant*, pode ser possível estabelecer uma associação entre suas vidas e perspectivas da sociedade. Ambos puderam vivenciar a relação entre britânicos e indianos, a forte luta do colonialismo e imperialismo e também novas culturas que acabaram nascendo. Sob a perspectiva e abordagem pós-colonial, verificar essas duas obras e atrelá-las ao período pré-guerra e pós-guerra, em que novos países foram criados e alguns até

² O pai de Orwell, Richard Walmesley Blair, trabalhava no serviço público indiano.

deixaram de existir, pode ser uma tarefa verdadeiramente interessante e recompensadora.

Sendo um elemento muito forte, a crise de identidade e de cultura que países colonizados enfrentam se torna algo avassalador, mudando suas vidas e as vidas de suas famílias por gerações. O narrador misterioso da obra de Orwell e o próprio Forster em *The Hill of Devi* trazem visões sublimes sobre a sociedade no período, visões que merecem um olhar mais aprofundado e específico.

Após uma leitura analítica das obras dos dois autores, será possível fazer um levantamento dos principais pontos de encontro de ambas, no que se diz respeito a quais suas perspectivas quanto ao imperialismo cultural do período, suas considerações para com a hegemonia eurocêntrica que assolava as colônias, bem como suas convergentes ou divergentes visões de mundo (um britânico que viajou para a Índia/um indiano-britânico que viajou para a Inglaterra). Trazendo o apoio de dois conceitos principais, como o do orientalismo e o do Outro, será possível vislumbrar essas importantes obras de Forster e Orwell e desenvolver mais conhecimentos em relação ao pós-colonialismo.

PÓS-COLONIALISMO

O pós-colonialismo, como um campo interdisciplinar de estudo, é um conjunto de teorias que está ligado diretamente aos conceitos de colonialismo e imperialismo. Procura discutir experiências e situações acerca da escravidão, repressão, resistência, raça, gênero e espaço. Olhando para a forma como os discursos foram (e ainda são) produzidos ao longo do tempo, os teóricos buscam analisar as relações colonizador-colonizado e colonizado-colonizador, e partir delas procuram visualizar os impactos em seu âmbito cultural, político, religioso, econômico e linguístico. Segundo Gina Wisker, o pós-colonialismo é a recuperação da história do ponto de vista do ignorado, do silenciado, do Outro, das pessoas que foram apagadas e escondidas da história (Wisker, 2007, p. 54).

Lidando diretamente, e com a contribuição da literatura, os estudos pós-coloniais buscam olhar o registro literário decorrente dos povos colonizados e verificá-lo como forma de um documento oficial que carrega a história e cultura de um determinado período e povo. Olhando para as obras pós-coloniais de Forster e de Orwell, é possível fazer um levantamento de que a maioria delas são narrativas de relações pessoais,

sejam positivas ou negativas. Ghaforian e Gholi declaram que o estudo das relações é o coração do pós-colonialismo, englobando as relações entre a realidade e sua representação; entre o colonizado e o colonizador; o central e o marginal; a metrópole e suas colônias; e finalmente entre o Eu e o Outro (Gaphorian, Gholi, 2015).

Os principais fundamentos teóricos do pós-colonialismo são atrelados diretamente a Edward Said e a Gayatri Spivak, com os conceitos de orientalismo e o Outro, abordados em suas obras *Orientalismo* (1978) e *Pode o subalterno falar?* (1988), respectivamente. Com essas duas obras, os autores constroem a ideia de que a grande hierarquia de poder predisposta no mundo acontece devido a uma série de fatores, sendo estes os principais: a visão romântica do Oriente; a cultura ocidental; nós e eles; o subalterno; e estudos culturais. Esses fatores somados resultaram (e continuam resultando?) em uma diminuição do outro. Há uma constante força que reduz o não-europeu, que alavanca a cultura colonizadora, que separa e que silencia muitas vezes que estão a gritar por um local de fala digno, em que sua história será contada sem ocultos.

A DUPLICIDADE

Ghaforian e Gholi (2015) trazem a questão sobre como a duplicidade dos autores ocidentais é uma característica comum, falando principalmente sobre Orwell.

Os sentimentos contraditórios, tais como simpatizar com os nativos, ter pena da sua miséria, elogiar os seus costumes e estilos de vida periféricos e, noutras circunstâncias, odiá-los e tratá-los como seres menos humanos que devem ser governados que devem ser governados pelos seus senhores ocidentais pelo facto de serem racial, civilizacional, cultural e geneticamente inferiores, é inquietante (Ghaforian; Gholi, 2015, p. 1362, tradução nossa).³

Ao falarem sobre os autores ocidentais, podemos aqui trazer uma aproximação com Forster, que mesmo não sendo indiano, como Orwell, construiu uma relação intensa com o país. Antes de fazer sua primeira viagem para a Índia, Forster conheceu Syed Ross Masood, um jovem muçulmano indiano a quem lecionava aulas de latim.

³ “*The conflicting feelings, such as to sympathize with the natives, to pity for their wretchedness, to eulogize their periphery customs and lifestyle, while under other circumstances to hate them and treat them as less humane which must be ruled by their Western masters for the reason that they are racially, civilizationally, culturally, and genetically inferior, is unsettling.*”

Durante esse período, Masood também apresentou vários amigos indianos para Forster, apresentando-lhe então uma imagem clara de como era seu povo e sua cultura. Após Masood concluir seus estudos na Universidade de Oxford, ele voltou para a Índia, e algum tempo depois Forster foi atrás de seu amigo.⁴

Na Índia, Forster também pôde experienciar a duplicidade, criando uma forte ligação com os então colonizados.⁵ Porém, diferentemente de Orwell, que nasceu na Índia, Forster acabou sendo alvo de algumas críticas a respeito de suas visões romantizadas sobre o país. No entanto, isso pode ser visto como um elogio quanto ao seu notável poder de observação.

Em sua obra mais famosa, *A Passage to India*, Forster traz a imagem do *punkah puller*. Este homem carregava a função de segurar e balançar um leque gigante que ficava acima de mesas, locais de descanso e tribunais. Atribuída a missão de espantar o calor ou criar brisas de ar, essa “profissão” acabou se tornando um grande marco de resistência, devido ao alto grau de subemprego⁶. Peter Morey traz em seu capítulo “*Postcolonial Forster*” a seguinte ideia: como um britânico poderia provar ainda mais a sua relação e visão não preconceituosa com a Índia? Ele traz então uma citação de Gayatri Spivak que diz: “Exorbitante para a história... [o puxador de *punkah*] marca o lugar do outro que não pode ser excluído nem recuperado” pela ideologia dominante (Morey, 2007, p. 266).⁷

O fato de Forster não ocultar uma figura tão importante de resistência do colonialismo também pode se tornar um problema, pois Morey recorre à ideia de Teresa Hubel, a qual diz que o *punkah puller* é um sujeito subalterno, portanto falam muito sobre ele, porém ele é um silenciado (Morey, 2007).

⁴ Forster desenvolveu uma paixão por Masood nesse período. Inclusive, há comparações dessa amizade em sua obra *A Passage to India*. Forster foi para a Índia para ver o amigo e também desenvolver mais sua visão sobre o país. Para os dados biográficos referidos ao longo do artigo, recorri a biografia preparada por Nicole Beaman (2006) para Forster, e de Bernard Crick (2017) para Orwell.

⁵ Forster viajou para a Índia pela primeira vez em 1912. Nesse período a Índia ainda era governada pelo Império Britânico, dominação ocorrida desde 1858, tendo total controle pela Coroa britânica. Sempre muito preocupado com a opressão racial que constantemente observava, Forster acabou criando um vínculo com os indianos. Por ser um homem gay em um período como a Era Vitoriana, muito ele pôde vivenciar os preconceitos e atitudes opressoras de uma maioria.

⁶ Uma grande motivação para essa ‘profissão’ continuar era o calor excessivo (muitas vezes considerado até “tropical”) que os colonizadores sofriam, em contrapartida do clima europeu.

⁷ Gayatri C. Spivak, citado em Jenny Sharpe, “Figures of Colonial Resistance”, *Estudos de Ficção Moderna* (1989), 152p.

Assim, as abordagens pós-coloniais, embora possam pôr em causa a capacidade de Forster para transcender as condições intelectuais do seu tempo, sublinham frequentemente a sua organização altamente consciente dos dispositivos e a consciência das armadilhas da representação da Índia. Esta impressão é reforçada pela atenção dada aos numerosos escritos relacionados com a Índia; a par da citação sobre a "Índia real" utilizada para abrir este ensaio, podemos situar a desconfiança de Forster em relação ao "falso Oriente ... que existe para ser o pano de fundo de algum adultério europeu". Esta aversão à generalização fácil marca a perspetiva de Forster (Morey, 2007, p. 266, tradução nossa).⁸

Mas, para além das críticas negativas, Morey relata como Forster sabia das problematizações que a sua sociedade enfrentava. A falsa representação, o oportunismo e a apropriação marcaram escritores ocidentais que aproveitaram o período pós-guerra para usufruir de seus interesses e implicitamente contribuírem com o avanço do imperialismo cultural.

PRIMEIRA GUERRA MUNDIAL

Ao falarmos do termo "imperialismo", uma das primeiras coisas que pode acabar vindo às nossas mentes é o Império Romano, que teve seu início em 27 d.C., com a ideia seguida diretamente pela palavra "expansão". Os impérios seguiram por muitos anos, sempre se mantendo com a ideia de expansão territorial, cultural e política, dizimando culturas e países. A Primeira Guerra Mundial (1914-1918) foi um evento que teve seu desencadeamento devido ao imperialismo, período em que as potências coloniais europeias mobilizaram forças consideráveis, recrutando soldados de suas colônias em todo o mundo para lutar em frentes distantes.

Conforme os interesses das grandes potências aumentavam quanto à economia, ao território e à política, ondas de conflito ecoavam em toda a Europa, principalmente nas colônias de países de maior poder. Exércitos eram convocados nessas colônias, e quem pudesse carregar uma arma logo era enquadrado como força militar. Santanu Das escreve em seu artigo no site Biblioteca Britânica sobre como o colonialismo era

⁸ "Thus, postcolonial approaches, while they may question Forster's ability to transcend the intellectual conditions of his time, often emphasise his highly conscious arrangement of devices and awareness of the pitfalls of representing India. The impression is reinforced by attention to the numerous Indian-related writings; alongside the quotation about the 'Real India' used to open this essay, one can place Forster's distrust of 'the faked East ... which exists to be the background of some European adultery'.⁴⁸ This aversion to easy generalisation marks Forster's outlook."

absurdamente gritante mesmo durante a guerra. Mesmo com os colonizados apoiando seu colonizador: "Os britânicos usaram regularmente tropas coloniais para a defesa imperial, mas não na Europa ou contra outras raças brancas. As tropas indianas não foram autorizadas a lutar na Guerra dos Bôeres na África do Sul (1899–1902). Se um homem 'de cor' fosse treinado para levantar armas contra outro europeu, que garantia haveria, segundo o pensamento racial, de que um dia não atacaria o seu próprio mestre branco?" (Santanu Das, 2014, n.p., tradução nossa).⁹

Além de dizimar muitas vidas, essa guerra também acabou trazendo um impacto social muito grande em todas as colônias, pois muitos soldados coloniais voltaram para suas casas com novas perspectivas e com novos ideais democráticos provenientes dos conhecimentos adquiridos na guerra.

Durante a Primeira Guerra Mundial, Orwell ainda era uma criança, mas muito pôde aprender da mesma. Em seu ensaio chamado "*My Country Right or Left*" (1940), ele relata como foi a experiência com o período de guerra:

Dos anos intermediários da guerra, lembro-me principalmente dos ombros quadrados, das panturrilhas salientes e das esporas tilintantes dos artilheiros, cujo uniforme eu preferia ao da infantaria. Quanto ao período final, se me pedirem para dizer com sinceridade qual é a minha principal lembrança, devo responder simplesmente: margarina. É um exemplo do horrível egoísmo das crianças o facto de, em 1917, a guerra ter quase deixado de nos afetar, excepto através dos nossos estômagos. Na biblioteca da escola, um enorme mapa da Frente Ocidental estava pregado num cavalete, com um fio de seda vermelha passando por um zigue-zague de alfinetes. Ocasionalmente, o fio se movia meio centímetro para um lado ou para outro, cada movimento significando uma pirâmide de cadáveres (Orwell, 1940, n.p., tradução nossa).¹⁰

Enquanto Orwell não experienciou a guerra em campo de combate, Forster sim, mas não como um soldado. Forster era um investigador da Cruz Vermelha no Egito, e ficou lá durante toda a guerra. Sua missão era ir de hospital em hospital para procurar

⁹ "The British had regularly used colonial troops for imperial defence, but not in Europe or against other white races. Indian troops were not allowed to fight in the Boer War in South Africa (1899 – 1902). If a 'coloured' man were trained to raise arms against another European, what guarantee was there, so the racial thinking went, that he would not one day attack his own white master?"

¹⁰ "Of the middle years of the war, I remember chiefly the square shoulders, bulging calves and jingling spurs of the artillerymen, whose uniform I much preferred to that of the infantry. As for the final period, if you ask me to say truthfully what is my chief memory, I must answer simply — margarine. It is an instance of the horrible selfishness of children that by 1917 the war had almost ceased to affect us, except through our stomachs. In the school library a huge map of the Western Front was pinned on an easel, with a red silk thread running across on a zig-zag of drawing-pins. Occasionally the thread moved half an inch this way or that, each movement meaning a pyramid of corpses."

desaparecidos e relatá-los. Especificamente em Alexandria, Forster publicou diários de viagem, resenhas e ensaios, muitos com conteúdos sentimentais perante a Mohammed El Adl, um árabe egípcio por quem se apaixonou.

SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

Após os acontecimentos da Primeira Guerra Mundial, muitas fagulhas ainda restaram para algo eclodir novamente. Apesar dos territórios na Europa estarem mais definidos, muitos resquícios negativos vieram à tona, como o totalitarismo e o nacionalismo. Com motivações além da expansão territorial, a Alemanha, então com a ascensão do Partido Nazista, e se sentindo humilhada pelas consequências da primeira guerra, finalmente iniciou seus atos que findaram na guerra que mais matou pessoas, algo em entre 70 a 85 milhões de vidas.

Como a primeira guerra, a segunda também mobilizou muitas forças advindas das colônias, porém desta vez não parecia necessário, pois a própria guerra minou as bases do colonialismo. A destruição maciça e a carnificina causada pela guerra fizeram com que as potências coloniais parecessem fracas e hipócritas ao manter colônias contra a vontade de seus povos.¹¹ Ao enfraquecer tanto as potências coloniais quanto às suas colônias, muitas delas acabaram aproveitando para fazer movimentos de independência, como é o caso da Índia e de muitos países da África.

O grande impacto que essa dinâmica causou nas colônias também foi algo extremamente significativo. Países tiveram de lidar com a descolonização em massa, e muitos desses efeitos ainda seguem decorrentes nos dias atuais.¹² A relação de Orwell com a segunda guerra também é muito interessante, pois, segundo ele próprio, se precisasse lutar na guerra, lutaria.

Se eu tivesse que defender as minhas razões para apoiar a guerra, acredito que o poderia fazer. Não há alternativa real entre resistir a Hitler e render-se a ele, e do ponto de vista socialista devo dizer que é melhor resistir; em qualquer caso, não vejo nenhum argumento a favor da rendição que não torne

¹¹ A Segunda Guerra Mundial mobilizou o movimento de “guerra total”, em que todos os recursos dos países envolvidos foram dedicados à guerra.

¹² A descolonização automaticamente pode ser vista com olhos positivos, mas é um processo demorado e complicado. Pois muitas dessas colônias sofreram por muito tempo e as “raízes” do colonizador já estavam tão profundas que dificilmente seriam cortadas.

absurda a resistência republicana em Espanha, a resistência chinesa ao Japão etc., etc. Mas não pretendo que essa seja a base emocional das minhas ações (Orwell, 1940, n.p., tradução nossa).¹³

Entre o início fatídico da segunda guerra e o fim da primeira, Orwell desempenhou um papel importante na Polícia Imperial Indiana, na Birmânia, porém, mesmo tendo nascido na Índia, sofria com preconceitos pelos nativos da região. Devido a sua posição perante os nativos, neste caso um oficial da lei, Orwell sentia-se muitas vezes impotente devido às suas raízes. Em seu ensaio *Shooting an Elephant* ele relata um pouco desses momentos, onde levanta o questionamento de estar sendo zombado possivelmente por defender um império que o coloniza.

INÍCIO DE UMA ANÁLISE

Com fins de métodos de análise, é sempre importante lembrar que estamos lidando com duas obras não ficcionais e documentais. Orwell e Forster não construíram um universo diegético para expor suas visões da realidade e seus pontos de vista quanto ao período que puderam vivenciar.

Enquanto Orwell expõe sua obra em formato de história narrativa, em que um personagem não nomeado relata experiências e presencia situações anglo-indianas, Forster escreve seu relato em formato de diário. Compreender ambos com a mesma metodologia pode não ser uma tarefa simples, mas o primeiro passo a fim de comparar os dois autores e entender seus textos é interpretar *Shooting an Elephant* como um texto puramente não ficcional e documental, onde Orwell possivelmente utilizou de simbolismos para enriquecer a obra e dar ainda mais importância para cada situação micro.

Com uma leitura completa e analítica de cada uma das obras, poderemos fazer um levantamento importante dos principais acontecimentos em ambas, e assim relacionar dois períodos distintos, mas semelhantes quanto ao passado colonial da Índia e da Birmânia. Os períodos pré-Primeira Guerra Mundial e pré-Segunda Guerra

¹³ “If I had to defend my reasons for supporting the war, I believe I could do so. There is no real alternative between resisting Hitler and surrendering to him, and from a Socialist point of view I should say that it is better to resist; in any case I can see no argument for surrender that does not make nonsense of the Republican resistance in Spain, the Chinese resistance to Japan, etc. etc. But I don't pretend that that is the emotional basis of my actions.”

Mundial foram de muita tensão e de muitos fluxos migratórios. Por serem dois momentos em que o imperialismo ainda assolava países com menos poder, é visível o grande temor que pessoas moradoras das colônias frequentemente tiveram. A pergunta “O que acontecerá após o fim da guerra?” era algo que deixava qualquer um sem perspectiva de futuro ou certeza na vida.

SHOOTING AN ELEPHANT

Shooting an Elephant é um ensaio que até os dias atuais não exprime a certeza de ser algo ficcional ou não. Publicado em 1936 em uma revista literária chamada *New Writing*, é um ensaio que aborda, principalmente, o pós-colonialismo, mas também o tema do pós-guerra. Orwell descreve em seu ensaio um relato de situações anglo-birmanesas e anglo-indianas. Como uma espécie de “visão contrária” a livros e a autores pós-coloniais, é possível observar na obra de Orwell o preconceito sofrido pelo colonizador que incomumente é relatado.¹⁴

Orwell relata em *Shooting an Elephant* as difíceis relações pessoais que a guerra proporcionou, afinal, as guerras sempre tiveram motivações territoriais. Após a Inglaterra anexar a Birmânia, em 1923, esta mesma era administrada como uma província da Índia, e desta forma Orwell inicia sua conexão com o local.

Tudo isto me deixava perplexo e perturbado. Pois naquele tempo eu já estava convencido que o imperialismo era uma coisa maligna, e quanto mais cedo eu me livrasse do meu trabalho, melhor. Teoricamente – e secretamente, é claro – eu era a favor dos birmaneses e contra seus opressores, os ingleses. Quanto ao trabalho que eu estava fazendo, eu o odiava mais amargamente do que talvez possa expressar. Num emprego como este é que se vê de perto o trabalho sujo do Império (Orwell, 1936, n.p., tradução nossa).¹⁵

Orwell e Forster viram o Raj Britânico (Índia Britânica) de perto, e desta experiência podemos selecionar inúmeros excertos, em sua maioria negativos. De fato,

¹⁴ Vale lembrar que Orwell é indiano, mesmo sendo lembrado por muitos de seus trabalhos e relações com a Inglaterra.

¹⁵ “All this was perplexing and upsetting. For at that time I had already made up my mind that imperialism was an evil thing and the sooner I chucked up my job and got out of it the better. Theoretically – and secretly, of course – I was all for the Burmese and all against their oppressors, the British. As for the job I was doing, I hated it more bitterly than I can perhaps make clear. In a job like that you see the dirty work of Empire at close quarters.”

e obviamente, não existe qualquer ponto positivo no imperialismo. Orwell, na verdade, utiliza grande parte da narrativa em *Shooting an Elephant* para reclamar de como o trabalho era difícil. Ele estava a serviço do imperialismo, sendo secretamente contrário a ele, porém com raiva das pessoas que não o deixavam apenas cumprir sua função. Segundo o próprio Orwell, isso era culpa do próprio imperialismo:

Tudo o que eu sabia era que estava preso entre meu ódio pelo Império ao qual eu servia e minha fúria contra as pestes mal-intencionadas que tentavam tornar meu trabalho impossível. Com uma parte de minha mente, eu via o Raj britânico como uma tirania indestrutível, como algo imposto, *in saecula saeculorum*, sobre a vontade de povos prostrados; com a outra parte eu pensava que a maior alegria no mundo seria poder enfiar uma baioneta na barriga de um monge budista. Sentimentos como este são o produto normal do imperialismo: pergunte a qualquer suboficial anglo-indiano se você puder encontrá-lo fora de serviço (Orwell, 1936, n.p., tradução nossa).¹⁶

É importante entender como o exercício imaginativo, muitas vezes, também está presente em obras de não-ficção, como o ensaio. Como este método de escrita dá a liberdade do autor mostrar, mesmo que através de um texto narrativo, seus pensamentos e opiniões quanto ao acontecimento que está a presenciar. Orwell, neste caso, chama a atenção pelo sentimento de querer matar quem o atrapalha em seu trabalho. Aqui, já começamos a compreender a grande tensão que era viver no imperialismo.

Deste relato de Orwell, também podemos retirar a questão de que muitos dos policiais eram anglo-indianos. Colonizados a serviço do colonizador exercendo uma função contra seu, então, próprio povo.¹⁷ É a partir daí que Orwell começa a sofrer a maior parte de suas “ofensas”, bem como começa a ter outra perspectiva do que realmente está acontecendo:

Como agente da polícia, eu era um alvo óbvio e era gozado sempre que parecia seguro. Quando um birmanês ágil me fez tropeçar no campo de

¹⁶ “All I knew was that I was stuck between my hatred of the empire I served and my rage against the evil-spirited little beasts who tried to make my job impossible. With one part of my mind I thought of the British Raj as an unbreakable tyranny, as something clamped down, in *saecula saeculorum*, upon the will of prostrate peoples; with another part I thought that the greatest joy in the world would be to drive a bayonet into a Buddhist priest’s guts. Feelings like these are the normal by-products of imperialism; ask any Anglo-Indian official, if you can catch him off duty.”

¹⁷ Contra e não contra. É permitido pensar aqui que os policiais servem para assegurar a proteção e segurança de determinada civilização. Porém, qualquer instituição a favor da Coroa Britânica não era bem aceita pelos colonizados.

futebol e o árbitro (outro birmanês) olhou para o outro lado, a multidão gritou com gargalhadas horríveis. Isto aconteceu mais do que uma vez. No final, os rostos amarelos e zombeteiros dos jovens que me encontravam por todo lado, os insultos que me perseguiam quando eu estava a uma distância segura, irritavam-me muito. Os jovens sacerdotes budistas eram os piores de todos. Havia vários milhares deles na cidade e nenhum deles parecia ter nada para fazer a não ser ficar nas esquinas das ruas a zombar dos europeus (Orwell, 1936, n.p., tradução nossa).¹⁸

Enquanto Alex Zwerding (Zwerding, 1974, p. 134) diz que Orwell “nem sempre estive do lado da vítima”, pois o fato de ele ter feito parte da polícia imperial reforça isso, Valerie Meyers (Meyers, 1991, p. 58) relata que “para governar os bárbaros você tem de se tornar um”. Com estes dois comentários negativos sobre o autor, há muito o que podemos analisar, sobretudo se relacionarmos com a continuidade de *Shooting an Elephant*, principalmente quando Orwell de fato é posto frente a frente com a delicada situação do encontro com o animal.

E foi nesse momento, enquanto estava ali parado com a espingarda nas mãos, que compreendi pela primeira vez o vazio, a futilidade do domínio do homem branco no Oriente. Aqui estava eu, o homem branco com a sua arma, à frente da multidão nativa desarmada - aparentemente o ator principal da peça; mas, na realidade, eu era apenas uma marionete absurdamente empurrada de um lado para o outro pela vontade daqueles rostos amarelos que estavam atrás. Nesse momento, percebi que, quando o homem branco se torna um tirano, é a sua própria liberdade que ele destrói. Torna-se uma espécie de manequim oco fazendo pose, a figura convencionalizada de um sahib. Porque a condição do seu governo é passar a vida a tentar impressionar os "nativos" e, por isso, em todas as crises, deve fazer o que os "nativos" esperam dele. Usa uma máscara e o seu rosto adapta-se a ela (Orwell, 1936, n.p., tradução nossa).¹⁹

Neste trecho podemos observar a tal duplicidade de Orwell, que na verdade se

¹⁸ “As a police officer I was an obvious target and was baited whenever it seemed safe to do so. When a nimble Burman tripped me up on the football field and the referee (another Burman) looked the other way, the crowd yelled with hideous laughter. This happened more than once. In the end the sneering yellow faces of young men that met me everywhere, the insults hooted after me when I was at a safe distance, got badly on my nerves. The young Buddhist priests were the worst of all. There were several thousands of them in the town and none of them seemed to have anything to do except stand on street corners and jeer at Europeans.”

¹⁹ “And it was at this moment, as I stood there with the rifle in my hands, that I first grasped the hollowness, the futility of the white man’s dominion in the East. Here was I, the white man with his gun, standing in front of the unarmed native crowd – seemingly the leading actor of the piece; but in reality I was only an absurd puppet pushed to and fro by the will of those yellow faces behind. I perceived in this moment that when the white man turns tyrant it is his own freedom that he destroys. He becomes a sort of hollow, posing dummy, the conventionalized figure of a sahib. For it is the condition of his rule that he shall spend his life in trying to impress the “natives,” and so in every crisis he has got to do what the “natives” expect of him. He wears a mask, and his face grows to fit it.”

trata de um jovem que está começando a entender muitas coisas. Talvez o vazio e a futilidade que Orwell comenta seja em cima da visão que os “funcionários” do império tinham (ou não) sobre o que é realmente “imperializar”. O sentimento de poder era sentido verdadeiramente por quem afinal? Sua rainha e família real, os quais residiam a milhares de quilômetros dali? Ou um simples policial a serviço do império? A verdade é que a maioria dos servidores do império pouco sabiam sobre o domínio cultural e territorial.²⁰

Como Orwell relata, esta máscara se amolda em todo servidor imperial, que acaba por não conseguir enxergar as implicações. Muitos dos homens que buscavam por uma certa liberdade, quando se colocavam à disposição do império, na verdade estavam perdendo ainda mais a mesma. O fato de estar no “meio”, ser um servo do império, mas a serviço também da população, também os colocava em uma posição de subordinação. Enquanto um policial birmanês detém o uso da força, Orwell claramente sentiu o poder do imperialismo sob todo o contexto. Os colonizados o enxergavam como uma simples marionete, da mesma forma que o império. O elefante surge na obra como um elemento rico em simbolismo, e neste momento representa tanto Orwell como todo o povo colonizado. O elefante, como todo colonizado, é oprimido, não seguiu as regras exigidas pelo poder. Portanto, é uma besta incontrolável e merece ser parada. Quem deve puni-lo? Quem está a serviço do império. Orwell descreve o início desta cena como se fosse um grande show:

O único pensamento que tinha na cabeça era que, se alguma coisa desse errado, aqueles dois mil birmaneses me veriam ser perseguido, apanhado, pisoteado e reduzido a um cadáver sorridente, como aquele indiano no alto da colina. E se isso acontecesse, era muito provável que alguns deles se rissem. Isso não seria bom. Só havia uma alternativa. Enfie os cartuchos no carregador e deitei-me na estrada para conseguir fazer melhor pontaria. A multidão ficou muito quieta, e um suspiro profundo, baixo e feliz, como o das pessoas que vêem a cortina do teatro subir finalmente, saiu de inúmeras gargantas. Afinal, iam divertir-se um pouco (Orwell, 1936, n.p., tradução nossa).²¹

²⁰ Podemos lembrar do termo “imperialismo cultural” de Edward Said, que de forma resumida, trata de uma cultura se hierarquizar sob a outra, isto é, basicamente apagar ou silenciar outra cultura.

²¹ “*The sole thought in my mind was that if anything went wrong those two thousand Burmans would see me pursued, caught, trampled on and reduced to a grinning corpse like that Indian up the hill. And if that happened it was quite probable that some of them would laugh. That would never do. There was only one alternative. I shoved the cartridges into the magazine and lay down on the road to get a better aim. The crowd grew very still, and a deep, low, happy sigh, as of people who see the theatre curtain go up at last, breathed from innumerable throats. They were going to have their bit of fun after all.*”

Podemos entender desta forma, ou seja, o elefante como a representação do povo colonizado, pois Orwell o retrata como um animal indefeso, apenas preocupado com toda a situação. Quando a cena do tiro finalmente começa, conseguimos novamente olhar para ela com outra perspectiva. No primeiro tiro, Orwell relata, através do oficial, que o elefante “sente o baque”, mas que apenas se ajoelha no chão, aparentemente abatido.

Quando puxei o gatilho, não ouvi o estrondo nem senti o coice - nunca se sente quando um tiro é certo -, mas ouvi o rugido diabólico de alegria que subiu da multidão. Naquele instante, num espaço de tempo demasiado curto, como se poderia pensar, até para a bala chegar lá, o elefante sofreu uma mudança misteriosa e terrível. Não se mexeu nem caiu, mas todas as linhas do seu corpo se alteraram. Parecia subitamente abatido, encolhido, imensamente velho, como se o impacto assustador da bala o tivesse paralisado sem o derrubar. Por fim, depois do que pareceu ser um longo tempo - podem ter sido cinco segundos, atrevo-me a dizer - caiu flácido de joelhos. A sua boca babava-se. Uma enorme senilidade parecia ter-se instalado nele (Orwell, 1936, n.p., tradução nossa).²²

Neste momento, podemos citar a questão de como o imperialismo é um movimento duro e árduo, demorado, constante. Não é simples dominar um local, substituir e apagar toda a sua história. Muito mais difícil que isso é testemunhar esse acontecimento. E ali estão, na cena, mais de duas mil pessoas, que no primeiro momento estavam curiosas, interessadas, mas que, conforme a cena fica apavorante, começam a se retirar.

No segundo tiro, o elefante se levanta, demonstrando resistência, como um colonizado que não se deixa, não se entrega, luta até o fim. No último tiro, Orwell relata o fim e o quão estrondosa foi a queda do elefante, e o quanto isso impactou a plateia que já batia em retirada.

Ao final da obra, Orwell observa o elefante ainda respirando e decide dar mais dois tiros, mas o animal continua vivo. O “sangue grosso” do elefante surge aqui como

²² “When I pulled the trigger I did not hear the bang or feel the kick – one never does when a shot goes home – but I heard the devilish roar of glee that went up from the crowd. In that instant, in too short a time, one would have thought, even for the bullet to get there, a mysterious, terrible change had come over the elephant. He neither stirred nor fell, but every line of his body had altered. He looked suddenly stricken, shrunken, immensely old, as though the frightful impact of the bullet had paralysed him without knocking him down. At last, after what seemed a long time – it might have been five seconds, I dare say – he sagged flabbily to his knees. His mouth slobbered. An enormous senility seemed to have settled upon him.”

uma alusão à riqueza cultural e histórica do povo colonizado. Cada gota carrega uma imensidão de vidas, que durante todo o período imperial, foram tiradas por motivações fúteis e meramente interessadas em poder territorial, econômico e político. Outra questão sobre a negação do elefante em morrer é perceber que não há possibilidades de um ser humano “apagar outro do mapa”. Orwell relata que após o oficial sair do local, depois de desistir de encerrar o sofrimento do moribundo elefante, ele somente veio a morrer meia hora depois. Após isso, pessoas foram lá pegar suas carnes, retirar seu sangue e levar para suas casas. É possível interpretar que cada grama de seu corpo carrega uma história, e que essa mesma se espalha, segue sendo contada e compartilhada sem qualquer controle do imperialismo.

THE HILL OF DEVI

Enquanto observamos a obra de Orwell como uma história não-ficcional, a obra de Forster se mescla entre várias cartas das suas visitas na Índia. Essas eram direcionadas a sua mãe e a outros parentes.

Segundo o próprio Forster, as cartas de 1912 e 1913 são impressas sem introdução por motivos específicos que sugerem o compartilhamento como leitor da perplexidade da experiência e do prazer em mergulhar em um mundo então desconhecido²³ (Forster, 1953, p. 9). “Os indianos não são esquisitos!” (Forster, 1953, p. 9). Dizendo isso em seu prefácio, acredito que Forster consiga entregar um resumo do seu livro. É uma obra sobre aproximação, conexão e descobrimento. *The Hill of Devi* traz uma visão de Forster a respeito de seu povo colonizado.²⁴

Logo nas primeiras cartas de Forster, conseguimos perceber uma certa dualidade do autor. Um misto de curiosidade com a sensação de estar perdido em meio a tantas informações novas. Como Forster era um convidado de Malcolm Darling, que era um tutor e guardião do Rajá do estado de Dewas, Tukoji Rao III Pawar, ele pôde viver de perto a experiência de maior contato entre Índia e o Império Britânico, ou seja, o

²³ Acredito que Forster tenha deixado a contextualização de lado, nesse livro, para deixar a experiência mais “crua” possível, sem edições e sem a prévia experiência que o leitor teria caso recebesse sua introdução e comentário sobre o que viria a seguir.

²⁴ Aqui, “seu” povo colonizado, pois Forster era um homem branco, britânico, e certamente, pelo menos inicialmente, assim era visto pelo povo indiano.

próprio governo.

O Malcolm veio diretamente de Deli e estava cheio de informações sobre o desastre da bomba. Não preciso de entrar em detalhes, pois já deve ter visto muitos nos jornais. Ele acha uma pena que Lord Hardinge, tendo em conta que o seu ferimento era leve, não tenha ido do hospital para o Durbar, pois assim teria causado uma grande impressão e evitado que o grupo sedicioso dissessem que o Vice-Rei nunca tinha chegado a Delhi. Penso que os seus nervos estavam demasiado abalados, apesar de não ter sido ferido. É um negócio terrível - não só em si mesmo, mas porque fortalecerá o partido reacionário. M. diz que, depois de a notícia chegar, vários ingleses - também funcionários de alto nível - estavam ansiosos para que os *Tommies*²⁵ fossem obrigados a disparar contra a multidão, e pareciam lamentar muito que o Vice-Rei não tivesse sido morto, porque então teria havido uma melhor desculpa para fazer tal coisa. Malcolm estava no cortejo da procissão do Punjab, que precedeu a do Vice-Rei, e ouviu a notícia no caminho (Forster, 1953, p.18, tradução nossa).²⁶

Apesar da difícil tradução deste trecho, podemos observar algumas coisas. A primeira delas é como Forster parece ter noção das grandes revoltas que acontecem na Índia britânica. Os membros do “Partido Revolucionário”, que se tratava de um partido com movimentos de independência, tramaram um atentado contra o vice-rei, na expectativa de matá-lo, e por consequência, enfraquecer o Estado britânico.

Outro ponto a se observar é a maneira como Forster sabia que a alta cúpula inglesa, como alguns funcionários, queria ver o “poder agir”, e isso significava cometer um genocídio de indianos, talvez para colocar o povo contra os revolucionários, mostrar para o povo a seguinte mensagem: “Vocês que pagam pelos erros deles, sejam contra eles”.

Forster também é colocado diretamente de frente com a cultura local, por exemplo, quando vai a um casamento. Para celebrar o casamento, o Rajá organiza um rico banquete. Sem saber que roupas vestir, Forster logo procura por suas “roupas inglesas”, e enquanto estava se vestindo, é surpreendido pelo Rajá em seu quarto com

²⁵ *Tommies* é a gíria para soldado britânico.

²⁶ “Malcolm came direct from Delhi, and was full of the bomb-disaster there. I needn't go into details as you will have had only too many in the papers. He thinks it a pity that Lord Hardinge, finding his wound was slight, did not go on from the Hospital to the Durbar, for then it would have made a great impression and prevented the seditious party from saying that the Viceroy had never reached Delhi. I expect his nerves were too much shattered, even though he was not hurt. It is a dreadful business — not only in itself, but because it will strengthen the reactionary party. M. says that after the news came, several Englishmen — officials of high position too — were anxious for the *Tommies* to be turned to fire at the crowd, and seemed really sorry that the Viceroy had not been killed, because then there would have been a better excuse for doing such a thing. Malcolm was in the Punjab procession, which preceded the Viceregal one, and heard the news en route.”

um conjunto de roupas indianas.

Deixe-me me descrever. Sapato — Tive que tirá-los quando cheguei ao Palácio, então eles não contam. Minhas pernas estavam vestidas com Jodpores feitos de musselina branca. Pendurado do lado de fora era o camisa branca do jovem Sirdar, mas estava escondida por um colete com as cores de um gelo napolitano - vermelho, branco e verde, e isso estava quase escondido pela minha vestimenta principal — um magnífico casaco de seda cor de vinho, enfeitado com ouro. Nunca descobri a quem isso pertencia. Isto veio abaixo dos meus joelhos e se encaixou em volta dos meus pulsos de perto e muito bem, e bem ajustado ao meu corpo. Armado alegremente sobre um carro havia um turbante Maratha vermelho escarlata ouro — não confundir com o turbante comum; isto é um caso inventado, mais como um chapéu armado. E não era só isso. Eu carregava na mão esquerda um lenço laranja seda com pontas douradas, e antes que a noite terminasse uma marcação carmesim, como um pedaço de pão, foi estampada em minha testa, significando que eu pertencia à seita de Shiva (Forster, 1953, p. 21, tradução nossa).²⁷

É importante destacar, neste excerto, a liberdade e abertura com que Forster se expõe a cultura local, tanto para a vestimenta, os costumes, como o fato de ter de tirar os sapatos, e também, o primeiro contato de Forster com a religião, como o caso de Shiva. Após chegar ao palácio, Forster também é surpreendido com um banquete gigante, e, para conseguir comer, sentou-se no chão de pernas cruzadas, com uma bandeja à sua frente para aguardar a comida. Quando finalmente o banquete começa a chegar, Forster então observa e julga cada porção, bem como sente as dificuldades de ter de se alimentar com apenas uma mão.²⁸

As cartas de Malcolm para casa dão uma imagem do dia a dia da vida em Dewas em 1907-8. Para além de escrever à sua família, correspondia-se longamente com o nosso amigo Arthur Cole e também comigo. É interessante ver como o local o transformou. Quando chegou, tinha o sentimento de superioridade racial que era habitual entre os ingleses da época. Em poucos meses perdeu-o, e nunca mais o recuperou (Forster, 1953,

²⁷ “*Let me describe myself. Shoes — I had to take them off when the Palace was reached, so they don’t count. My legs were clad in Jodpores made of white muslin. Hanging outside these was the youthful Sirdar’s white shirt, but it was concealed by a waistcoat the colours of a Neapolitan ice — red, white and green, and this was almost concealed by my chief garment — a magnificent coat of claret-coloured silk, trimmed with gold. I never found out to whom this belonged. It came to below my knees and fitted round my wrists closely and very well, and closely to my body. Cocked rakishly over one car was a Maratha Turban of scarlet and gold — not to be confused with the ordinary turban ; it is a made up affair, more like a cocked hat. Nor was this all. I carried in my left hand a scarf of orange-coloured silk with gold ends, and before the evening ended a mark like a loaf of bread was stamped on my forehead in crimson, meaning that I was of the sect of Shiva.*”

²⁸ Na tradição indiana, a mão esquerda é considerada impura e suja, portanto usa-se apenas a mão direita para comer.

p.43, tradução nossa).²⁹

Em outro momento, Forster começa a falar da relação de Malcolm com o Rajá, e neste excerto percebemos uma ideia de Forster quanto ao momento em que um britânico chega na Índia britânica. Ele relata sobre superação racial, mas também conta a respeito da perda desse sentimento. Vale lembrar que não é comum a sensação de igualdade em um contexto imperial. Naturalmente um é colonizador e o outro, colonizado.

Em 1921, Forster voltou para a Índia britânica, desta vez para ser secretário do Marajá. Retornando no período entre guerras, Forster logo percebeu algumas mudanças, tais como a promoção de Tukoji Rao III de Rajá para Marajá. Algo que também estava crescendo era o apoio a Gandhi e suas ideias quanto ao movimento de independência e não-cooperação.

Outra observação que Forster fez foi sobre a visita do Príncipe de Gales, o futuro Edward VIII, à Índia britânica, que, segundo ele, foi um fracasso. A visita de Edward VIII foi motivada para agradecer o apoio da colônia na guerra, mas o que pôde ser visto foi uma população que clamava por independência e menos violência por parte do império.

PONTOS CONCLUSIVOS

É perfeitamente considerável pensar que Orwell e Forster estruturaram seus pensamentos acerca das relações Inglaterra-Índia. O pós-colonialismo certamente ainda não era algo a se pensar em suas épocas, afinal, com o crescimento constante das colônias pelo mundo, vitórias em guerras e avanços territoriais dos países europeus, como imaginariam isso?

Sendo um estudo científico e acadêmico que veio a emergir apenas no período pós-guerra, especificamente após a Segunda Guerra Mundial, o pós-colonialismo passou a ser investigado com outros olhos, e desde então vem ganhando

²⁹ “Malcolm’s letters home give a day-to-day picture of life at Dewas in 1907-8. Besides writing to his family, he corresponded at length with our friend Arthur Cole, and also with myself. It is interesting to see how the place transformed him. When he arrived, he had the feeling of racial superiority which was usual among Englishmen at the time. In a few months he lost it, and it never returned.”

avanços e ramificações. A partir das problemáticas do pós-colonialismo que envolvem os dois autores, podemos citar a questão da subalternidade, envolvendo Orwell, como um autor indiano, e do orientalismo envolvendo Forster, um autor britânico falando sobre a então Índia britânica.

Olhar para como Orwell e Forster representaram as relações em um contexto imperial pode ser uma tarefa intensa e demorada, vide que ambos autores possuem outras duas obras de ficção que se passam no mesmo período e contexto históricos, *Burmese Days* (1934) e *A Passage to India* (1924). Ambos os romances, inclusive, foram citados por Edward Said em seus dois livros, *Orientalismo* (1978) e *Cultura e Imperialismo* (1993), obras onde o pensador desenvolve o conceito de orientalismo.

Talvez o principal elemento que ambos os autores tenham relatado seja questão de como o imperialismo era sujo e sangrento, na maioria das vezes hipócrita e difícil de entender. Enquanto Orwell relata que deseja que o elefante tenha feito algo realmente ruim e errado de acordo com as leis, ou até mesmo reagir a ele, Forster traz o mesmo relato sobre a população que assistia à procissão para a inauguração da capital Delhi, no fatídico dia do atentado contra o vice-rei Hardinge. A alta cúpula só desejava pequenos motivos para massacrar a população, talvez para demonstrar seu grande poder.

Enquanto Forster preocupa-se em descrever as diferentes conexões culturais que presencia em toda sua viagem pela Índia, Orwell relata um caso específico, mas gritante. Orwell parece mais pesado em suas palavras do que Forster, mas talvez isso tenha uma explicação. Analisando as biografias dos dois autores, é possível perceber que, enquanto Orwell serviu por um grande tempo a polícia e lidou diretamente com a população, Forster era um ajudante ou convidado da realeza imperial. As perspectivas naturalmente podiam remeter a diferentes visões e estilos, mas que com uma boa dose de interpretação e comparação se tornam semelhantes e até se completam em sua representação de doses de violência imperial.

REFERÊNCIAS

BEAUMAN, Nicola. "Forster, Edward Morgan (1879–1970), novelist and essayist". Oxford Dictionary of National Biography. September 28, 2006. Oxford University Press. Disponível em:

<<https://www.oxforddnb.com/display/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-33208>>. Acesso em: 12 jan. 2024.

CRICK, Bernard. “Blair, Eric Arthur [pseud. George Orwell] (1903–1950), political writer and essayist”. Oxford Dictionary of National Biography. September 01, 2017. Oxford University Press. Disponível em: <<https://www.oxforddnb.com/display/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-31915>>. Acesso em: 12 jan. 2024.

DAS, S. Experiences of colonial troops. *British Library*, 2014, n.p. Disponível em: <https://www.bl.uk/world-war-one/articles/colonial-troops>. Acesso em: 17 out. 2023.

GAPHORIAN, A; GHOLI, A. A Postcolonial Reading of George Orwell’s Shooting an Elephant With Special Reference to Edward Said’s Orientalism and Binary of the Self and the Other. *Theory and Practice in Language Studies*, Londres, v. 5, n. 7, p. 1361-1367, jul. 2015. Disponível em: <<https://www.academypublication.com/issues2/tpls/vol05/07/07.pdf>>. Acesso em: 16 outubro 2023.

FORSTER, E. M. *A Passage to India*. Nova Iorque: Harcourt, Brace and Company, 1924.

FORSTER, E. M. *The Hill of Devi*. Nova Iorque: Harcourt, Brace and Company, 1983.

MEYERS, V. *George Orwell*. Londres: Macmillan Education, 1991.

MOREY, P. Postcolonial Forster. In: BRADSHAW, D. (Ed.). *The Cambridge Companion to E. M. Forster*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

ORWELL, G. My Country Right or Left. *Orwell DAG*, 2019, n.p. Disponível em: <https://orwell.ru/library/articles/My_Country/english/e_mcro1>. Acesso em: 17 out. 2023.

ORWELL, G. Shooting an Elephant. In: LEHMANN, J. (Ed.). *New Writing*. 1ª ed. Londres: The Hogarth Press, 1936.

SAID, E. *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

SPIVAK, G. *Pode o Subalterno Falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

WISKER, G. *Key Concepts in Postcolonial Literature*. Londres: Bloomsbury Academic, 2007.

ZWERDLING, A. *Orwell and the Left*. New Haven: Yale University Press, 1974.

Recebido em: 05/01/2024

Aceito em: 30/04/2024

Vinícius Conceição da Cunha: Licenciado em Letras - Inglês pela Universidade Federal de Santa Maria - RS. Mestrando em Letras - Literatura pela Universidade Federal de Santa Maria - RS.

Régis Augustus Bars Closel: Professor Adjunto na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

O deleite da compaixão segundo Friedrich Schiller

The pleasure of compassion according to Friedrich Schiller

Felipe Motta Veiga

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

felipeveiga11@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0902-6402>

RESUMO

O presente artigo se detém sobre um texto do poeta, dramaturgo e teórico alemão Friedrich Schiller, intitulado *Sobre a arte trágica*, a fim de destrinchar a concepção schilleriana do deleite da compaixão, isto é, o deleite que os seres humanos experimentam ao testemunhar o sofrimento alheio. Segundo o autor, provocar esse tipo de deleite é o fim supremo das representações trágicas. Para compreender melhor o pensamento de Schiller a esse respeito, recorreremos também a outros textos escritos por ele na mesma época (a última década do século XVIII) e no mesmo veículo de imprensa (a revista *Neue Thalia*), bem como ao principal livro que inspirou as reflexões que constam em *Sobre a arte trágica*, a *Poética* de Aristóteles.

Palavras-chave: Schiller; deleite; compaixão; tragédia.

ABSTRACT

This article focuses on a text written by the German poet, playwright and theorist Friedrich Schiller, entitled *On the Tragic Art*, in order to unravel the Schillerian conception of the delight of compassion, namely, the delight that human beings experience when witnessing the suffering of other people. According to the author, to provoke this kind of delight is the supreme end of tragic representations. In order to better understand Schiller's thinking in this regard, we also called upon other texts written by him at the same period (the last decade of the 18th century) and in the same press vehicle (the magazine *Neue Thalia*), as well as to the main book which inspired the reflections contained in *On the Tragic Art*, Aristotle's *Poetics*.

Keywords: Schiller; pleasure; compassion; tragedy.

INTRODUÇÃO

Despertaí meu coração, que eu possa
Mover o vosso. Quando o olhar de gelo
Pondes em mim, meu coração se fecha,
Estancam-se-me as lágrimas, e um frio
Horror prende as palavras em meu peito!
[...]

Escutai:

Errei humanamente, infantilmente.
O poder perturbou-me. Errei, mas nunca
Às escondidas. Com franqueza régia
Desdenhei sempre as falsas aparências.
Meus pecados e culpas são notórios.
Posso, porém, dizer que sou melhor
Que a minha fama.

(*Maria Stuart*, Schiller)

Na década de 1790, Friedrich Schiller publicou na revista *Neue Thalia* uma série de artigos sobre estética que atestam, para além da importância das reflexões de Addison e Burke, a confessada influência da filosofia kantiana na sua obra teórica. À diferença, porém, de *Do sublime* — artigo que leva justamente o subtítulo de *para uma exposição ulterior de algumas ideias kantianas* — e *Sobre o patético*, publicado originalmente como continuação do primeiro, não se percebe nos textos iniciais dessa fase uma presença tão forte do kantismo, nem mesmo da *Crítica da faculdade de julgar*, referência crucial para os escritos de Schiller na *Neue Thalia*.

Embora certamente estejam investidos do caráter sistemático que marca a produção teórica do autor alemão, tanto as especulações estéticas de *Sobre o fundamento do deleite com objetos trágicos* quanto seus desdobramentos em *Sobre a arte trágica* surgiram numa época em que Schiller ainda não havia empreendido um estudo aprofundado da obra de Kant e não assimilara termos-chave do sistema transcendental. Na verdade, tais artigos dialogam mais de perto com a *Poética* de Aristóteles, sendo aquele *Sobre a arte trágica* o que deixa mais patente essa ligação e o que merecerá, por isso, nossa atenção a partir de agora. A influência da *Poética* transparece em diversas passagens do texto, como na definição da arte enquanto mimese e na descrição do sentimento de compaixão que as representações trágicas suscitam nos espectadores de teatro.

A questão mais ampla que Schiller se propõe a responder no começo de *Sobre a arte trágica* é a seguinte: sob quais condições o ânimo humano se compraz com afetos desagradáveis? Ou mais especificamente: qual a origem do prazer que sentimos ao testemunhar o sofrimento alheio?

Essa origem, recomenda o autor, não devemos buscá-la nos afetos desagradáveis em si mesmos; uma situação de agonia, ou de medo, ou de infortúnio, por si sós, são capazes apenas de nos causar desprazer. Para que sejam deleitosas, é preciso antes que se desperte a compaixão pela pessoa que sofre. E como um deleite desse tipo é acessível a qualquer ser humano (ainda que não de maneira igual para todos), Schiller realiza uma investigação sobre os fundamentos da “realidade e a universalidade do deleite com comoções dolorosas” (Schiller, 2018b, p. 41), concentrando seus esforços analíticos num tipo particular de representação artística ou *imitação da natureza* — a arte trágica, cujo fim é justamente o deleite da compaixão.¹

DELEITE LIVRE, ETICIDADE E SENTIMENTO DE COMPAIXÃO

O artigo *Sobre a arte trágica* abre mais “poético”, por assim dizer, com mais imaginação e menos abstração, do que os demais artigos redigidos por Schiller na mesma época. Logo nos primeiros parágrafos, o leitor dá de cara com exemplos e imagens a ilustrarem a tese que, como se verá, vai ser defendida em termos filosóficos ao longo daquelas páginas. Esse esforço por conciliar poesia e filosofia era, para Schiller, o alicerce de seu projeto teórico na maturidade. Segundo ele próprio escreveu, em carta para Goethe em 1795: “se o filósofo pode deixar descansar o seu poder imaginativo, e o poeta, o seu poder de abstração, então eu, nessa forma de produção, preciso sempre conservar as duas forças em igual intensidade” (*apud* Süsskind, 2018, p. 9).

¹ Alguns trechos da *Poética* ressoam nitidamente na relação estabelecida por Schiller entre mimese e deleite compassivo. Para Aristóteles, contudo, há um terceiro componente fundamental dessa relação, o *pavor*, que a arte trágica teria como finalidade incitar no espectador, juntamente com a compaixão. Em Schiller, o pavor não é tratado como fim, mas como mais um “afeto desagradável” que, na tragédia, pode condicionar o aparecimento de compaixão. Lemos na *Poética*: “a mimese tem por finalidade não apenas a ação conduzida a seu termo, mas também os acontecimentos que suscitam o pavor e a compaixão” (2015, p. 101); “o prazer que deve ser concretizado pelo poeta provém da compaixão e do pavor, suscitados pela mimese” (*Ibid.*, p. 119).

Após evocar, como de hábito, a legitimidade da “experiência” para corroborar suas afirmações,² o autor menciona casos em que nossa curiosidade é atizada pela expressão do sofrimento alheio. É o que sucede, por exemplo, ao nos depararmos com “uma tormenta no mar que afunda toda uma frota”, com a condução de um criminoso à “arena de seus tormentos” (*Ibid.*, p. 40), ou mesmo com a

penosa luta entre inclinações ou deveres opostos, fonte de miséria para aquele que a sofre, [...] os progressos de uma paixão até o abismo para o qual ela atrai sua vítima infeliz. [...] a visão de um sofrimento físico, ou [...] [a] expressão física de um sofrimento moral (*Ibid.*, p. 41).

O espectador dessas cenas é irresistivelmente atraído pelo que nelas há de triste, de aflitivo, de terrível. Mas, se não está de todo entregue aos estímulos sensíveis que provocam curiosidade, é por causa da intervenção de um sentimento enraizado na sua natureza moral, na sua *eticidade*: o sentimento de compaixão.

Este é ativado em nós quando, superando o egoísmo e as preocupações individuais — os quais são movidos pelo impulso de contentamento —, somos solidários com aquele que sofre, a ponto de compartilharmos do seu estado, de tomarmos para nós o seu sofrimento, ou de enxergarmos nele as nossas próprias dores. Ora, uma vez que o deleite, de acordo com Schiller, tem como fontes ou a “satisfação do impulso de contentamento” ou o “cumprimento de leis morais” (*Ibid.*, p. 44), ele só pode ser propriamente livre caso nossa *eticidade* se mova com independência, sem os limites impostos pela sensibilidade.³

Portanto, o prazer que advém da compaixão assenta na liberdade experimentada pelo ânimo moral, que obedece apenas às leis universais da razão, em relação ao eu individual, que está preso aos impulsos sensíveis, numa esfera inferior à moral. Isso explica por que ele é “mais forte e vivaz em afetos tristes, nos quais é magoado o amor

² De fato, somente em *Sobre a arte trágica* Schiller recorre três vezes à autoridade da experiência. Diz ele que a experiência “ensina” (2018b, p. 39), “assinala” (*Ibid.*, p. 47) e põe “acima de dúvida” (*Ibid.*, p. 41).

³ No artigo que precede este, intitulado *Sobre o fundamento do deleite com objetos trágicos*, encontramos a seguinte formulação a propósito do *deleite livre*: “um deleite livre, tal como o que a arte produz, baseia-se completamente em condições morais, [...] toda a natureza ética do ser humano está aí ativa” (2018a, p. 19). E Schiller subordina, ainda, essa liberdade do deleite à liberdade da arte: “cada deleite, na medida em que flui de fontes éticas, melhora eticamente o ser humano”, mas, para fluir de fontes éticas, a arte deve cumprir “o seu mais alto efeito estético”, e ela só pode fazê-lo “exercendo a sua total liberdade” (*Ibid.*, p. 20).

próprio, do que nos alegres, que pressupõe a sua satisfação” (*Ibid.*, p. 44). O que torna possível o deleite livre com afetos tristes compartilhados, isto é, com afetos de que vemos outras pessoas padecer, é o fato de esses afetos desagradáveis colocarem em movimento nossa faculdade ética, que assim eleva-se sobre nossa faculdade sensível. Nas palavras do autor:

é precisamente o ataque à nossa sensibilidade a condição para excitar a faculdade do ânimo cuja atividade gera aquele deleite com o sofrimento solidário.

Ora, essa faculdade não é outra senão a razão, e na medida em que [é] sua atuação livre, como absoluta atividade autônoma [*Selbsttätigkeit*], [que] merece primordialmente o nome de *atividade*, na medida em que o ânimo só se sente perfeitamente livre e independente em seu agir ético, é obviamente do satisfeito impulso de atividade que nosso deleite nas comoções tristes tira a sua origem (*Ibid.*, p. 45-6).

A COMPAIXÃO NA ARTE TRÁGICA

Em seguida, Schiller passa a tratar dos meios de representação que, imitando os fenômenos da natureza capazes de suscitar afetos compassivos e unificando numa ação principal, segundo um plano artístico, um conjunto de ações individuais, têm como fim produzir o deleite da compaixão: são aqueles que concernem à arte trágica.

O espectador que se comove diante de uma tragédia, e que sente prazer nessa comoção, só o faz porque, nesse caso, a representação de uma *contrariedade a fins* na natureza dá lugar à representação de uma *conformidade a fins* moral e mais elevada.⁴ As contrariedades a fins são condições sensíveis que limitam ou inviabilizam esse deleite; já a conformidade a fins moral está ligada às circunstâncias nas quais ele ocorre. O pensador alemão se lança, então, na tarefa de examinar, por um lado, os elementos que obstruem e, por outro, os que possibilitam o deleite da compaixão na representação trágica.

Se as comoções proporcionadas pela tragédia forem fracas ou fortes demais, diz Schiller, sentiremos um prazer menor — ou não o sentiremos de todo — na compaixão. Sendo excessivamente fracas, o ânimo permanece indiferente e imóvel e, sendo demasiado fortes, o afeto doloroso provocado pela representação se iguala ao afeto

⁴ É nas expressões *contrariedade a fins* e *conformidade a fins* que o vocabulário kantiano aparece de modo mais claro neste texto de Schiller.

doloroso originário, o que significa também que cessamos de compartilhar da dor alheia e a sentimos como se fosse exclusivamente nossa. O excesso de perturbação da sensibilidade, por sua vez, impede a atividade livre do ânimo, e desde logo a solidariedade com o sofredor.

A título de exemplo, Schiller menciona os protagonistas do drama de Johann Friedrich von Cronegk, *Olindo e Sofrônia*, que não são levados ao sofrimento senão por culpa deles mesmos, assim como o rei Lear de Shakespeare que, com sua forma de agir insensata e destemperada, desperta antes o desgosto do espectador do que sua afeição. De maneira semelhante, personagens que nos causam aversão por serem maus, como Macbeth ou Franz Moor, da peça *Os salteadores* do próprio Schiller, também obstruem a comoção. Portanto, quanto mais a figura trágica faz por merecer sua danação, tanto menor é a compaixão incitada.

O mesmo se verifica nas ocasiões em que um personagem se submete cegamente ao poder do destino, o qual afronta a liberdade e a capacidade de autodeterminação do ser humano. “É isso”, escreve Schiller, essa sujeição forçosa ao destino,

que deixa para nós algo a desejar mesmo nas peças mais insignes do palco grego, porque em todas elas se apela, por fim, à necessidade, permanecendo assim sempre um nó por dissolver para a nossa razão que exige razão (*Ibid.*, p. 51).

Além de indicar essa falha, digamos, do teatro grego na produção de comoções trágicas, o autor aponta ainda para o efeito de distanciamento gerado pela descrição ou narração de situações dramáticas, descrição que frequentemente faz intervir a voz do autor em cena, que interrompe a ação e que, por consequência, enfraquece a ilusão do espectador, sem a qual a compaixão é impossível. Aí estaria um erro típico do teatro clássico francês.⁵

Em compensação, o deleite compassivo pode ocorrer quando um personagem é levado à infelicidade não por culpa sua nem por submissão ao destino, mas pela coação de circunstâncias exteriores, ou então quando sofre por vontade própria.

⁵A fim de melhor entendermos a concepção de Schiller da arte trágica, não seria despropositado mencionar aqui outra crítica sua ao teatro clássico francês, ao qual ele dirige severas censuras. No artigo “Sobre o patético”, afirma-se que nas tragédias francesas o “tom gélido da declamação sufoca toda verdadeira natureza, [...] [a] decência falsifica em toda parte a expressão da natureza [...]. Mal podemos crer que um herói de dramas trágicos francês *sofra*, pois ele se expressa sobre o seu estado de ânimo como o ser humano mais tranquilo” (2018c, p. 70).

O primeiro caso é o do rei táurida em *Ifigênia em Táuris*, de Goethe, de quem nos compadecemos no mais alto grau por tratar-se de um homem que, embora seja um obstáculo aos desígnios de Orestes e sua irmã, “nunca perde o nosso respeito, e, por fim, ainda nos compele ao amor” (*Ibid.*, p. 50). Já o segundo caso é o de Rodrigo e Ximenes na peça *O Cid*, de Corneille, que deliberadamente sacrificam suas inclinações naturais em nome de um dever moral superior. De modo geral, o gozo da compaixão resulta de uma luta entre a coação da sensibilidade e a atividade do ânimo ético, o qual só triunfa e afirma sua liberdade se for “despertado da serventia dos sentidos” (*Ibid.*, p. 54).

O grau da compaixão trágica

O grau da compaixão trágica depende, segundo Schiller, de quatro aspectos da representação do sofrimento: sua vivacidade, sua verdade, sua completude e sua duração.

A vivacidade da representação é assegurada quando *testemunhamos* o sofrimento alheio, e não quando ouvimos ou lemos sua narração. A verdade, quando há um acordo entre a representação artística e nossa forma de pensar e sentir, quer dizer, quando se verifica uma semelhança, baseada no caráter universal da eticidade, entre nós e o personagem que sofre, de maneira que o sentimento de solidariedade pode vir à tona.

Quanto à completude, ela é obtida quando a representação fornece, em cada uma das ações individuais conectadas por laços causais, todos os componentes que produzem uma impressão imediata na sensibilidade; a totalidade coerente das ações individuais constitui a unidade da ação trágica. Finalmente, a duração diz respeito ao modo continuado como as representações atuam sobre o espectador. A fim de não lhe parecerem cansativas ou desinteressantes, é melhor que suscitem, alternadamente, sensações de sofrimento e interrupções periódicas das mesmas.

Observados esses requisitos,⁶ um tragediógrafo terá em mãos os recursos formais com os quais pode elaborar um drama da mais alta qualidade.

⁶ É curioso que Schiller, neste e noutros artigos sobre estética, não faça menção à *verossimilhança*, conceito caro à *Poética*, onde figura ao lado da noção de necessidade: “é preciso”, avisa Aristóteles, “sempre procurar o necessário ou o verossímil, de tal modo que tal personagem diga ou faça tais coisas por necessidade ou por verossimilhança e que isso se realize após aquilo também por necessidade ou

Particularidades da tragédia

Neste ponto da reflexão, Schiller faz um resumo das condições do fundamento da comoção trágica, e propõe uma definição concisa de tragédia:

Primeiramente, o objeto de nossa compaixão tem de pertencer à nossa espécie em todo o sentido dessa palavra, e a ação que devemos compadecer tem de ser moral, i. e., estar compreendida sob o domínio da liberdade. *Em segundo lugar*, o sofrimento, suas fontes e graus têm de ser completamente comunicados a nós em uma sequência de eventos concatenados, e, na verdade, *em terceiro lugar*, presentificados sensivelmente, apresentados não de modo mediato por meio da descrição, mas imediatamente, por meio da ação.⁷ A arte unifica e cumpre todas essas condições na tragédia.

A tragédia seria, por conseguinte, a imitação poética de uma série concatenada de eventos (de uma ação completa) que nos mostra seres humanos em um estado de sofrimento e que tem por propósito incitar a nossa compaixão (*Ibid.*, p. 61, grifos do autor).

Tal imitação se dá em diversos níveis, que, dentro do quadro teórico empregado pelo autor, permitem distinguir a arte trágica de outros tipos de representação.

A tragédia diferencia-se do romance e da épica, formas narrativas por excelência, na medida em que é a imitação de uma *ação*, e diferencia-se da lírica, arte da expressão de sensações e sentimentos, por ser a imitação de uma *série de eventos*. Mas, se ela desperta compaixão em nós, é preciso que seja também imitação de uma *ação completa*, ou de um conjunto de ações que formam um todo, e não apenas de acontecimentos individuais.

Além do mais, a tragédia diferencia-se da história por ser a imitação *poética* de uma ação digna de compaixão, ou seja, por estar de acordo com a verdade poética, com a “lei da verdade natural” (*Ibid.*, p. 64), que a autoriza a subordinar a verdade histórica às exigências da arte e às manifestações da subjetividade do artista.⁸

por verossimilhança” (2015, p. 129). Para se referir à semelhança entre a dimensão moral do personagem e a do espectador — e não entre a ação real e a ação representada —, Schiller usa a palavra *verdade*.

⁷ Esta afirmação sobre o caráter imediato da ação dramática ecoa uma observação mais geral que Schiller faz em *Sobre o fundamento do deleite com objetos trágicos*. Segundo ele, as “belas artes” têm o “privilegio de realizar *imediatamente* aquilo que todas as demais direções e atividades do espírito humano cumprem apenas *mediatamente*” (2018a, p. 17-8).

⁸ A propósito da diferença entre história e poesia, é mais uma vez à *Poética* de Aristóteles — que associa a primeira ao particular e a segunda ao universal — que temos de remeter: “o historiador e o poeta diferem entre si [...] porque um se refere aos eventos que de fato ocorreram, enquanto o outro aos que poderiam ter ocorrido. Eis por que a poesia é mais filosófica e mais nobre do que a história: a poesia se refere, de preferência, ao universal; a história, ao particular” (2015, p. 97).

Enquanto gênero poético, enfim, a tragédia se distingue ainda pela imitação de uma ação que envolve *seres humanos* em estado de sofrimento, posto que as dores de uma “inteligência pura” ou, inversamente, de um “sujeito completamente sensível” não seriam suficientes para despertar nossa compaixão; só é capaz de fazê-lo o sofrimento de “seres sensivelmente morais, tais como o somos nós mesmos” (*Ibid.*, p. 65). Daí que os heróis criados pelo poeta trágico sejam de preferência, escreve Schiller, aqueles cujo ideal está a meio caminho entre o “execrável” e o “perfeito”.

O artigo termina definindo o que são o fim e a forma do gênero trágico. Seu fim, como referido mais acima, é a comoção ou o deleite da compaixão, e sua forma é a imitação de uma ação que produz sofrimento. Assim, o critério sob o qual se pode afirmar que uma certa tragédia atingiu ou não a perfeição é o uso mais ou menos bem-sucedido da forma pelo autor para estimular o afeto compassivo. Caso esse uso seja feito da melhor maneira possível, podemos dizer com segurança que o poeta trágico atingiu o ideal da tragédia.

CONCLUSÃO

Segundo Vladimir Vieira, tradutor dos escritos filosóficos de Schiller para o português, o pensador alemão redigiu *Sobre a arte trágica* a partir das palestras que havia preparado para um curso de verão em 1790 (Vieira, 2018b, p. 148). No vocabulário que emprega ao longo do texto, já se verifica a presença de conceitos que vão reaparecer nos demais artigos publicados na *Neue Thalia* no começo da década de 90: “deleite” ou “prazer”; “sublime”, “patético”, “trágico”; “natureza”, “liberdade” e, principalmente, “moral”, que não diz respeito a um conjunto específico de hábitos e valores, mas a tudo o que se passa no domínio universal das ideias, da razão.

Os textos subsequentes desse período se distinguem de *Sobre a arte trágica* pela afinidade ainda maior com o kantismo — em especial com a *Crítica da faculdade de julgar* — e pela adoção de um número considerável de expressões características do sistema transcendental, que os situam nos primórdios dos debates modernos sobre estética. Isso não significa, porém, que a contribuição de Schiller para a filosofia alemã esteja apenas no papel desempenhado por ele ao dar prosseguimento ao pensamento de Kant. Na verdade, suas reflexões tomam outros caminhos, deixam-se orientar por uma

liberdade de imaginação mais ampla e, por fim, tornam-se tão autênticas que merecem um lugar de destaque no meio intelectual e na tradição filosófica a que pertencem.

Embora o próprio Schiller, ao reunir e reeditar posteriormente sua teoria num volume intitulado *Escritos menores em prosa*, tenha se referido ao “cunho juvenil” (apud Vieira, 2018a, p. 13) das publicações iniciais na *Neue Thalia*, não há dúvida de que elas enriquecem a compreensão que temos dos grandes textos teóricos do autor, publicados a partir de 1795. Os ensaios *Sobre a educação estética do homem em uma série de cartas* e *Sobre a poesia ingênua e sentimental*, menos conceituais e mais “poéticos” do que os artigos anteriores, são também fruto de sua aproximação com Goethe, e vêm à luz numa nova revista, *Die Horen*.⁹

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2015.

SCHILLER, Friedrich. Sobre o fundamento do deleite com objetos trágicos. In: SCHILLER, Friedrich. *Objetos trágicos, objetos estéticos*. Organização e tradução de Vladimir Vieira. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018a, p. 17-37.

SCHILLER, Friedrich. Sobre a arte trágica. In: SCHILLER, Friedrich. *Objetos trágicos, objetos estéticos*. Organização e tradução de Vladimir Vieira. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018b, p. 39-67.

SCHILLER, Friedrich. Sobre o patético. In: SCHILLER, Friedrich. *Objetos trágicos, objetos estéticos*. Organização e tradução de Vladimir Vieira. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018c, p. 69-103.

SCHILLER, Friedrich. *Maria Stuart*. Prefácio e tradução de Manuel Bandeira. 1. ed. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1965.

⁹ Não seria despropositado mencionar, além disso, que a amizade com Goethe teve consequências profundas sobre a produção dramática de Schiller. Como lembra George Steiner, é graças à influência do amigo, grande apologista da forma grega, que Schiller buscará afastar seu teatro dos preceitos do egoísmo romântico e dos excessos de discurso ideológico tão em voga na época. À diferença de *Don Carlos*, encenada em Hamburgo em 1787, a trilogia de *Wallenstein*, concluída pelo autor treze anos depois, “haveria de ser um teatro objetivo, à maneira de Sófocles ou de Shakespeare; só se mostrariam os personagens em meio à ação; e, sobretudo, o poeta deveria recusar o prazer do egoísmo romântico; ele teria de permanecer distante em relação a sua obra” (Steiner, 1993, p. 176, tradução nossa).

STEINER, George. *La mort de la tragédie*. Traduit de l'anglais par Rose Celli. 1. ed. Paris: Gallimard, 1993.

SÜSSEKIND, Pedro. Apresentação. In: SCHILLER, Friedrich. *Objetos trágicos, objetos estéticos*. Organização e tradução de Vladimir Vieira. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018, p. 7-11.

VIEIRA, Vladimir. Nota sobre a tradução. In: SCHILLER, Friedrich. *Objetos trágicos, objetos estéticos*. Organização e tradução de Vladimir Vieira. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018a, p. 13-15.

VIEIRA, Vladimir. *Objetos trágicos, objetos estéticos*. In: SCHILLER, Friedrich. *Objetos trágicos, objetos estéticos*. Organização e tradução de Vladimir Vieira. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018b, p. 139-197.

Recebido em: 31/01/2024

Aceito em: 17/03/2024

Felipe Motta Veiga: É escritor e pesquisador de literatura. Publicou textos de ficção na revista digital Cais entre 2015 e 2016. Possui graduação em Letras-Produção Textual pela PUC-Rio e foi bolsista PIBIC nos anos de 2017 e 2018. De 2019 a 2021, novamente beneficiário de uma bolsa do CNPq, cursou mestrado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade também na PUC-Rio. Participou de congressos e seminários de literatura comparada com um trabalho de pesquisa cuja abrangência temática vai de Safo de Lesbos a Franz Kafka. Atualmente, sob orientação do professor Dr. João Cezar de Castro Rocha, é doutorando no Programa de Pós-Graduação em Teoria da Literatura e Literatura Comparada da Uerj, onde pesquisa os gêneros da sátira e da polêmica e, mais particularmente, as obras do autor austríaco Karl Kraus e do brasileiro Nelson Rodrigues.

Uma captura dos silêncios em *O regresso de Júlia Mann a Paraty*, de Teolinda Gersão

*A capture of silences in “O regresso de Júlia Mann a Paraty”
by Teolinda Gersão*

Karen Belarmino Lourenço da Silva
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
karenbldasilva@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0008-0249-5955>

RESUMO

Este artigo pretende fazer uma leitura do livro *O regresso de Júlia Mann a Paraty* (2021), de Teolinda Gersão, levando em conta as ideias de som e silêncio e compreendendo-o como a captura de três silêncios: momentos de pensamento, escrita e morte. Além disso, busca analisar as relações entre as personagens e a música, entendendo, assim, de que forma o som e o silêncio são relevantes para a composição da obra.

Palavras-chave: música; silêncio; morte; Teolinda Gersão.

ABSTRACT

This article aims to read Teolinda Gersão's book, *O regresso de Júlia Mann a Paraty* (2021), through ideas of sound and silence. It aims to understand the book as the capture of three moments of silence: thinking moments, writing moments and death. It also analyzes the relationships between the characters and music, understanding, therefore, how sound and silence are relevant to the composition of the book.

Keywords: music; silence; death; Teolinda Gersão.

No ano de 2012, em uma das aulas de Leitura e Escrita Musical na Escola de Música Villa-Lobos, o professor Marcos Marques disse a seus alunos que não há música sem que haja silêncio. Nesse momento, ele apresentou à turma a representação gráfica das pausas equivalentes ao tempo de uma mínima, de uma semínima, de uma colcheia, de uma semicolcheia, de uma fusa e de uma semifusa. O silêncio é, evidentemente, essencial para a existência da música. “A vigência do silêncio é a própria possibilidade de vigência do som” (Aguiar, 2004, p. 19). Isso não significa dizer, ainda de acordo com Aguiar (2004), que haja uma dualidade simples, mas que é possível o engendramento de uma ambiguidade plurivalente através dessa oposição entre extremos (som e silêncio). É necessário, para a audição, que “os pólos se afastem a fim de fazer con-crescer no aberto o mundo” (Aguiar, 2004, p. 20) sem rejeitar a pluralidade do heterogêneo.

O espaço apreendido pela audição é circundante. Quem ouve o faz porque se encontra imerso no mundo. Este está em quem ouve, à sua volta, em todos os lugares e em lugar nenhum. A audição localiza então o ponto onde se dá a escuta do mundo. A marcação desse ponto já é por si só a localização do espaço como sagrado, extraordinário. A sagração do espaço se dá como abertura, para ali ou acolá, para cima ou para baixo, para dentro ou para fora. O mundo desde o local da escuta é multi-inter-dimensional e multi-inter-dimensionalizante: no local da escuta os planos de mundo constituindo os planos da audição da abertura de som e silêncio se entre-cruzam, se inter-põem e se inter-polarizam. Onde ocorre a escuta, rompe-se com a homogeneidade, eclode-se a diferença e funda-se mundo (Aguiar, 2004, p. 25).

Isso significa dizer que a escuta, fundamentada em som e silêncio, é essencial para que um mundo seja reconstituído. A percepção a partir disso rompe com o que é homogêneo e coloca o sujeito em posição de lidar com tudo a sua volta e com a natureza, entendendo inteiramente sua diversidade, suas diferenças, suas disparidades, visto que esse mesmo sujeito seria guiado por um sentido circundante, sem que se possa excluir de sua compreensão o claro ou o escuro, o que está em cima ou embaixo, o mortal ou o imortal. Essas disparidades, no entanto, não criam, necessariamente, um desconcerto. Som e silêncio são igualmente fundamentais para que haja harmonia.

De acordo com Wisnik (1989), o som sem pausa não poderia durar nem sequer se principiar, uma vez que faria com que os nossos tímpanos auditivos entrassem em espasmos. “O som é presença e ausência e está, por menos que isso pareça, permeado de silêncio” (Wisnik, 1989, p. 18). De uma outra forma, todo silêncio está, também, permeado de som. “Mesmo quando não ouvimos os barulhos do mundo, fechados numa

cabine à prova de som, ouvimos o barulhismo do nosso próprio corpo produtor/receptor de ruídos” (Wisnik, 1989, p. 18). Wisnik (1989) refere-se, acerca disso, às resoluções de John Cage, que afirma que, mesmo isolados de qualquer ruído externo, escutaremos “no mínimo o som grave da nossa pulsação sanguínea e o agudo do nosso sistema nervoso” (Wisnik, 1989, p. 19).

A partitura da composição 4’33’’ é ora representada por uma sequência de pausas de semifusas, ora por uma sequência de pausas de mínimas, a depender da escolha do músico responsável pelo arranjo da composição. De toda forma, é constituída apenas de silêncios, ainda que haja, por exemplo, uma divisão em movimentos e a marcação do tempo. Alguns arranjos dividem a canção em três movimentos e os denominam “*tacet*”, que, em latim, significa “calar-se”, “estar calado”, “guardar silêncio”. É impossível, entretanto, que haja silêncio absoluto durante a interpretação da canção. Na interpretação de William Marx, disponível em vídeo no *YouTube*, é possível, por exemplo, escutar o piano que se abre, o piano que se fecha, a marcação do tempo entre os movimentos, a tosse de alguém na plateia e outros sons que vêm da audiência, evidenciando que o silêncio total, mesmo na interpretação de uma canção composta apenas de pausas e movimentos “*tacet*”, é impraticável.

O regresso de Júlia Mann a Paraty (2021), de Teolinda Gersão, divide-se em três movimentos de silêncio, como a canção composta por John Cage. Eles são intitulados “Freud pensando em Thomas Mann em dezembro de 1938” (Gersão, 2021, p.7), “Thomas Mann pensando em Freud em dezembro de 1930” (Gersão, 2021, p. 37) e “O regresso de Júlia Mann a Paraty” (Gersão, 2021, p. 71). Os dois primeiros momentos são caracterizados por pensamentos, ideias não ditas, mas que reverberam na mente dos personagens, como uma espécie de rumor, que, aos poucos, torna-se cada vez mais audível e significativo. O último momento consiste na narração da vida de Júlia que, morta, revisita suas memórias e regressa, talvez, ao seu lugar de origem, Paraty. O silêncio ocorre, portanto, como resultado de três personagens ensimesmadas, que voltam para si próprias e para seus pensamentos e impressões, mesmo que a respeito de outrem.

Sendo assim, a obra captura três silêncios que, como na canção de Cage, são ruidosos. O som provocado nesses instantes dá-se por inquietações de quem emite os pensamentos e de quem recorda, no caso de Júlia Mann. De acordo com Faria (2023), Freud e Thomas Mann são figuras que “serão ‘capturadas’ e enquadradas, na

representação narrativa, em partes separadas de um tríptico que se assemelha a ‘janelas’ ou portas entreabertas que permitirão a invasão do olhar de um possível *voyeur*” (Faria, 2023, p. 270). O leitor da obra assemelha-se, portanto, à audiência da performance de William Marx da canção 4’33’’, visto que fica suscetível ao silêncio que se revela impossível, lidando com a exposição dos pensamentos e dos sentimentos não ditos para além do momento da escrita das “figuras historicamente conhecidas no meio intelectual” (Faria, 2023, p. 270).

Na primeira parte do livro, Freud, assolado pelo exílio em Londres, faz o possível para reproduzir em seu novo endereço sua casa de Viena, entendendo que jamais regressaria ao seu país de origem devido à anexação da Áustria pela Alemanha Nazista e às demais condições políticas que assolavam a Europa no ano de 1938, data de seu pensamento sobre Thomas Mann, e ano anterior ao início da Segunda Guerra Mundial. Freud, na condição de personagem ficcional escrito por Teolinda Gersão, “evade-se através de devaneios da intimidade – fato ratificado pelo ato de ‘pensar’ que se caracterizará, inclusive, pelo exercício de escrita de uma carta a Thomas Mann que jamais será enviada” (Faria, 2023, p. 273). Freud, portanto, está em entrelugares – o exílio e o ato de pensar e planejar uma carta jamais enviada – da mesma forma que a pausa está entre as notas musicais, contribuindo para a composição musical.

Enquanto a pausa nesse “primeiro painel” (Faria, 2023, p. 273) é caracterizada por essa posição, seus ruídos consistem em diversas inquietudes, dignas de serem postas em palavras que não chegam a ser reverberadas e que, portanto, não produzem som, mas que são escritas e endereçadas a alguém que jamais terá acesso a elas. O pensamento de Freud parte de seu exílio para uma reflexão acerca da situação política da Europa e do papel da psicanálise naquele contexto. Seu trabalho não pôde evitar o nazismo, seus livros foram declarados subversivos e queimados e milhares de pessoas foram mortas. Reverbera em seu pensamento a consciência de que “outros massacres irão surgir, numa escalada sem limite de terror” (Gersão, 2021, p. 11) e, também, a de que ele faz parte de uma multidão de perseguidos – “A multidão dos perseguidos não tem fim, e todos fazem parte da minha vida. Sinto que sou, e sempre serei, um deles” (Gersão, 2021, p. 11).

Thomas Mann surge, então, em seu pensamento, pelo menos em um primeiro momento, justamente por não ter sido tão perseguido quanto outros escritores e por ter continuado a ser publicado na Alemanha nazista. Freud admite que Mann sempre causou

nele uma inquietação, porque “estava à mercê do lado mais sombrio de seu inconsciente, e trazia aos ombros um peso de montanhas” (Gersão, 2021, p.11). Freud esperava poder ajudá-lo, mas Thomas evitava encontrá-lo, embora parecesse desejar uma aproximação. O personagem, figura histórica reconhecida como Pai da Psicanálise, via em Thomas alguém muito inseguro e, ao mesmo tempo, orgulhoso. No entanto, a aproximação entre eles era possível através da leitura que Freud fazia de suas obras. “Apesar disso, talvez se possa dizer que nos conhecemos, ao longo dos anos, lendo as obras um do outro. Citámo-nos por vezes, oferecemos livros e trocamos algumas cartas, embora muito raras” (Gersão, 2021, p. 11).

As palavras escritas emitem som apenas no imaginário de quem as lê. O pensamento de Freud acerca de Thomas ocorre, portanto, a princípio, diante de gestos silenciosos. Thomas não deitou no divã de Freud, não expôs suas intimidades, não usou sua voz, não gargalhou ou chorou, não emitiu sons direcionados a Freud, até então, mas ainda assim o psicanalista pensa nele, na sua personalidade, nas suas ideias, relações e ações, em tudo que se estabelece através da linguagem, através daquilo que a princípio existe por meio da emissão do som. O silêncio diz alguma coisa e Thomas Mann repercutiu silenciosamente nos pensamentos de Freud.

O psicanalista recorda – “do latim *re-cordis* tornar a passar pelo coração” (Galeano, 2002, p. 10) –, então, do dia em que não pôde comparecer a uma homenagem e Thomas Mann fora a sua casa a fim de ler para ele o discurso *Freud e o futuro*. Mann antevia um futuro em que Freud teria “um lugar cimeiro na grande luta a favor da ciência, do progresso e das luzes” (Gersão, 2021, p. 12). O próprio Freud admite ter acreditado anteriormente que “a Psicanálise tinha todas as respostas, e iria mudar o mundo” (Gersão, 2021, p. 12). É, portanto, nesse momento, pela primeira vez, que, tornando a passar pelo coração de Freud, a voz de Thomas Mann é concretizada em seu pensamento.

A partir de então, o pensamento do personagem Freud alterna entre suas inquietudes com relação à Alemanha nazista e a situação da Áustria, que o fizeram entender que não é possível praticar a Psicanálise em qualquer regime político, e suas impressões, também inquietantes, sobre Thomas Mann, que “não amou verdadeiramente ninguém, a não ser a si próprio. [...] Relacionava-se com os seres humanos como rivais a abater, ou objectos ao seu serviço” (Gersão, 2021, p. 15). Freud admite, então, uma simpatia e certas afinidades relacionadas a Thomas Mann:

ambos nos interessávamos pela filosofia e admiramos os mesmos filósofos, tínhamos curiosidade pela doença, que valorizamos enquanto forma de conhecimento, embora ele tivesse dificuldade em separar o pensamento da emoção e não ultrapassasse a sua experiência de vida, e a da sua classe (Gersão, 2021, p. 16).

Ambos se entregaram incondicionalmente às suas respectivas obras (Gersão, 2021), mas Freud era recebido com repúdio e Thomas Mann, com aplausos. Era à porta de Freud, de acordo com ele mesmo, “que a realidade batia com mais força” (Gersão, 2021, p. 17). Cada um agarrava-se com força semelhante a seus projetos. Ambos foram homens solitários. Estavam os dois equivocados acerca da ideia de “uma obra que valeria por si mesma e atravessaria o tempo” (Gersão, 2021, p. 17).

Uma imagem que surge no pensamento de Freud e logo se perde é a de Schnitzler, que, feito a falena de Didi-Huberman (2018), tem importância justamente na sua passagem, no seu movimento, na vida, em seus percursos imprevisíveis (Didi-Huberman, 2018). O psicanalista teria imaginado diversas vezes trocar de lugar com ele – “imaginei-me vezes em conta no lugar dele [...] Sonhei ser um grande escritor como ele [...] Queria para mim a sua forma de conhecimento” (Gersão, 2021, p. 18). Apesar disso, a imagem de Schnitzler esvaiu-se da memória de Freud quando, mais uma vez, Thomas Mann ressurgiu. Freud teria sempre se esquivado de um encontro com Schnitzler da mesma forma que percebia que Thomas Mann esquivava-se de um encontro consigo. A relevância do surgimento dessa imagem reside, portanto, na ideia de que ela só ocorreu porque há um paralelismo entre os movimentos de Schnitzler e THomas Mann, de acordo com a percepção do psicanalista – “Talvez por isso Schnitzler me venha agora novamente à ideia” (Gersão, 2021, p. 19).

Depois das lembranças e de uma análise da mentalidade de Thomas Mann, através, também, de seus romances e contos (Faria, 2023), Freud encontra-se no exercício de escrita de uma carta endereçada a Thomas Mann. Nessa carta, admite nunca o ter procurado porque sempre o vira como seu duplo e há “a ideia de que encontrar seu próprio duplo é sinal de morte” (Gersão, 2021, p. 19). “Se no imaginário o outro é o correlato do eu, logo não há nunca lugar para mais um” (Coutinho; Ferreira, 2011, p. 41 *apud* Faria, 2023, p. 275).

No entanto, Freud retrocede e não envia a carta jamais, porque não poderia expor a Thomas Mann que um é alter-ego do outro e que o forçando a reconhecer-se de tal modo

estaria, secretamente, desejando sua morte (Gersão, 2021). O personagem ficcional colado à personalidade do pai da Psicanálise poupa a si e a Thomas Mann de tais confissões e “de uma possível exposição da sua subjetividade, uma vez que, segundo Foucault, escrever é pois ‘mostrar-se’, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro” (Faria, 2023, p. 275). Ainda de acordo com Faria (2023), isso significa que o personagem é impossibilitado de perpassar por uma fronteira delimitada, visto que censura a si próprio e é impedido “pela moldura da ‘janela ficcional’. Apenas a representação narrativa *voyeurista* e onisciente tem conhecimento dela e a oferta ao leitor-cúmplice” (Faria, 2023, p. 276).

Thomas Mann e Freud funcionam, dessa forma, como nota e pausa, som e silêncio. Um carece do outro para que exista ao passo que um tem a capacidade de anular o outro, embora ambos coexistam, o que é possível justamente porque essa percepção não é revelada e porque entre eles não há o encontro. Freud admite estar, portanto, mais próximo de Thomas Mann do que imaginava e torna a inquietar-se por conta do posicionamento de Mann – que seria a princípio semelhante ao seu –, que pensou poder manter-se neutro politicamente. O pensamento de Freud revela o tom de alguém que entende que talvez o mundo como o conhece pode ter acabado. Mais uma vez, toma-se de inquietudes com relação a sua própria postura enquanto o nazismo ascendia – “não posso impedir-me, por exemplo, de pensar: o que esperava eu, enquanto a Alemanha enlouquecia?” (Gersão, 2021, p. 34) e admite ser, também, responsável pelos desastres sociais à sua volta.

Por fim, Freud retorna o pensamento para o lugar onde se encontra, diz adaptar-se à moradia em Londres e que continua a trabalhar “mesmo que agora já nada faça sentido” (Gersão, 2021, p. 35). O psicanalista reconhece a existência de um sentimento de culpa ou má consciência enquanto escreve sobre as pessoas, estando em sua nova morada, em Londres, muito confortável, longe da Viena tomada por nazistas, acompanhado de seus cães, fumando seu charuto, passeando por seu jardim de inverno em dias chuvosos ou sentado, em seu escritório, como o faz no momento do enunciado.

O “segundo painel” (Faria, 2023, p. 276) ocorre oito anos antes do primeiro. Nele, Thomas Mann pensa em Freud e “estabelece com ele um diálogo imaginário situado, ora ao nível do desejo [...], ora ao nível da resistência ou da rejeição” (Faria, 2023, p. 276). Da mesma forma que Freud não envia a carta, Thomas Mann não suporta a ideia de ser

analisado pelo psicanalista, visto que “não suportaria ter a ‘alma’ ou os seus desejos mais recônditos devassados por Freud” (Faria, 2023, p. 277). Os dois primeiros painéis encarregam-se por desvelar para o leitor a condição de duplo que existe entre Freud e Thomas Mann e, nos dois painéis, ela confirma.

Ambos, desterritorializados da sua terra natal, ocuparão painéis ou ‘janelas ficcionais’ assinaladas por datas históricas e cronológicas precisas, passíveis de refletir a presença de um tempo de totalitarismo e de opressão política (a Europa do nazi-fascismo), marcado pela barbárie oposta à civilização, pelo desencantamento e pela desrazão (Faria, 2023, p. 278).

Este e aquele confirmam, portanto, que, sendo um o duplo do outro, complementam-se e se aniquilam, convivem como o som e o silêncio, devassam a intimidade um do outro e desvendam, assim, suas próprias intimidades (Faria, 2023). Solitários, devaneiam um acerca do outro em seus pensamentos respectivos. Os momentos dos enunciados são silenciosos. Apenas o leitor, atento, *voyeur* e onisciente (Faria, 2023), percebe os momentos das inserções das vozes presentes no texto para além da voz do narrador, que se altera de um painel para o outro, e das inquietudes que provocam certo rumor e que, portanto, compõem, também, esse silêncio.

O rumor, entretanto, “dispõe da audição na medida em que o próprio homem se aliena do falatório” (Aguiar, 2004, p. 21) e é referido assim neste trabalho porque é um som imperceptível, mas que atrapalha a plenitude do silêncio. Na verdade, o rumor no sentido de *gerede*, a que Aguiar (2004) se refere, assemelha-se a uma “privação de compreensão da escuta” (Heidegger, 1993, p. 223 *apud* Aguiar, 2004, p. 21), enquanto “ouvir que ora se contrapõe ao ver encontra-se dimensionado desde o modo de compreensão vigente na tradição poética, isto é, um ouvir que escuta por que antes de tudo já compreendeu” (Aguiar, 2004, p. 21). Há, nos pensamentos de Freud e Thomas Mann, escritos por Teolinda Gersão (2021), um ouvir, no sentido de que seus pensamentos, no silêncio, são capazes de materializar as próprias vozes e as vozes de outros, trazendo à tona imagens, recordações, memórias, opiniões, medos e subjetividades, ao mesmo tempo, distintas e semelhantes.

Thomas Mann, além de se recusar a deitar no divã e ser analisado por Freud, entende que seus pensamentos, seus traumas e seus sintomas não são curáveis, uma vez que não são doença e, se forem, “a doença é bem-vinda, porque faz parte de mim [de Thomas Mann], e é a ela que devo o que sei e quem sou” (Gersão, 2021, p. 44). Do mesmo

modo, posteriormente, Mann admite que desejaria estar com Freud, mesmo que deitado no divã, sem vê-lo, podendo perder-se melhor em “invenções, sonhos ou delírios, desfiando narrativas reais como se fossem falsas, desligando o mais possível da racionalidade, entregue a esse encontro comigo próprio [Thomas Mann] – mas, necessariamente, também consigo [Freud]” (Gersão, 2021, p. 51). Deitar-se num divã, diante de Freud, e ter essa experiência, que não deixa de ser uma típica sessão de análise, é extremamente erótica – “Deitar-me [Thomas Mann] no seu divã [de Freud], ao alcance dos seus olhos, seria já uma vivência imensamente erótica” (Gersão 2021, p. 51) – e, assim, Thomas Mann, secretamente, deseja morrer, assim como Freud deseja que ele morra, uma vez que aquele deseja o encontro com o seu duplo, o que seria, segundo este, capaz de aniquilá-lo – “quero [Thomas Mann] ser amado. Por si [por Freud]. Quero que veja em mim o seu duplo, um ser igual a si, à sua altura” (Gersão, 2021, p.44). Ao pensarem e falarem ao leitor onisciente, insistentemente, um sobre o outro, ambos se matam, visto que

quando digo ‘essa mulher’, a morte real é anunciada e já está presente em minha linguagem; minha linguagem quer dizer que essa pessoa que está ali e agora pode ser separada dela mesma, subtraída à sua existência e à sua presença e subitamente mergulhada num nada de existência e de presença; minha linguagem significa essencialmente a possibilidade dessa destruição; ela é, a todo momento, uma alusão resoluta a esse acontecimento (Blanchot, 1997, p. 311).

Assim, ao passo que um discorre sobre o outro, mesmo que não haja encontro entre eles, eles se matam, porque Freud coloca Thomas Mann, e este coloca aquele, no lugar de possibilidade de separação da pessoa dela mesma, dando acesso apenas ao leitor a um nada de existência e de presença acerca dessas figuras. Do mesmo modo, Teolinda Gersão (2021), metaforicamente, coloca três figuras históricas nesse mesmo lugar, criando um jogo de aniquilamento das figuras históricas que aparecem ficcionalizadas em sua obra. Isso significa dizer que, mesmo que não haja encontro entre as personagens, tendo em vista que elas foram inseridas em contexto de ficção pela autora, houve o descolamento delas de si mesmas. A autora dá a elas uma voz ficcional, insere-as no âmbito da linguagem que, essencialmente, segundo Blanchot (1997), significa a possibilidade dessa destruição. A obra é, portanto, mais uma vez, um recorte de silêncio, visto que as vozes presentes no texto estão subtraídas à sua própria existência ou presença.

Teolinda Gersão (2021) inclui Júlia Mann no terceiro painel (Faria, 2023) do livro. Neste painel, não há demarcação temporal,

embora também refira-se a um tempo passado marcado pelos preconceitos e pela segregação racial, e venha a ser assinalado pela memória enlutada de uma mãe que não só perdera duas filhas em circunstâncias trágicas [...] como também não conseguira dirimir a rivalidade entre os seus filhos (Faria, 2023, p. 283).

A personagem viaja imersa na água do Oceano Atlântico, seu corpo é transformado em matéria metafísica, capaz de viajar pelas memórias à medida em que viaja pelo espaço e pelo tempo, que são oníricos e estão relacionados à sua capacidade de olhar para si mesma e para o outro (Faria, 2023). Ela recupera, portanto, a partir dessas lembranças, o lugar de sua infância, Paraty, e seus grandes afetos ao longo da vida, incluindo suas amigas de infância, as pessoas que a acolheram quando ela chegou à Europa e Ana, a ama que havia substituído sua mãe morta e por quem ela nutria fortes sentimentos de afeição e ternura. Ana é, para Júlia, “a representação mais essencial daquilo que sempre procurara e nunca conseguira encontrar – o amor incondicional” (Faria, 2023, p. 284).

Sendo assim, Paraty é o lugar que propicia essa possibilidade, o paraíso de sua infância, onde habita Ana, que a espera. O retorno a esse lugar, no entanto, apenas é possível pela morte. Morrendo, Júlia chega a Paraty, lugar de seus amores, de sua língua materna, de seus primeiros aprendizados. Apenas através da experiência que possibilita um silêncio absoluto – um corpo morto, isolado de qualquer ruído externo, embora a princípio se esforce para liberar-se de fluidos e gases, pouco tempo depois já não produz som, pois não há respiração, coração pulsante, circulação sanguínea – cria-se a possibilidade de ter contato com as vozes e com os sons do passado, uma retomada de seu lugar, de sua língua. O silêncio absoluto, assim, produz ruídos, desperta lembranças. Júlia se percebe no seu paraíso perdido há tanto tempo por meio dos sons que escuta e não das imagens que vê, uma vez que reluta em abrir os olhos, “a fim de captar o som da ‘brisa nos ramos das palmeiras e o canto dos pássaros em volta’” (Faria, 2023, p. 284-285).

Apenas diante do silêncio absoluto da morte, Júlia tem sua voz usada para expor experiências, impressões e lembranças na terceira parte do livro de Teolinda Gersão (2021). Esse artifício que garante a morte de Júlia Mann, descolando-a de sua biografia,

subtraindo dela mesma sua existência e fazendo com que, mesmo assim, ela esteja presente – a literatura – é o mesmo lugar que garante que, mesmo sendo um cadáver, transmutado, talvez, em espírito (Faria, 2023), ela possua memórias, emita opiniões e engana-se com relação à vida íntima do filho. Enquanto Júlia Mann acredita que “com o tempo [Thomas Mann] afastara-se dela, e estava agora muito mais próximo da família de Kátia que da sua” (Gersão, 2021, p. 117), Thomas havia escolhido Kátia, talvez, para não ter de amá-la, “porque não desejava amar mulher nenhuma” (Gersão, 2021, p. 54). Além disso, tinha consciência de que esse casamento era conveniente, primeiramente, porque, com tom de antissemitismo, entendia-se superior à família de sua esposa e acreditava que seria mais forte que eles, mesmo que eles tentassem humilhá-lo ou enganá-lo (Gersão, 2021). Sabia, também, que o matrimônio conferiria a ele algum prestígio social, uma vez que seu sogro era um professor universitário famoso, admirado e respeitado e sua sogra “era filha de Hedwig Dohm, que ficara célebre como feminista independente e livre (e desaprovava em absoluto o casamento da neta)” (Gersão, 2021, p. 54).

A morte, que garante à Júlia Mann a manutenção de suas opiniões, impressões, memórias e, inclusive, o direito de se enganar, e que, assim, dá-lhe voz, fornece a ela, também, um estado de absoluto silêncio. Jamais a personagem poderia voltar a falar por si, novamente, visto que estaria morta. De toda forma, “se a linguagem implica silêncio, este, por sua vez, é o não-dito visto do interior da linguagem. Não é o nada, não é o vazio sem história” (Orlandi, 1997, p. 23). Sendo assim, a morte da personagem não a coloca num vazio ou no lugar do nada. Júlia segue existindo e sua voz, reverberando. De alguma forma, relegada ao mais absoluto dos silêncios, a personagem continua emitindo algum som.

Júlia teve sua língua materna – tanto da mãe, quanto de seu país – “proibida, rasurada. Assassinada” (Gersão, 2021, p. 88). Em seu momento mais solitário, não havia língua para dizer suas aflições, a ausência de seus afetos, a solidão e a saudade. Já não conseguiria escrever à Ana, que, por sua vez, também não saberia ler e que teria de encontrar quem soubesse traduzir-lhe as palavras de Júlia. Seu contato com sua figura materna mais próxima fora completamente aniquilado. Não havia língua (nem sequer as palavras escritas, que não constituem som, mas silêncio) que possibilitasse comunicação com suas origens, com o seu paraíso perdido.

Sendo assim, Júlia encontrou seu refúgio justamente na música. Antes de descrever de que forma sua língua e seu contato com Ana foram rompidos, há descrições de momentos que levam o leitor a entender que a música funciona como os poucos momentos de respiro da personagem. As músicas são a pausa no silêncio a que ela fora relegada, “na música ela podia voar e estar contente” (Gersão, 2021, p. 76). O lugar onde o mar cheirava pouco a mar, Travemünde, onde todos com quem Júlia passara a conviver na Europa se refugiavam nos meses mais quentes, é descrito como “uma leve pausa na partitura – porque tudo ali era sempre pautado, obedecia a estritas normas e escrevia-se entre apertadas linhas paralelas, que se prolongaram, sem remédio, até à morte” (Gersão, 2021, p. 76). Nota-se, portanto, a importância que a música tem na vida da personagem, a ponto de um lugar ser traduzido como elemento de uma composição musical.

Júlia, em outro momento, tem sua indiferença acerca das religiões cristãs narrada, mas admite que nas igrejas “apesar das histórias sombrias e dos painéis de horror, apesar das enormes paredes nuas, o grande órgão tocava, e as suas vozes vinham falar com ela” (Gersão, 2021, p. 78). Ouvir o órgão é uma ação apresentada, neste painel, como um “pequeno milagre” – “por vezes um pequeno milagre acontecia: O órgão começava a ouvir-se, e o coração dela [Júlia Mann] ficava de repente leve, subia até ao cimo da grande nave, e depois até às nuvens, e muito acima delas” (Gersão, 2021, p. 78). Havia, no entanto, algo de mais especial naquela igreja do que propriamente a religião a que ela oficialmente representaria. A personagem teve conhecimento de que Bach andara, aos dezenove anos, quatrocentos quilômetros a pé para chegar àquela igreja e perdera a noção do tempo porque ficara a ouvir o órgão quando o organista era Buxtehude.

A música de Bach era uma espécie de religião que ela entendia: Tudo ocupava o seu lugar e era perfeito, nada estava a mais nem a menos, podiam variar-se as notas até ao infinito, mas a soma de todas era sempre Deus (Gersão, 2021, p. 78).

A música de Bach equivale, portanto, a Deus, como se a música e a hóstia fossem equivalentes. Isso, talvez, seja a maior representação da enorme relevância da música no que concerne à vida de Júlia Mann narrada na obra de Teolinda Gersão (2021). As composições de Bach conferiam a ela segurança, a certeza da existência de Deus e, mais, a certeza de que Deus estava presente naquela composição, de que Ele era “o princípio e o fim de tudo e que de suas mãos nada poderia cair. nem mesmo ela, Júlia” (Gersão, 2021,

p. 79). Quando a música terminava, tudo voltava a ser como antes, ela voltava a se sentir uma estrangeira num lugar que a rejeitava.

Assim como Freud, Júlia ocupa um entre-lugar, mas, no caso dela, os dois mundos entre os quais ela se encontrava eram inconciliáveis e o seu lugar era, portanto, o de desconcerto entre os dois. A ideia de outra pessoa ocupar um lugar entre duas coisas incompatíveis era apavorante, porque esse era o lugar dela mesma, ela ocupava um “não-lugar, entre dois mundos que recíproca mente se excluíam” (Gersão, 2021, p. 91). Dessa forma, Júlia não ocupa um lugar semelhante à pausa ou à nota numa composição musical. Júlia está na fronteira entre um e outro compasso, tendo em vista que uma vez que um compasso é reproduzido, o anterior é aniquilado e, a cada vez que o músico toca um compasso, o posterior ainda não existe ou, pelo menos, não se concretiza no som, posto que ainda não fora reproduzido.

A única coisa que não foi negada à Júlia, dentre seus prazeres, foi sua paixão pela música, “que viera ainda antes da leitura e da escrita. Tinha uma bela voz e cantava, segura do tom e do ritmo, e aprender piano deu-lhe tanto prazer que nem dava conta de o tempo passar” (Gersão, 2021, p. 92). A paixão foi transmitida aos filhos, inclusive a Thomas Mann, que tinha uma relação exagerada com a música e se sentia culpado por ouvi-la, “como se pudesse ser viciante e perigosa” (Gersão, 2021, p. 92). Isso significa que há um evidente contraste em como Júlia e Thomas Mann lidavam com a primeira arte. Para Júlia, ela era instrumento capaz de conferir segurança e certo sentimento de totalidade, como se só durante a reprodução de uma partitura ela pudesse estar em paz, como se, apenas através da linguagem da música, ela não fosse uma estrangeira relegada ao silêncio e à exclusão daqueles com quem ela seria obrigada a conviver.

Júlia Mann, personagem de Teolinda Gersão (2021), considerava os filhos muito complicados, à exceção de Viktor. Não gratuitamente, Viktor “era fruto de uma relação com um compositor e maestro polaco, de família nobre” (Gersão, 2021, p. 104). A relação com o maestro polaco foi breve e ela, aparentemente, não era completamente apaixonada por ele, mas gostava da sensação de liberdade com a qual tinha contato quando se relacionava extraconjugalmente. No entanto, Júlia era apaixonada pela música e, portanto, apaixonada pela paixão do pai biológico de Viktor. Sendo assim, ela desejava não o sujeito, mas o objeto desejado pelo sujeito.

Uma vez que seus desejos primários estejam satisfeitos, e às vezes mesmo antes, o homem deseja intensamente, mas ele não sabe exatamente o quê, pois é o ser que ele deseja, um ser do qual se sente privado e do qual algum outro parece-lhe ser dotado. O sujeito espera que outro diga-lhe o que é necessário desejar para adquirir este ser. Se o modelo, aparentemente já dotado de um ser superior, deseja algo, só pode se tratar de um objeto capaz de conferir uma plenitude de ser ainda mais total. Não é por meio de palavras, mas de seu próprio desejo que o modelo designa ao sujeito o objeto sumamente desejável (Girard, 1990, p. 184).

É notável, portanto, que Teolinda Gersão (2021) captura três silêncios essenciais e inclui, nesses silêncios, os sons que estão presentes mesmo que se esteja num lugar completamente enclausurado à prova de ruídos externos. Gersão (2021) captura mais que o som da respiração, da circulação sanguínea e da pulsação dos corações de três figuras essenciais para a história e para o desenvolvimento das ciências humanas e sociais do mundo ocidental. A autora devolve a eles as capacidades de desejar, pensar, especular, enganar-se e escutar, sobretudo, no silêncio.

É mais propício, na maior parte das vezes, especular que a língua é capaz de compor uma melodia com notas, ritmo e tons. No entanto, Teolinda Gersão (2021) compõe uma obra como a de John Cage, fundamentada no silêncio. Isso é, sobretudo, interessante, porque um livro é composto de palavras a serem lidas e essa leitura produziria som, mas, fundamentalmente, *O regresso de Júlia Mann a Paraty* constitui-se de silêncio. Os primeiros dois painéis têm narradores autodiegéticos. Eles narram suas inquietudes sem emitir som, apenas através de pensamentos. Nada ocorre fora de suas mentes. O terceiro painel é narrado em terceira pessoa. Júlia Mann está morta, relegada ao silêncio absoluto e, no entanto, diz, escuta, sente e termina o livro de olhos fechados, mas quase capaz de ver, porque escuta, ouve. Nenhum dos sentidos da personagem é passível de ser aniquilado. Ela mantém vivas suas lembranças mais palpáveis, incluindo sua memória auditiva, o que aprendeu com relação à música e o significado disso em sua vida. Não escondeu isso de seus filhos e cada um lidou com as informações que tinham acerca da vida da mãe da forma que lhes coube.

O regresso de Júlia Mann a Paraty confere às personagens a liberdade que só existiria dentro de suas próprias cabeças. “Todas as três [...] foram aproximadas e incluídas na representação ficcional que permitiu a elas, em liberdade, o devaneio da sua intimidade” (Faria, 2023, p. 286). Sendo assim, é impressionante que a liberdade não se dê por meio do grito, da exposição dos pensamentos a outros personagens, mas por meio

do silêncio e da cumplicidade do leitor. O livro une as três personagens pela semelhança da exclusão, por estarem os três em entrelugares e por serem eles mesmos incapazes de dizer uns aos outros o que pensam e, no caso de Júlia, por ter sido incapaz de dizer qualquer coisa que fundamentalmente pertencesse a ela, visto que perdera contato com sua própria língua. Gersão (2021) transmuta o sofrimento das personagens em beleza, criando possibilidades para que um visualize o outro, independente do ano em que se encontram, e que possam transitar pelo espaço e pelo tempo. “A arte, para mim, é a capacidade de transformar, por um breve instante, o sofrimento em beleza” (Gersão, 2021, p. 61).

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Werner. *Música: poética do sentido: Uma onto-logo-fania do real*. 2004. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura - Poética). Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2004.

BLANCHOT, Maurice. A literatura e o direito à morte. *In: A parte do fogo*. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 291-330.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem queima*. Curitiba: Medusa, 2018.

FARIA, Ângela Beatriz de Carvalho. Os devaneios da intimidade em *O regresso de Júlia mann a Paraty*, de Teolinda Gersão. *In: Alice e Penélope na ficção portuguesa contemporânea*. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2023. p. 269-289.

GALEANO, Eduardo. *O livro dos abraços*. 9ª Ed. Porto Alegre: L&PM, 2002.

GERSÃO, Teolinda. *O regresso de Júlia Mann a Paraty*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021.

GIRARD, René. Do desejo mimético ao duplo monstruoso. *In: A violência e o sagrado*. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1990. p. 181-210.

HOCHBERG, Joel. John Cage's 4'33". *YouTube*. 2010. Disponível em: <https://youtu.be/JTEFKFiXSx4?si=XkgB6HFojmNMFPBI>. Acesso em: 25 nov. 2023.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 4ª Ed. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 1997.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. 2ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Recebido em: 23/01/2024

Aceito em: 10/04/2024

Karen Belarmino Lourenço da Silva: Mestranda em Letras Vernáculas, na área de concentração Literatura Portuguesa, graduada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) no curso de Letras - Português/ Literaturas e especialista em Literatura Infantil e Juvenil pela mesma instituição. Sua monografia de pós-graduação se intitula “*O paraíso são os outros: amor é resistência*” e relaciona a obra do autor Valter Hugo Mãe ao conceito de “poesia resistência” do crítico literário Alfredo Bosi. Sua pesquisa, atualmente, consiste em uma análise da obra literária do autor Pedro Eiras, considerando os vários rastros de intertextualidade em sua obra e suas aprofundadas pesquisas e leituras acerca da obra de Maria Gabriela Llansol.

A escrita política de Samir Machado de Machado em *O crime do bom nazista*

*The political writing of the Samir Machado de Machado
in O crime do bom nazista*

Mykaelle de Sousa Ferreira¹

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

msferreira.uerj@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-1560-4427>

RESENHA

MACHADO, Samir M. de. *O crime do bom nazista*. 1. ed. São Paulo: Todavia, 2023.

Quando iniciamos a leitura de um romance policial pressupomos que haverá o contato com os principais aspectos do gênero: cenas de crimes, investigações, figuras detetivescas, pistas e uma boa dose de suspense. Como afirma Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2020, p. 207), no plano da literatura detetivesca “narra-se para imprimir sentido ao caos dos acontecimentos, para tentar resolver o enigma do mundo”. Em *O crime do bom nazista* (2023), romance escrito por Samir Machado de Machado, o autor traz uma releitura singular dessa tradição, uma vez que estabelece um contraponto entre a história social brasileira e o totalitarismo nazista durante o período da Segunda Guerra Mundial.

Ambientada na década de 1930, a narrativa apresenta a luxuosa experiência promovida pelos dirigíveis germânicos da fabricante *Luftschiffbau Zeppelin*. A bordo do LZ 127 Graf Zeppelin, entre as cidades do Recife e do Rio de Janeiro, ocorre um homicídio misterioso que lança suspeita entre os passageiros, membros das elites do Brasil e da Alemanha, que se autodeclaram nazistas, apoiadores e financiadores do

¹ O presente trabalho foi realizado com a bolsa concedida pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ) e pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Terceiro Reich. Portanto, um crime cometido no voo, dentro do espaço aéreo brasileiro, resultaria não apenas em um escândalo para a operadora de dirigíveis, mas, também, em um constrangimento diplomático, a ser evitado. Caberá ao discreto policial criminal alemão Bruno Brückner a missão de solucionar o caso enquanto o leitor, de igual modo, tenta desvendar as pistas deixadas nas entrelinhas do texto. Certo jogo narrativo é então construído à medida que o leitor procura respostas tanto para o crime cometido como também para o título do romance: afinal, por qual motivo alguém pode ser considerado um bom nazista? Questionamento que o acompanha até a última página.

Um ponto a destacar é a construção cuidadosa do projeto gráfico do livro. A capa do livro presta uma verdadeira homenagem às revistas *pulp fiction*, apresentando o desenho de um corpo caído observado por uma silhueta. Os demais aspectos que compõem a obra também contribuem para uma leitura prazerosa: a impressão em papel Pólen Bold, que traz conforto ao folhear as páginas na expectativa de descobrir os próximos caminhos da história, bem como as ilustrações relacionadas ao LZ 127 Graf Zeppelin – um mapa da estrutura da aeronave, além do selo postal emitido pelos Correios do Brasil nas correspondências enviadas pelo dirigível.

Embora não seja mencionado de modo explícito, é possível identificar a divisão da narrativa em dois blocos de leitura. Na primeira parte, o narrador compõe um quadro geral da caracterização das personagens em cena enquanto apresenta um levantamento do imaginário nacional-socialista do período – adotado enfaticamente pela baronesa Fridegunde van Hattem e pelo médico sanitariano dr. Karl Kass Vöegler, personagens de origem alemã. O foco do narrador, no entanto, reside nas ações do protagonista Bruno Brückner que se desloca entre os espaços comprimidos e claustrofóbicos do Zeppelin. “A verdade é que não havia muita coisa a fazer ali dentro senão comer, dormir e socializar – a gôndola de passageiros não era muito maior do que um vagão de trem de luxo” (Machado, 2023, p. 13). Conforme o protagonista Brückner assume o papel de autoridade que lhe foi concedido para interrogar os suspeitos individualmente, o leitor esbarra em depoimentos eugenistas e teorias conspiratórias anticomunistas que defendem “o expurgo e purificação de tudo que não fosse um reflexo de si mesmo e que, portanto, enfraquecia sua nação: judeus, ciganos e eslavos, homossexuais e ‘degenerados’ em geral” (Machado, 2023, p. 120). Vale ressaltar que o livro traz como mote a onda de perseguição sofrida por homossexuais na Berlim do início do século

XX, cidade que se tornou mundialmente notória graças ao pioneirismo da mídia impressa *queer* e das pesquisas científicas sobre sexualidade comandadas pelo Instituto Hirschfeld.

Na segunda parte do livro, o narrador costura diferentes campos da produção cultural tais como filmes, músicas e fotografias, que fornecem novas camadas de significado ao texto. Os episódios que antecedem e sucedem a viagem do protagonista convergem para o desfecho da narrativa e a resolução do enigma proposto. É também nessa parte que ocorre uma das cenas de violência mais marcantes do livro, expondo as feridas de uma sociedade fraturada pela ascensão do nazismo ao poder.

Ora pelos meandros dos diálogos entre as personagens, ora pela escalada da hostilidade contra os grupos considerados como “inimigos” comuns do Estado, o leitor vai percebendo certa semelhança entre diferentes contextos sociopolíticos de ruptura democrática, quando a serpente do nazifascismo rompe a casca do ovo. É justamente nessa chave de leitura que a trama do livro se conecta com a história política do Brasil, cujo passado recente demonstra a necessidade de nos mantermos em alerta.

O livro apresenta uma linguagem fluida e objetiva, o que torna o ritmo de leitura bastante dinâmico. Sem perder de vista a sofisticação e com pitadas de ironia, Samir Machado de Machado escreve como alguém que busca advertir ao seu leitor: apresenta fatos históricos, comenta as engrenagens de uma sociedade perversa, além de criar imagens que são fixadas sem esforço na memória de quem o lê. Sem recorrer a comparações superficiais, é possível supor que estamos diante de um escritor brasileiro que segue a mesma linha do romancista inglês George Orwell no sentido de assumir uma escrita política em seu sentido amplo, ou seja, é uma escrita movida pelo “desejo de puxar o mundo numa dada direção, alterar as ideias das outras pessoas para o gênero de sociedade por que devem afinal lutar”, uma vez que “nenhum livro é genuinamente livre de inclinação política” (Orwell, 2021).

O autor também traz para o primeiro plano da narrativa um debate sobre arte e entretenimento. Evidentemente, em torno dessa discussão também são levantadas questões sobre opressão e liberdade intelectual, considerando que no contexto adotado como pano de fundo da narrativa “qualquer um que fosse considerado demasiadamente artístico ou intelectual estaria em perigo” (Machado, 2023, p. 114). Qualquer espécie de

arte produzida por sujeitos contrários ao regime sofre censura e retaliação das milícias locais, como demonstra o assombroso episódio da queima de livros em praça pública.

Na grande fogueira, observou queimarem Hemingway e Wells e Huxley e Joyce e Fitzgerald e Kafka e Tolstói e Górkí e Dostoiévski e Musil e Gide e Brecht e Einstein e Zweig e Schnitzler e Nabokov e Proust e Zola; arderam no fogo Hellen Keller e Walter Benjamin e Lukács e Marcuse, Oscar Wilde e Radcliffe Hall e Isaac Babel e Herman Hesse e Jack London e Joseph Conrad e Mark Twain e Thomas Mann e Victor Hugo e John dos Passos e Erich Maria Remarque, e até mesmo o Bambi de Félix Salten; viu queimarem a Bauhaus de Gropius e Kamdinsky e a psicanálise de Freud, queimaram os livros de estrangeiros e de imigrantes, dos excessivamente intelectuais e dos liberais democráticos, e, sobretudo, queimaram de todos aqueles que tivessem alguma vez manifestado, por escrito ou oralmente, qualquer crítica aos nazistas ou a seu líder (Machado, 2023, p. 109).

Nesse sentido, figuras como Friedrich Radszuweit, editor alemão de revistas populares voltadas para o público LGBTQIAP+, representam uma forma de resistência à escalada totalitária. Para Radszuweit, “suprir as necessidades por entretenimento era algo tão essencial, tão libertador e tão importante quanto instruir seu público” (Machado, 2023, p. 103), pois ele “acredita que a leitura contribui para a criação de um senso de comunidade, e crê que o equilíbrio correto entre entretenimento e política pode resultar em ação prática” (Machado, 2023, p. 68). De igual modo, Samir Machado de Machado põe em evidência a discussão entre cultura e política ao demonstrar que a literatura de entretenimento pode ser tão engajada quanto uma literatura de proposta porque afirma seus valores ao leitor da mesma maneira que um romance histórico, por exemplo. Trata-se, portanto, de uma obra “onde o entretenimento não se esgota em si, mas traz consigo um alargamento da percepção e um aprofundamento da compreensão das coisas do mundo” (Paes, 1990, p. 28).

Terminamos o livro sentindo o forte impacto contido em suas palavras finais. Não há como adiar a tomada de posicionamento, tampouco ignorar a brutalidade apresentada. *O crime do bom nazista* (2023) é uma experiência de leitura profundamente política e em diálogo com os dias atuais.

REFERÊNCIAS

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. O gênero policial como máquina de narrar. In: *A ficção equilibrista: narrativa, cotidiano e política*. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Belo Horizonte, MG: Relicário, 2020.

ORWELL, George. *Por que escrevo e outros ensaios*. Tradução Cláudio Marcondes. São Paulo: Penguin e Companhia das Letras, 2021.

PAES, José Paulo. Por uma literatura de entretenimento (ou: porque o mordomo não é o único culpado). In: *A aventura literária*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 25-38.

Recebido em: 26/02/2024

Aceito em: 29/03/2024

Mykaelle de Sousa Ferreira: Doutoranda em Literatura Brasileira pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e Mestre em Estudos de Literatura, na subárea de Literatura Brasileira e Teoria da Literatura, pela Universidade Federal Fluminense (UFF).

As múltiplas vozes do deslocamento

The multiple voices of displacement

Bárbara Chaves Cardoso
Universidade Federal Fluminense (UFF)
barbarachaves4@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0003-6300-4594>

RESENHA

GOMES, Aida. *Os pretos de Pousaflores*. 1. ed. São Paulo: Editora Funilaria, 2023.

A obra *Os pretos de Pousaflores*, da escritora Aida Gomes, tensiona múltiplas questões que concernem ao fim do poder imperial português sob as colônias do continente africano. Primeiramente publicado em 2011, pela editora Dom Quixote em Portugal, a obra chega ao Brasil em novembro de 2023 pela editora Funilaria, com alguns acréscimos editoriais, como um prefácio da escritora angolana Ana Paula Tavares e a nomeação de capítulos, antes não nomeados. O romance em pauta aborda a imigração de uma família miscigenada, habitante de Angola, para Portugal em consequência dos processos de descolonização angolana, e as diferentes experiências de seus integrantes diante da necessidade de adaptação a uma nova realidade, uma nova cultura, enfrentando também processos como o racismo, a misoginia, o sofrimento diante do desterro e a violência colonial que permanece cercando determinadas figuras nesses espaços.

Aida Gomes, nascida em Angola e migrada para Portugal aos oito anos de idade, parece evocar alguns elementos autobiográficos para tecer essa narrativa ficcional polifônica de deslocamento, abarcando variadas temáticas e pontos de vista sobre o recorte temporal escolhido, buscando uma alternativa à história única e oficial que foi determinada sobre o assunto. A obra em questão integra um projeto literário que cria um certo contraste com a chamada literatura dos retornados, preocupada em trazer a narrativas dos portugueses habitantes das colônias que retornam à Europa por conta da independência das colônias. Ana Paula Tavares, no prefácio, estabelece que “Este não é

um livro sobre o movimento de regresso dos portugueses em fuga no tempo da independência das colônias. É um livro sobre deslocamento e exílio e que rompe com o silêncio de todas as vozes envolvidas” (2023, p. 12). Divergindo os caminhos, Aida Gomes, assim como Djaimilia Pereira de Almeida em *Esse Cabelo* (2022) e *Luanda, Lisboa, Paraíso* (2019), Yara Monteiro em *Essa dama bate bué!* (2021), e Kalaf Epalanga em *Também os brancos sabem dançar* (2018), preocupam-se em trazer especialmente a perspectiva do imigrante africano que é negro e que tem uma recepção diferente na Europa da que é dada aos chamados retornados.

O enredo se desenvolve a partir desta viagem na vigência da independência de Angola, em que Silvério, português habitante do país africano há décadas, percebe a necessidade de retornar ao seu país de nascença quando seu vizinho, também português, é morto em decorrência dos conflitos que os rodeiam. Em seu retorno, o patriarca da família Prata decide levar consigo seus três filhos angolanos mestiços, Justino, Belmira e Ercília, fruto de três relacionamentos com mulheres angolanas diferentes. As crianças, nunca tendo pisado no continente europeu, deverão se adaptar à nova vida na pequena aldeia de Pousaflores, habitada por portugueses conservadores que não têm boas impressões sobre os “pretos da Guiné” que chegam naquele momento. Concomitantemente a este relato, há também a história de Deodata, mulher angola e mãe de Ercília que, como parceira de Silvério, morava com a família até este ponto da história, mas é deixada para trás por seu amante português, em pleno território de guerra, e decide fazer por si mesma a viagem até a família em Portugal, mais especificamente até sua filha Ercília, desejando se reunir com a menina de quem é separada quando é ainda muito pequena. Além destes, acompanha-se também a narrativa de Marcolina, irmã de Silvério que nunca deixou a casa de seus pais em Pousaflores, e neste momento, uma senhora viúva, extremamente conservadora e religiosa, precisa abrir as portas da casa à contragosto para seu irmão e seus sobrinhos vindo de África.

A obra de Aida Gomes divide-se em quatro partes, com capítulos que se revezam sob a narração de sete personagens. Entre eles, há os integrantes da família Prata que fazem o trajeto migratório para Portugal, e ainda, Deodata, que percorre seu próprio trajeto para Portugal, além de Tia Marcolina, que narra suas impressões sobre receber o irmão do qual se ressentia e os sobrinhos, cuja opinião sobre baseia-se numa visão racista. A estratégia de dar a cada personagem espaço para sua própria narração merece destaque,

na medida em que dá ao leitor acesso aos pensamentos de diferentes ângulos da imigração. Doris Wieser (2021) percebe que a polifonia do romance, produzida através de longos monólogos internos, parece manifestar mundos particulares onde vive cada personagem. Dessa forma, a obra oferece diferentes perspectivas da situação do fim da colonização de forma complexa. É interessante ressaltar também a característica modificada na passagem da edição original portuguesa para a brasileira, no sentido de que na primeira os capítulos não eram nomeados, e a experiência de leitura envolvia um certo mergulho nas vozes narrativas de cada capítulo, construídas bem diferentemente entre si, para que fosse identificado qual personagem o narra. Já a edição brasileira conta com a identificação do narrador logo no início de cada capítulo.

Enquanto a narrativa de Silvério se aproxima da literatura dos retornados que se sentem desterrados no processo de retorno à Portugal após construírem uma vida no continente africano, as narrativas de seus filhos percorrem o caminho dos afrodiáspóricos, visto que são crianças negras retiradas do contexto em que nasceram para precisarem crescer em um ambiente hostil e racista que não os recebe de bom grado. Notoriamente, a trajetória de Deodata contada pela personagem possui também uma dimensão profunda, ao apresentar o relato de uma mulher negra angolana enfrentando a violência de uma guerra civil que se inicia, ressaltando inclusive o seu espaço dúbio diante de outros angolanos por conta da sua relação com um português, e ainda, o percurso difícil que toma para chegar ao continente europeu como uma imigrante e refugiada de guerra. No entendimento de Maria Luísa Leal (2019), a polifonia narrativa da obra constitui um exemplo de pensamento epistêmico do Sul, no qual se busca “reparar os danos e impactos historicamente causados pelo capitalismo na sua relação colonial com o mundo”, instituindo uma “ecologia de saberes” (Santos; Meneses, 2010, p. 12-13, *apud* Leal, 2019).

A característica mais chamativa de *Os pretos de Pousaflores* certamente refere-se à questão do não-pertencimento dos imigrantes africanos em Portugal. As três crianças da família, cada uma a seu modo, apesar de carregarem em si a cultura portuguesa como herança paterna e do processo de assimilação, quando chegam no país lusitano, não conseguem ser reconhecidos como parte daquela sociedade lusitana. Uma cena emblemática deste momento é a chegada da família a Portugal. No aeroporto, a caçula, Ercília, se perde brevemente de sua família e se vê encurralada contra um cartaz de “Bem-

Vindo a Portugal” pelos empurrões dos passageiros retornados no seu voo. A irônica paralelidade entre a violência dos empurrões e o cartaz supostamente receptivo já parece indicar o tom no qual se dará a socialização destas crianças no novo país.

Empurram-me contra o cartaz da parede. Letras azuis e brancas, Bem-Vindos a Portugal. Aperto as asas do saco de plástico nos dedos. Avalanche de vozes nos corredores. Portas de vidro e metal cinzento. O altifalante quer que o senhor Silva compareça ao balcão. Não vejo o pai. Nem o Justino. Nem a Belmira. Sumiram-se. Nuvens cinzentas nas portas de vidro (Gomes, 2023, p. 32).

Outro elemento de grande relevância na obra é a figuração do corpo negro feminino e seu tratamento dentro de uma sociedade ainda regida pelos postulados coloniais. As trajetórias das filhas de Silvério, Belmira e Ercília se desenrolam de maneira complexa e melancólica ao iniciarem a obra como “Pretas da Guiné”, estrangeiras em uma terra de brancos, e a terminam vistas pela sociedade através da ótica da mulata, disponível e sexual para o colonizador branco. Gomes retrata uma realidade cruel europeia que desintegra os sonhos de jovens meninas negras. Belmira, por exemplo, deriva do seu gosto pela escrita o desejo de ser uma poeta como Florbela Espanca. A personagem, no entanto, não consegue escapar das armadilhas daquele sistema que necessita do racismo, pois encontra-se construído na invisibilização, na exploração e na expropriação (Vergès, 2020, p. 92). Ao invés de tornar-se uma escritora reconhecida no contexto literário português, Belmira torna-se uma adulta amargurada após sofrer com o trauma, a violência e a objetificação sexual. Mesmo filha de um português e plenamente inserida nos costumes e na cultura portuguesa, a personagem não deixa de integrar a dolorosa máquina colonial. Isso fica evidenciado pela relação que Belmira já adulta mantém com um cliente no período em que trabalha como prostituta em que a mesma narra: “O coronel passou muitos anos em África e às vezes tem saudades de berrar alto e espancar pretos, é por isso que gosta tanto de mim” (Gomes, 2023, p. 281).”

Um tema discutido na obra de Aida Gomes que também merece atenção é a desconstrução da imagem de Portugal no fim do século XX, produzida principalmente pelas narrações de Justino e Marcolina, mas também apontadas por outros personagens. Justino, primogênito dos Prata, um jovem muito crítico ao regime colonial e à Portugal, traz uma visão do país em que desembarca que se contrasta à difundida pela propaganda do governo salazarista. Ao contrário da metrópole economicamente próspera e da nação

multicultural e multirracial, o país que emerge do texto de Gomes desconstrói mitos lusotropicalistas e aponta o atraso econômico visível das ruas de Lisboa até o interior, em Pousaflores. Justino reconhece que estão “lixados” ao analisar a casa velha da tia, com as dobradiças enferrujadas do banheiro numa casa de pedra e a falta de marcas específicas de produtos. As ruas desertas, janelas cerradas, as vestimentas simples também chamam a atenção do personagem, que constantemente compara Portugal à Angola, onde ele observava uma urbanização muito mais crescente. É explícito também, pela construção narrativa de tia Marcolina, a retratação de uma sociedade portuguesa conservadora, religiosa e racista, que é, naquele momento, de maioria em déficit na educação formal e pobre em consequência das medidas econômicas perpetradas pelo salazarismo. Marcolina, analfabeta, que mistura o catolicismo e a astrologia em uma mesma sentença, ainda faz constantes apontamentos negativos acerca dos sobrinhos, que lhe dá desgosto por serem os únicos herdeiros da sua família de pele escura e cabelo crespo.

Sumariamente, Aida Gomes reúne memórias familiares de um processo doloroso e as traduz de maneira a denunciar uma realidade por vezes ignorada por muitos. Pouco comentado à época de sua publicação, 13 anos atrás, sua republicação em um novo momento e com um público no outro lado do Atlântico permite uma nova possibilidade de apreciação desta obra que poderia estar entre as precursoras da temática do retorno e do trânsito pós-25 de abril como um braço das literaturas contemporâneas luso-africanas. Ao recuperar tantas vozes integrantes desse processo de deslocamento pós-descolonização, a leitura se faz relevante ao dar espaço para a memória de imigrantes, mulheres negras, africanos na Europa, colonizados na terra do colonizador, se realizar no espaço textual de maneira que os grupos antes silenciados não permaneçam neste lugar de obscuridade.

REFERÊNCIAS

- GOMES, Aida. *Os Pretos de Pousaflores*. Alfragide: Dom Quixote, 2011.
- GOMES, Aida. *Os pretos de Pousaflores*. 1. ed. São Paulo: Editora Funilaria, 2023.
- LEAL, Maria Luísa. Escritas literárias de uma deslocação histórica o “retorno”. *Revista do CESP*, Belo Horizonte, v. 39, n. 61, p. 87-99, 2019.
- VERGÈS, Françoise. *Um feminismo decolonial*. São Paulo: Ubu Editora, 2020

WIESER, Doris. “The Frizzy Hair of the Retornados: “Race” and Gender in Literature on Mixed-Race Identities in Portugal”. In: Peralta, Elsa (org.): *The Retornados from the Portuguese Colonies in Africa Memory, Narrative, and History*. London: Routledge, pp. 150-170. 2021

Recebido em: 26/02/2024

Aceito em: 06/04/2024

Bárbara Chaves Cardoso: Mestranda em Estudos de Literatura na Universidade Federal Fluminense (UFF), com pesquisa financiada por bolsa CAPES. Possui graduação em Letras - Português pela Universidade Federal Fluminense (2020). Atualmente se aprofunda na área de literaturas de língua portuguesa, principalmente nos temas da diáspora, da identidade e do pós-colonialismo.