

ISSN: 1809-3507

PALIMPSESTO

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS DA UERJ
VOLUME 24, NÚMERO 47 – JAN/ABR 2025 – RIO DE JANEIRO - RJ

MISCELÂNEA





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

- P162 PALIMPSESTO / Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras - Vol. 24, n. 47 (2025) – Rio de Janeiro: Instituto de Letras, 1999-2025.
- Anual: 1999-2008
Semestral: 2009-2017
Quadrimestral: 2018-
ISSN 1809-3507 (online)
1. Literatura – Periódicos. 2. Linguística – Periódicos. I. Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

CDU 82(05)

Bibliotecária: Cristina da Cruz de Oliveira

CRB/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-Diretora do Instituto de Letras Naira de Almeida Velozo
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 Bruna de Oliveira Sales | Leonardo Freitas de Carvalho

Editores de seção

Adriene Ferreira de Mello | Carla dos Santos e Silva Oliveira | Danielle Meireles de Andrade | Elisa da Silva Santana | Guilherme Rezende Machado | Juliana Pereira Guimarães | Marcela Ansaloni de Azevedo | Marina Otero Lemos Silva | Pâmera Ferreira Santos | Paulo Cesar da Silva Lopes Junior | Tatiane Ludegards dos Santos Magalhães

REVISORES TEXTUAIS

Língua Portuguesa Beta da Costa Melo | Bruna de Oliveira Sales | Danielle Meireles de Andrade | Guilherme Rezende Machado | João Moura Fernandes | Juliana Pereira Guimarães | Leonardo Freitas de Carvalho | Letícia Coelho | Márcia Cristina Gutman | Maria Bárbara Branco | Mariana Nunes | Marianna Pais | Marina Otero Lemos Silva | Melissa Solórzano Guterres | Nathalie Gonçalves | Pâmera Ferreira Santos | Paula Pope Ramos | Paulo Cesar da Silva Lopes Junior | Rebeca Emerich Alvarez | Rodolpho Pereira do Amaral

Língua Espanhola Danielle Meireles de Andrade | Juliane Ramalho Barbosa | Melissa Solórzano Guterres

Língua Francesa Daniel Augusto Pereira Silva | Paulo Cesar da Silva Lopes Junior

Língua Inglesa Beta da Costa Melo | Bruna de Oliveira Sales | Danielle Meireles de Andrade | Guilherme Rezende Machado | Isabela Abreu | João Moura Fernandes | Julia Romeu | Juliana Pereira Guimarães | Juliane Ramalho Barbosa | Marina Otero Lemos Silva | Marianna Pais | Melissa Solórzano Guterres | Paula Pope Ramos | Paulo Cesar da Silva Lopes Junior | Tatiane Ludegards dos Santos Magalhães

DIAGRAMAÇÃO

Bruna de Oliveira Sales | Leonardo Freitas de Carvalho

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 Correia | 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 (UFSM) | Diana Irene Klinger (UFF) | Eliane Marquez da Fonseca Fernandes (UFG) | Emílio Carlos Roscoe Maciel (UFOP) | Fabíola Aparecida Sartin Dutra Parreira Almeida (UFG) | Germana Sales (UFPA) | Gilson Costa Freire (UFRRJ) | Gisele Batista da Silva (UFRJ) | Helena Maria Ferreira (UFLA)
José Luiz Fiorin (USP) | José Ribamar Lopes Batista Júnior (UFPI) | Luiz Costa Lima (PUC-RJ) | Kleber Aparecido daSilva (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 Sueli De Aguiar (UFG) | Patrícia Gissoni Santiago Lavelle (PUC-RJ)
Paulo Jorge Martins Nunes (UNAMA) | Paulo Motta Oliveira (USP)

Raúl Antelo (UFSC) | Raul de Souza Püschel (IFSP) | Sandra Goulart de Almeida (UFMG) | Sandra Regina Franciscatto Bertoldo (UFR) | Simone de Jesus Padilha (UFMT) | Suzana Célia Leandro Scramim (UFSC) | Thiago Soares de Oliveira (IFF) | Vanda Maria Elias (UNIFESP) | Viviane Dantas Moraes (UFMA) | Walnice Nogueira Galvão (USP) | Wander Melo Miranda (UFMG) | Wilbert Clayton Ferreira Salgueiro (UFES)

MEMBROS EXTERNOS INTERNACIONAIS

Alfredo Tenoch Cid Jurado (Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco – México) | Ana Luísa Liberato Vieira Vilela Anileiro Onofre (Universidade de Évora – Portugal) | Antónia Estrela (Politécnico de Lisboa –Portugal) | Carla Valeria de Souza Faria (Università Ca' Foscari Venezia –Itália) | Catarina Isabel Sousa Gaspar (Universidade de Lisboa –Portugal) | Cesar Augusto Braga Pinto (Northwestern University –EUA) | Federico Navarro (Universidad de Buenos Aires –Argentina) | Gabriel Alejandro Giorgi (New York University –EUA) | Gema Ortega (Dominican University –EUA) | Gilmer Cook (Dominican University –EUA) | Gonzalo Leiva Quijada (PUC –Chile) | Imani D. Owens (University of Pittsburgh –EUA) | Isabel Sebastião (Politécnico de Lisboa –Portugal) | João Paulo Silvestre (King's College London –Inglaterra) | Leonardo Peluso Crespi (Universidad de la República –Uruguai) | Liliane Moreira Santos (Université de Lille –França) | Livia Assunção Cecilio (Università di Bologna –Itália) | Luis Ernesto Behares (Universidad de la República –Uruguai) | Maria Adelina de Figueiredo Batista Amorim (Universidade Nova de Lisboa –Portugal) | Maria da Graça Lisboa Castro Pinto (Universidade do Porto –Portugal) | Maria Laura Bettencourt Pires (Universidade Católica Portuguesa –Portugal) | Maria José Grosso (Universidade de Macau –China) | Marino Forlino (Scripps College –EUA) | Paulo Osório (Universidade da Beira Interior –Portugal) | Pedro Balaus Custódio (Politécnico de Coimbra –Portugal) | Rui Manoel Sousa Silva (Universidade do Porto –Portugal) | Sarah Juliet Lauro (University of Tampa –EUA) | Sérgio Paulo Guimarães de Sousa (Universidade do Minho –Portugal) | Thomas Johnen (Westfälische Hochschule Zwickau –Alemanha)

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

Raspando e polindo, tal qual um palimpsesto.....	11
<i>Bruna de Oliveira Sales, Leonardo Freitas de Carvalho</i>	

ENTREVISTA

200 anos de Camilo Castelo Branco: uma conversa sobre a literatura camiliana com Tânia Furtado Moreira.....	15
<i>Tânia Furtado Moreira, Bruna de Oliveira Sales, Carla Oliveira, Marina Otero, Tatiane Ludegards</i>	

Entre canto e corpo: a prática poética de ser muitos, uma entrevista com Guilherme Gontijo Flores.....	42
<i>Guilherme Gontijo Flores, Carla dos Santos e Silva Oliveira, Márcia Fráguas, Paulo Cesar da Silva Junior</i>	

Percorrer a memória da família negra brasileira: uma conversa com Luciana Diogo.....	85
<i>Luciana Martins Diogo, Nathália Augusto Pereira</i>	

ESTUDOS DE LÍNGUA

Acidentes de trabalho na imprensa: as produções ideológicas de sentidos em notícias de regimes ditatoriais do Brasil.....	115
<i>Mônica de Oliveira Pasini</i>	

A função limitante e inclusiva da preposição até: um estudo enunciativo.....	138
<i>Andreana Carvalho de Barros Araujo, Eduardo Henrique Vieira Santos</i>	

A imagem da mulher através dos implícitos no <i>funk</i> “Agora eu sou solteira” ..	153
<i>Bárbara de Brito Cazumbá</i>	

A maternidade compulsória em *posts* da revista Marie Claire: entre o amor, o ódio e a contradição.....169
Graciele de Fátima Amaral, Marilda Aparecida Lachovski de França

Canções brasileiras como recurso didático para o ensino do fenômeno de variação linguística na Educação Básica 185
Dayane Pereira Barroso de Carvalho, Gilberto Freire de Santana, Maria da Guia Taveiro Silva

Discurso midiático: o funcionamento dos efeitos de franqueza em um vídeo da jornalista Rachel Sheherazade.....208
Aldenizia Moreira Guimaraes Lira, Damião Francisco Boucher, Thiago Barbosa Soares

Sur le paysage linguistique d’une frontière politique.....230
Kelly Cristina Nascimento Day

ESTUDOS DE LITERATURA

“A emoção da tristeza, o prazer da tristeza” em Wada Kyûtarô, ou uma estética elaborada em escritos de cárcere.....265
Felipe Chaves Gonçalves Pinto

A influência da sombra na formação identitária: uma análise em *A noite da espera*, de Milton Hatoum.....289
Giovanna Galeno

“Amoitado em meu corpo”: Batendo pasto, de Maria Lúcia Alvim: as poéticas do erotismo.....304
Sandro Adriano da Silva

A poética da memória na produção da Casa dos Estudantes do Império.....321
Lucas Esperança da Costa

A problemática da (in)definição do conto.....339
Sidnei Luiz Flach

Antonio Candido e Eduardo Lourenço: o ensaio como forma de expressão.....	355
<i>Isabela Oliveira</i>	
As mães de Jane Austen.....	376
<i>Marcella Faria</i>	
Brincadeira com coisas sérias: a representação da infância em “Tati, a garota”, de Aníbal Machado.....	396
<i>Vitória Mombrum Leão Magalhães</i>	
Despejos urbanos: uma breve comparação entre Quarto de Despejo e “Despejo na Favela”	411
<i>Tainá Dias de Castro, Hugo Martins Gomes e Adélcio de Sousa Cruz</i>	
El discurso vacío de Mario Levrero: um diário comezinho opondo-se à racionalidade neoliberal.....	430
<i>Luis Figueiredo</i>	
Entre correntes e laços: a tragicidade da escravidão feminina em “A ama” (1884), de Délia e “A escrava” (1887), de Maria Firmina dos Reis.....	446
<i>Joyce Pereira Vieira</i>	
Entre o caos e o ideal: uma análise de “Corpos secos: um romance”	465
<i>Ellen Mariany da Silva Dias, Letícia Palazzio</i>	
Entre os lírios das grutas musgosas e sombrias: uma leitura do erotismo libertino no conto “Memórias de um Leque”, de Júlia Lopes de Almeida.....	480
<i>Rosana Letícia Pugina, Yls Rabelo Câmara</i>	
Feminilidade livre em <i>Memórias de uma Beatnik</i>	503
<i>Priscila Finger do Prado</i>	
Interrupção e repetição em <i>As mulheres de Tijucopapo</i> , de Marilene Felinto.....	524
<i>Pablo Vinícius Nunes Garcia</i>	

O fantástico ao modo de Machado de Assis.....	539
<i>Larissa Ferreira Prudêncio Trovalin</i>	
O jogo do texto em <i>O criado-mudo</i> , de Edgard Telles Ribeiro.....	553
<i>Thaís Fernandes Velloso</i>	
O jornalista romancista em <i>Nove noites</i>	565
<i>Ana Cláudia Munari Domingos, Nicole Petry Rieger</i>	
Os cômodos do fantástico no conto <i>Casa tomada</i> de Júlio Cortázar.....	589
<i>Eliana Kiara Viana Torres, Gilberto Freire de Santana, Saulo Lopes de Sousa</i>	
Os fantasmas de Patti Smith: leituras, passagens e túmulos.....	604
<i>Beatriz Pôssa de Carvalho, Mariana Perelló Lopes de Azevedo</i>	
Por uma ampliação do conceito de leitura em <i>Se um viajante numa noite de inverno</i> , de Italo Calvino.....	625
<i>Mariane de Sousa Oliveira</i>	
Recepção, crítica e homossexualidade em <i>Bom-Crioulo</i> , de Adolfo Caminha..	636
<i>Giovane Alves de Souza</i>	
“Todos nós vamos morrer”: Ivan Ilitch e o fantasma do fim.....	649
<i>Munike Martins Bonet</i>	
Uma breve análise das obras da campanha <i>Leia com uma Criança</i> da fundação Itaú Social.....	662
<i>Dayse Rodrigues dos Santos</i>	
<i>Verão no aquário</i> : imagens femininas na narrativa contemporânea brasileira....	676
<i>Luciana Lis de Souza e Santos</i>	

RESENHAS

A literatura está em perigo?.....688

Maxwell Souza dos Santos

É possível dissociar a obra do autor?.....695

Evandro Viana

SOBRE ESTA EDIÇÃO

Expediente.....1

Rasgando e polindo, tal qual um palimpsesto

Durante aqueles minutos finais do ano velho e aqueles iniciais do novo ano, entre o silêncio e o estouro barulhento dos fogos de artifício, concentramo-nos, geralmente, em aspectos positivos com o intuito de abrimos o mais novo capítulo da nossa vida da melhor maneira possível. É difícil, aliás, não criarmos boas expectativas no momento da virada. E como temos nos acostumado anualmente, nada melhor, e mais *positivo*, do que abrir a temporada com uma edição novíssima da *Palimpsesto – Revista do Programa de Pós-graduação em Letras da UERJ*.

Nesta edição, de volume vinte e quatro (24) e de número quarenta e sete (47), temos o prazer de anunciar uma série de textos da mais alta qualidade, composta de entrevistas, de traduções, de resenhas e, principalmente, de artigos. Mas, antes de comentarmos brevemente sobre o tema e o conteúdo de tais pesquisas e análises, é fundamental destacarmos que com o novo ano vieram novas mudanças, embora tenha havido um esforço, dos grandes, para se *manter* a qualidade, sempre do mais alto nível, deixada pela última gestão, liderada pela Marcela Azevedo e pela Carla Oliveira.

Ambas, após terem sedimentado nos últimos tempos um legado basilar para a nossa revista, se despediram na última edição, a de Estudos de Língua (vol. 23, n. 46), e deram espaço para outros nomes: Bruna de Oliveira Sales, doutoranda com especialidade em Literatura Portuguesa, bolsista da CAPES, e Leonardo Freitas de Carvalho, doutorando com especialidade em Literatura Brasileira, bolsista da FAPERJ. A dupla da nova gestão, curiosamente, se conheceu ainda nos tempos da graduação em Letras, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), e procurou retomar o entrosamento nesses últimos meses.

É preciso comentar, ademais, sobre o trabalho incansável dos editores de seção e dos revisores, que ao longo da elaboração desta nova edição se dedicaram a deixar o trabalho mais organizado e mais correto, seja em língua portuguesa, inglesa, espanhola ou francesa. Sem a contribuição dessa equipe, além do trabalho do pessoal do Portal de Publicações Eletrônicas da UERJ e da Vanessa Cianconi, este número sem sombra de dúvidas não teria a mesma qualidade, talvez nem mesmo seria possível de ser realizado.

Finalmente, agora, sobre esta edição que temos diante dos nossos olhos, é correto afirmar que ela abriga consigo uma impressionante variedade de assuntos, fazendo justiça

à ideia de uma *miscelânea*. Começando com as entrevistas, temos duas nacionais e uma internacional. A primeira entrevista é com o poeta, tradutor e professor Guilherme Gontijo Flores, responsável por se debruçar em um debate acerca de alguns aspectos da tradução, como o da subjetividade do autor e o da questão da anacronia como método de análise. A segunda entrevista é com a autora Luciana Martins Diogo, intelectual negra e pesquisadora da USP (FFLCH), uma conversa que celebra o campo da literatura de autoria negra. Por fim, a entrevista internacional é com a professora Tânia Furtado Moreira, em que conversamos sobre a importância de Camilo Castelo Branco tanto na sua época como nos dias de hoje.

Além das entrevistas, este novo número acolhe duas resenhas, uma que está relacionada ao campo da educação, mais especificamente sobre a literatura na escola, e outra sobre um importante texto de Gisèle Sapiro, em que se questiona a possível separação do autor da obra.

Os artigos, que compõem a maior parte da edição, transitam entre os Estudos de Língua e os Estudos de Literatura. Para citar somente alguns casos, dentre tantos outros que seriam possíveis, podemos citar estudos sobre Bernardo Carvalho e Milton Hatoum, autores brasileiros contemporâneos; Maria Firmina dos Reis e Carolina Maria de Jesus, duas das autoras que mais ganharam forças nos últimos tempos com relação à revisão do cânone e com o debate sobre o espaço da mulher, sobretudo a mulher negra, na literatura; Adolfo Caminha, Clarice Lispector, Dalton Trevisan e outros nomes emblemáticos das letras nacionais também estão aqui presentes.

Não bastasse isso, temos aqui a presença de pesquisas sobre Jane Austen, escritora que, depois de tantas discussões e análises, ganha ainda novos debates acerca da sua vasta e rica obra; sobre Júlio Cortázar, decerto um dos nomes mais canônicos da literatura argentina quando se trata de ficção e crítica; sobre Italo Calvino, nome consagrado da literatura italiana novecentista. Além desses importantes artistas e intelectuais, o leitor encontrará textos sobre outros variados intelectuais espalhados pelo cenário mundial, como é o caso do uruguaio Mario Levrero, ou do japonês Wada Kyûtarô. Estamos diante de uma edição globalizada!

Neste número, o leitor encontrará, também, até mesmo textos sobre a roqueira e poetisa Patti Smith, indubitavelmente uma das maiores vocalistas e compositoras do rock internacional. Estão presentes, igualmente, análises minuciosas sobre a veiculação de

determinados assuntos na imprensa do regime ditatorial brasileiro, além de pesquisas sobre o discurso midiático na atual televisão brasileira e de investigações sobre *posts* relacionados à maternidade compulsória publicados pela revista *Marie Claire*.

É com enorme satisfação e prazer que apresentamos uma conjunção de textos rica em diversidade de pesquisa e, é claro, em qualidade textual e investigativa. A equipe da *Palimpsesto* deseja um excelente início de ano e ótimas leituras! E que este novo capítulo das nossas vidas seja envolvido por um vastíssimo oceano de conhecimentos do campo das Letras. Aproveitem!

Cordialmente,

Bruna Sales e Leonardo Carvalho.

Bruna de Oliveira Sales: atualmente, é doutoranda em Literatura Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (bolsista CAPES) e editora-chefe da *Palimpsesto* - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ. É mestre em Literatura Portuguesa pela mesma instituição e seus estudos são voltados para as questões de gênero presentes nos romances de Camilo Castelo Branco. Além disso, é especialista em Tradução de Italiano também pela UERJ. Tem graduação em Letras: Português/Italiano pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, período em que desenvolveu pesquisas na área de Linguística, voltando-se para a Análise do Discurso, e Literatura Portuguesa, tendo pesquisado cantigas trovadorescas e o período oitocentista. E-mail: b.oliveira2703@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1494-8487>.

Leonardo Freitas de Carvalho: doutorando em Literatura Brasileira pela Universidade do Estado do Rio Janeiro, foi apoiado financeiramente pela CAPES durante os dois primeiros anos de doutoramento. Após ter obtido o melhor desempenho entre os doutorandos do programa, foi premiado com a Bolsa Doutorado Nota 10, da FAPERJ, e passou a ser apoiado financeiramente pela mesma instituição. É também mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (UERJ/CAPES), pós-graduado (Lato Sensu) em Literatura Brasileira (UERJ) e graduado em Letras (português/italiano) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, com as ramificações bacharelado e licenciatura. Atualmente

é editor geral da revista Palimpsesto. E-mail: leonardofcarvalho94@hotmail.com |
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9390-7573>.

200 anos de Camilo Castelo Branco: uma conversa sobre a literatura camiliana com Tânia Furtado Moreira

Tânia Furtado Moreira (Universidade do Porto)

Entrevistadoras

Bruna de Oliveira Sales (UERJ/CAPES)

Carla Oliveira (UERJ)

Marina Otero (UERJ)

Tatiane Ludegards (UERJ)

Na entrevista internacional para o número “Miscelânea”, a *Palimpsesto* – revista do corpo discente do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ – teve a honra de conversar com a professora, pesquisadora e empreendedora portuguesa Tânia Furtado Moreira. Professora de música e literatura da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Tânia é uma especialista reconhecida nas obras do escritor português Camilo Castelo Branco e escreveu *O sublime em “Amor de Perdição”, de Camilo Castelo Branco*.

Nesta entrevista, concedida a Bruna Sales, Carla Oliveira, Marina Otero e Tatiane Ludegards, tivemos a oportunidade de conversar sobre Camilo Castelo Branco sob diversas perspectivas: a estética da fealdade, os diálogos que Camilo estabelece com a contemporaneidade, dicas sobre a vida acadêmica, entre outros assuntos.

Com infinita alegria, agradecemos imensamente à professora pela disponibilidade em nos conceder esta entrevista. Aos leitores, esperamos que este material seja de grande impacto para suas pesquisas e estudos!

PALIMPSESTO

1) Em setembro de 2023, a senhora esteve no Brasil para um ciclo de aulas. Retomando os temas desenvolvidos à época, como podemos pensar na criação de uma estética da fealdade a partir da obra de Camilo Castelo Branco?

TÂNIA FURTADO MOREIRA

Belo ponto de partida para a nossa conversa! (sorriso) Trata-se, de facto, de um ponto essencial para se compreender o contributo distintivo de Camilo Castelo Branco no âmbito do Romantismo e das Letras de língua portuguesa desde Oitocentos.

No sentido de esclarecermos esse contributo, precisamos necessariamente de recuar no tempo, até à matriz da reflexão estética no seio da formação da Filosofia grega. Foi o par Sócrates-Platão quem, a contragosto, criou os fundamentos do conhecimento sensível, que só viria a ser filosoficamente reconhecido no século XVIII, por ironia às mãos de um leibniziano, o alemão Baumgarten, com o patrocínio da intensiva investigação dos Empiristas, sobretudo anglo-saxónicos (mas também de alguns franceses importantes, como Condillac). Esse reconhecimento filosófico ancora-se na poética, como de resto acontece em Platão. Todavia, é ainda um reconhecimento insuficiente, visto que Baumgarten, apesar do mérito de ter cunhado o termo *estética* e de com ele ter aberto uma nova área filosófica, considera-a, contudo, uma gnoseologia de tipo inferior. A verdade é que, ainda hoje, somos herdeiros deste ADN metafísico e racionalista, mesmo no campo das artes.

A partir do século XVIII, com a mudança da perceção da ontologia da obra e do criador, assinala-se uma alteração progressiva que, sem menosprezo de autores prévios, podemos estabelecer entre 1712, com os ensaios de Joseph Addison saídos no *The Spectator*, e 1790, com a publicação da *Crítica da Faculdade do Juízo* por Immanuel Kant, monumento central para a legitimação da estética, que é, logo a partir de Kant, concebida como uma fenomenologia.

Ora, quando, em 1827, Victor Hugo lança a peça *Cromwell*, o seu prefácio transforma-se num instante em manifesto estético do Romantismo francês, referencial para a cultura portuguesa da época. Aí, Victor Hugo trabalha com as categorias do grotesco e do sublime, ou seja, está a afastar-se da tradição que vigorara até ao ocaso do Classicismo. Dá-se o canto do cisne do monismo do Belo que predominara até ao século XVIII, altura em que começa a ser encarado em contraponto a outras categorias: o grandioso e o incomum, em Addison; e sobretudo o sublime, em Burke, nas suas *Investigações* de 1757, e depois em Kant, na primeira estética sistemática. De facto, o binómio belo-sublime é dinamitado pelo autor dos *Miseráveis* e passamos a ter uma proliferação de categorias estéticas que são derivas da legitimação do Feio. E não é só na França. Por toda a Europa há um espírito do tempo que o confirma: veja-se as *Palestras sobre Estética* de Karl Ferdinand Solger, de 1829, ou o capital estudo de Karl Rosenkranz, *Estética do Feio*, de 1853. A consagração de uma série de categorias estéticas que desdobram o Feio manifesta-se na Literatura oitocentista. *Les Fleurs du Mal*, de

Baudelaire, são, 100 anos depois do ensaio de Burke, a manifestação maior dessa experiência feita expressão.

Dediquei uma parte breve, mas muito significativa a este assunto na minha Tese de Doutorado, pois o Feio, a partir justamente dessa nossa herança platônica, é equacionado como um correlativo estético do Mal. Ouve-se dizer que «Camilo tem umas belas páginas» — mas, em assunções como estas, o *belo* não deve ser entendido como conceito *tout court*, dado que, na verdade, é uma categoria rara na estética camiliana, onde estão muito mais disseminadas categorias do material, do orgânico e do disruptivo, mesmo nos casos que vulgarmente associamos à idealização. Veja-se, por exemplo, a descrição grotesca de Teresa no momento do seu decesso. A estética camiliana está intimamente ligada à fenomenologia do desgosto, na acepção de Carole Talon-Hugon, e essa é sem dúvida uma das marcas da sua modernidade. A consciência da morte neste universo ficcional é tal que não existe lugar para o Belo idealizado, que é, na sua matriz ontológica, incorruptível. Vê-se isso muito bem nos retratos femininos de Camilo, mas não só. Mesmo categorias como a do pícaro ou a do pitoresco decorrem desta visão materialista do mundo. Por isso, nada mais avesso a esta Obra do que uma estética da pulcritude. Não há serenidade na mundividência camiliana para isso.

PALIMPSESTO

2) Como um autor que perdurou no cânone literário, de que forma podemos pensar nos diálogos que a obra de Camilo Castelo Branco estabelece com a contemporaneidade e com as discussões que o nosso tempo promove?

TÂNIA FURTADO MOREIRA

Excelente pergunta! Os diálogos da obra de Camilo Castelo Branco com os temas do nosso tempo são tão evidentes que espanta que não haja uma ainda maior produtividade nesse sentido, embora se venha notando uma clara tendência de interesse, sobretudo aqui no Brasil. Porque a actualidade das causas camilianas, chamemos-lhes assim, é deveras extraordinária. A ecologia, o feminismo, o colonialismo, a marginalidade social, a dignidade das instituições, a liberdade individual, a tolerância religiosa, o respeito pela diferença são temas prementes no seio da produção camiliana, e não me refiro apenas ao género que mais apela ao leitor camiliano: a ficção. Também as cartas, as peças de teatro, as crónicas, as biografias, enfim, toda a escrita camiliana está permeada por estas causas que, na verdade, são manifestações do forte impulso crítico que permeia esta Obra.

PALIMPSESTO

3) Professora Tânia, sabemos que sua trajetória acadêmica é profundamente marcada pela análise das obras de Camilo Castelo Branco, especialmente no que tange à aplicação da semiótica e estética literária. Seu trabalho tem proporcionado novas perspectivas e compreensões sobre as dinâmicas narrativas e simbólicas presentes nas obras de Camilo. Dentro deste contexto, gostaríamos de perguntar de que maneira a análise semiótica aplicada aos relatos criminais de Camilo contribui para uma compreensão mais profunda das motivações das personagens e das dinâmicas do crime? Como a semiótica narrativa pode desvelar os padrões, inconsistências e elementos simbólicos nos testemunhos de vítimas ou nos relatos de testemunhas, fornecendo *insights* sobre a natureza do crime e as motivações dos personagens?

TÂNIA FURTADO MOREIRA

A Semiótica, e em particular a Semiótica Narrativa, permite-nos discernir fios invisíveis que se encontram no tecido literário e que convocam implicitamente a nossa sensibilidade. Nesse sentido, a Poética, a Semiótica e a Estética conjugam-se numa tríade muito frutuosa na abordagem dos Estudos Literários que tenho preconizado.

Quando lemos a ficção camiliana de fio a pavio, notamos que Camilo está particularmente interessado no mistério. Mas esse interesse revela-se muito mais no tal impulso crítico que referia há pouco, e que tem que ver com uma permanente postura de inquirição das condições de vida, a um tempo práticas, e a outro especulativas. Camilo é, por conseguinte, um eminente escritor filosófico, facto que continua por explorar. Por detrás das suas mil e uma intrigas e personagens — que inúmeros estudiosos, com um argumentário muito variado, consideram esquemáticas ou repetitivas —, o que Camilo Castelo Branco faz é penetrar densamente a natureza humana.

Portanto, quando me fala das motivações e dinâmicas do crime que se oferecem à análise semiótica, penso de imediato nessa postura crítica, inquiridora de Camilo. Na intimidade da sua escrita, encontramos muito mais perguntas do que respostas — donde a prevalência do mistério. E da misericórdia, também. Por isso, tem toda a razão ao mencionar as «inconsistências». As acções das personagens camilianas — mediadas, claro, pela instância narradora através da qual nos são dadas a ver — estão cheias de inconsistências. Por isso, a haver juízos, eles devem ser necessariamente precários. A análise semiótica demonstra-se, assim, muito eficaz na percepção moral dos actantes em jogo.

PALIMPSESTO

4) A dedicação da senhora à obra de Camilo Castelo Branco tem sido inspiradora para muitos estudiosos da Literatura Portuguesa. Sua abordagem semiótica e estética não só enriqueceu a compreensão das obras de Camilo, mas também abriu novas trilhas de pesquisa para a crítica literária contemporânea. Por isso, perguntamos se há alguma obra de Camilo Castelo Branco que tenha um significado pessoal especial para a senhora? Pode nos contar o motivo e como essa obra impactou sua trajetória acadêmica e pessoal? Estamos curiosas para saber se há um momento ou uma obra específica que tenha moldado sua carreira de maneira significativa.

TÂNIA FURTADO MOREIRA

Essa pergunta procura uma razão biográfica, que certamente existe. Mas antes de a dar, permita-me que realce aquela dimensão atravessada de espanto humano, que é o mesmo espanto que experimentamos diante de um mal inusitado: «Porquê?». Camilo é um escritor dos *porquês*. E esta sua profunda vocação crítica, especulativa, ainda está por estudar. O que, em certa medida, se prende com preconceitos descabidos que ainda assombram a obra camiliana. Neste ponto, comungo da acutilância de Maria Alzira Seixo quando indica uma ampla gama de intelectuais portugueses que, sem lerem Camilo ou mal o conhecendo, têm dele uma percepção muito firme, quer em termos ideológicos, quer em termos literários. A função dos investigadores que se dedicam ao estudo da sua obra deve ser, também, procurar em grande parte mitigar estas distorções voluntárias e inconscientes. Por uma razão de pedagogia? Sim, também. Mas sobretudo por uma questão de justeza e de justiça, dado que os enviesamentos constantes com assinatura de especialista trazem depois para a História Literária — que convém distinguir da História da Literatura — consequências danosas na percepção do real valor que o romancista teve para a tradição da ruptura, nos exactos termos de Octavio Paz.

Por destino ou acaso, essa foi a grande razão para me ter tornado uma investigadora assídua da Literatura de Camilo Castelo Branco. Tudo começa enquanto leitora. Quando estamos a falar de obras de arte, é pela afecção que o vínculo se inicia. Li o *Amor de Perdição* quando era aluna do ensino secundário (o vosso vestibular), numa altura em que, sendo estudante de piano em idade jovem, vivia obcecada com o repertório romântico: Chopin, Schumann, Schubert, Brahms, Beethoven,... Naquele momento, o romance de Camilo apanhou-me! Mais tarde, chegada à faculdade, os programas académicos não contemplaram o estudo de Camilo Castelo Branco, ainda que, aqui e ali, os professores de Literatura e de Cultura lhe fizessem referência. Havia, de facto, um

contra-senso: a referência a Camilo Castelo Branco parecia incontornável, mas era quase sempre feita com preconceito. Por declaração manifesta ou tão-só por meio de comentário sugestivo, apresentava-se uma imagem de um Camilo Castelo Branco reaccionário, ultra-romântico, superficial, que, por estes motivos e mais alguns, não merecia certamente o estudo, embora merecesse a incontornável referência. Apreciar Camilo Castelo Branco parecia mal, era visto como anacrónico.

Acontece que, enquanto leitora solta e irresponsável na minha própria selecção de leituras, acabei por me encontrar com os romances camilianos, uns a seguir aos outros, numa leitura apaixonante que me ia continuamente desmentindo todos os lugares-comuns que saíam da boca da academia. Tornei-me, então, muito cedo numa investigadora da Literatura Camiliana. Eis que já se passaram vinte anos, e continuo absolutamente fascinada pela Obra deste autor, que não me canso de estudar não porque seja extensíssima — a mais extensa a seguir à de António Vieira, da qual se perdeu uma parte substancial —, mas porque é altamente produtiva na sua qualidade.

E aqui voltamos de novo à dimensão do mistério. Para mim, esta Obra continua a desafiar-me imensamente. A interrogar-me. Permaneço, diante dela, com um olhar desarmado perante os enigmas que me lança, enquanto leitora, em primeiro lugar; e depois, como investigadora. Penso logo, entre outros tantos exemplos, num romance como *A Brasileira de Prazins*. Aquilo perturba-me imenso. Uma protagonista que dá título ao livro e que passa praticamente incólume ao longo de toda a narração. Não por que o romancista se tenha esquecido dela — a sua presença é permanente —, mas porque parece decidir resguardá-la do nosso ímpeto voyeurista. É muito desconcertante, e comovente ao mesmo tempo. A verdade é que não sabemos realmente quem é Marta de Prazins... O que sabemos dela é que é um mistério. E isso obriga-me a querer revisitá-la, sempre com cuidados redobrados. É um romance enorme. Óscar Lopes qualifica-o de «descosidamente excelente». E Camilo está cheio destes casos. Tão cheio...

PALIMPSESTO

5) Professora, sua carreira académica é um exemplo de dedicação tanto ao ensino quanto à pesquisa. Gostaríamos de entender melhor como a senhora enxerga a relação entre ensino e pesquisa na sua carreira académica? De que maneira suas pesquisas influenciam suas práticas de ensino, e vice-versa?

TÂNIA FURTADO MOREIRA

Todo o professor carrega em si o aluno que é. Por isso, todo o bom professor é, por necessidade, um incessante pesquisador. No caso do ensino universitário, a necessidade

da pesquisa é peremptória no sentido em que se espera que o professor contribua, através do seu trabalho, para a produção de conhecimento. Portanto, a investigação e a docência como eu os vejo não são percursos paralelos, mas actividades que se alimentam uma da outra. Se a investigação alimenta a docência, também a docência alimenta a investigação.

Diria até mais, por vezes, ambas as actividades se confundem. A aula é um lugar de problematização e de experimentação de saberes, em forma dialogada, e o seu potencial de germinar saber é constante. Ensinar é em si mesmo uma investigação. Já leccionei nos mais variados níveis de ensino, o que é uma enorme riqueza que trago comigo, e em todos os níveis testemunhei momentos de criação de conhecimento com os alunos, mesmo nos de tenra idade.

Vejo o ensino-aprendizagem como uma colaboração efervescente em que o professor, se for realmente capaz, assume o papel indutor dessa colaboração. Por isso, o espaço da aula é sagrado, o que implica uma performatividade. Os rituais continuam a ser muito importantes. Num mundo de uniformização e vulgarização, de diluição de fronteiras entre o público e o privado, o institucional e o intimista, os rituais nunca foram, na verdade, tão necessários. A interrupção de uma aula deve ser excepcional, porque é um espaço-tempo de imersão, de partilha e de criação que pede para ser preservado.

O mesmo acontece com os romances de Camilo Castelo Branco, que podem ser agarrados por inteiro numa única sessão de leitura. Isso deve-se a um dos poderes camilianos: a criação de um espaço-tempo que capta o leitor e o lança para uma série mundos possíveis. Eugénio Lisboa viu isto muito bem quando descreveu a camilomania, o fenómeno dos viciados em Camilo.

PALIMPSESTO

6) Que conselhos a senhora daria para estudantes e pesquisadores que estão começando seus estudos em Literatura Portuguesa? Quais são as competências e perspectivas mais importantes para se desenvolver nesse campo? Gostaríamos de saber quais habilidades e abordagens a senhora considera essenciais para aqueles que desejam seguir uma carreira acadêmica.

TÂNIA FURTADO MOREIRA

Escolham bem os vossos mestres. Um bom mestre quer ser desafiado pelo seu discípulo. Nesse sentido, o mestre não escolhe, é escolhido. Qualquer que seja o caminho a trilhar, com mais ou menos agruras, se tivermos ao nosso lado o orientador certo, iremos ultrapassar essas dificuldades com a garantia de uma transmutação qualitativa. Uma das coisas de que mais me orgulho na minha vida é de ter sabido escolher o meu Mestre, o

Professor Luís Adriano Carlos, a quem devo, mais do que aquilo que eu sei, aquilo que eu quero saber.

Além disso, parece-me fundamental, não só no início mas ao longo de toda uma carreira académica, não perdemos nunca um olhar desarmado sobre o objecto de estudo, que é sempre fenómeno, nunca númeno. Esta atitude implica uma disponibilidade para para o que quer que aconteça no evento. Uma total disponibilidade para aprender que as vicissitudes carreiristas de hoje em dia tendem, lamentavelmente, a delapidar. Mas valham-nos sempre os melhores exemplos. Tenho a sorte de conviver e de ter conversas muito ricas com colegas, alguns já aposentados, que têm a chama do conhecimento muito viva no seu olhar. É com esses que importa seguir, fazer caminho. O entusiasmo, para mim, é um factor de critério indispensável na Academia. Um professor-investigador que não é movido nas entranhas pela alegria do conhecimento — alegria que coincide muitas vezes com a angústia da incerteza — não está decerto talhado para aquela missão. Isto conduz-me a um terceiro conselho, colhido na metodologia cartesiana.

A dúvida metódica é um compromisso de disciplina e de rigor que todo o estudante deve seguir. Partir de um lugar sem preconceitos e, a partir dele, fazer caminho com método e segurança. Rejeitar os facilitismos. Procurar ler tudo e mais alguma coisa, longe de protocolos prévios. Nem sempre os caminhos mais autorizados são os que mais aprendizagem nos trazem. É preciso ser metodicamente desconfiado, ter a paciência de regressar sempre ao ponto de partida e fazer, de cada vez inaugural, o caminho.. Leiam o *Discurso do Método* e as primeiras *Meditações Metafísicas* de Descartes. É uma grande escola de investigação. Não admira que tenha lançado a Filosofia Moderna.

Atendidas estas três recomendações, que são por si muito exigentes, acredito que qualquer que seja o corte formal no objecto material da Literatura Portuguesa, há-de propiciar uma investigação a um tempo lúcida e arriscada, que é o que se pretende.

PALIMPSESTO

7) Aproveitando o gancho da pergunta anterior, quais perspectivas a respeito da obra de Camilo Castelo Branco ainda precisam ser exploradas, segundo a senhora? Quais linhas de investigação a senhora indicaria para um(a) pesquisador(a) camiliano(a) iniciante?

TÂNIA FURTADO MOREIRA

Como referi antes, há imensos temas camilianos que estão na ordem do dia e aos quais os Cultural Studies, nas suas múltiplas variantes, se dedicam. Particularmente, não é o que mais me interessa estudar, mas entendo que haja esse interesse e, havendo, Camilo dá pano para mangas. Muito acusado de passadismo, Camilo tem na verdade uma

mundividência muito moderna. Assim haja vontade de descobrir o novo no sempre novo Camilo. E esse interesse e essa vontade devem ser motivados pelos estudiosos camilianos. Aqui no Brasil, há um excelente exemplo disso. Basta ver o efeito multiplicador gerado pela iniciativa do Professor Paulo Motta Oliveira, da Universidade de São Paulo.

Os Estudos Camilianistas têm um caminho já feito e muitos ainda por fazer. O problema da voz autoral na ficção camiliana continua, a meu ver, a precisar de ser pensado, relançado. É uma questão que atravessa os Estudos Camilianistas desde o princípio, solicitada pelo próprio objecto. Creio, aliás, que ela organiza os vários movimentos da crítica camilianista, que começa ainda em vida do escritor.

A primeira vaga de camilianistas produziu uma crítica de tipo biografista, psicologista e impressionista, muito à época, tendo contudo lançado sementes ainda hoje férteis. Estou a pensar, por exemplo, num Ricardo Guimarães e num Ramalho Ortigão, ou depois num Fialho de Almeida. Pode dizer-se que o marco desta primeira fase é a biografia de José Cardoso Vieira de Castro, publicada em 1861, com Camilo e Ana Plácido (a quem é dedicada) encerrados na cadeia da Relação do Porto. Não decerto pelo valor crítico — que é muito limitado —, mas pelo facto de ser a primeira biografia de um escritor profissional, escritor que traz para o seio da sua Obra esse tópico.

Em 1946, com a defesa da tese de doutoramento de Jacinto do Prado Coelho, inauguram-se os Estudos Camilianistas 2.0., concebidos a partir do *software* estruturalista e numa reacção declaradamente antibiografista. Contudo, quando, três décadas mais tarde, em 1981, Prado Coelho republica a *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana* numa versão revista e aumentada, faz questão de acrescentar um capítulo final, intitulado «A Equação Biografia-Obra», onde repondera e modera o gesto antibiografista da primeira edição. Este reposicionamento foi acompanhado por Aníbal Pinto de Castro, que se dedicou à análise daquilo que designou por «processos de transfiguração poética».

No final da década de 1980, *Camilo e a Revolução Camiliana* de Abel Barros Baptista vem abrir um novo capítulo dos Estudos Camilianistas, trazendo para o terreno inquirições muito pertinentes na linha de Foucault e da Desconstrução. Aí, não apenas se debate as condições dos discursos e práticas da Literatura Camiliana, mas também as condições dos discursos e práticas dos Estudos Camilianistas. Infelizmente, esta versão não colheu significativos sucedâneos, nem da parte do próprio ensaísta, nem da parte de outros. Mas creio que é um ensaio fundamental até para se compreender os próprios movimentos internos da construção dialógica do nome de Camilo Castelo Branco no cânone.

Nas vésperas do bicentenário do nascimento, vivemos agora um momento de grande afluência de trabalhos de investigação que seria óptimo que representassem a versão 4.0. dos Estudos Camilianistas. Para isso é preciso algum arrojo, claro. Desde logo,

questionar a autoridade tida como inquestionável que é a tese de Jacinto do Prado Coelho. Nas Humanidades como nas Ciências físicas, a excessiva autoridade indicia um alarmante perigo. Ao arrepio desta tendência camilianista, nos Estudos Pessoaanos, a tese *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, não tendo deixado de ser uma referência, já foi devidamente comentada, criticada, revista, reposicionada. Para mim, é essa a missão do investigador. A subserviência não lhe cai bem. O seu trabalho consiste mais em dialogar com os outros, do que em herdar acriticamente. É o problema de circuitos demasiado fechados sobre o seu objecto de estudo. Encerrar Camilo numa bolha hermética tem-lhe feito muito mal. Os amantes tendem a ser míopes, por regra — ainda que haja excepções, claro, como a do José Régio, que, escreveu, quanto a mim, um dos melhores ensaios sobre o escritor: «Camilo, Romancista Português», de 1964.

Nesse sentido, parece-me que os melhores estudos podem vir de estudiosos fora do âmbito camilianista. Óscar Lopes é disso o exemplo maior. Assumindo a sua preferência por Eça de Queirós, desde logo por razões ideológicas, Óscar Lopes é um crítico-chave das profundas implicações que a Obra de Camilo tem para a História Literária não apenas do século XIX, mas sobretudo do período posterior, até mesmo aos nossos dias e aos que estão por vir. Entendo que os estudiosos deviam voltar-se para ele e lê-lo mais, com muita atenção. Temos a sorte de esse trabalho ter sido reunido num único volume, *Ensaaios Camilianos*, com a edição rigorosa de Luís Adriano Carlos, que escreve uma excelente introdução, cuja leitura recomendo muito. É um livro que é uma mina, estão ali muitas pistas para serem exploradas. Mas também, nos dias de hoje, penso, por exemplo, num vosso compatriota, o professor Daniel R. Bonomo, da Universidade Federal de Minas Gerais, que tem contribuído com trabalho de grande quilate para o estudo da obra de Camilo. A sua investigação sobre a ascendência camiliana no Modernismo brasileiro é um contributo inédito muito importante.

PALIMPSESTO

8) Para encerrarmos, gostaríamos de saber o que faz, segundo a sua opinião, Camilo Castelo Branco ser um autor diferente dos demais de seu tempo? Em tempo: quais são os fatores que a senhora acredita ser fundamentais para que Camilo ainda seja um autor estudado nos tempos atuais?

TÂNIA FURTADO MOREIRA

Jorge de Sena diz que Camilo é um dos grandes poetas da língua portuguesa, e com razão. A Literatura é a arte da palavra, e o romance pode ser o lugar mais vibrante da experimentação plástica do verbo. Isso é Camilo, escritor que tomou como pares os

melhores prosadores da Literatura Portuguesa. Quando lemos Camilo, ficamos agarrados à palavra, por isso digo que não se trata de uma adesão ao texto, mas de uma *aderência* mesmo. Camilo consegue galvanizar-nos com muita perícia. Perdemos o controlo às suas mãos. O certo é que, ao arrepio da questão sobre a estereotipia das personagens e sobre o esquematismo das intrigas — que, em 1879, foi alvo de polémica na sequência do livro da Princesa Rattazzi —, lemos Camilo movidos por uma incessante procura que coincide ao mesmo tempo com uma certa prática da negligência. E tudo isso está plasmado no ritmo, no fluxo pulsante e significante da linguagem verbal, na sua natureza semântico-rítmica, como diria Meschonnic.

O final de um romance camiliano engata no início de outro, cujo fim engata no início de outro. A busca ali prende-se com o conhecimento da natureza do homem. Camilo representa as paixões humanas de um modo que qualquer leitor, de ontem, de hoje ou de amanhã, se identifica. «Se, por virtude da metempsicose»... Camilo Castelo Branco reaparecer na sociedade do século XXIII, decerto se regozijará de ver que os leitores continuam a comover-se com o que escreveu.

Tânia Furtado Moreira: Tânia Furtado Moreira, PhD, é uma professora, pesquisadora e empreendedora portuguesa. Como professora e pesquisadora, seu trabalho envolve Literatura Portuguesa Moderna, Semiótica, Estética e Teoria Literária. Ela regularmente dá aulas e palestras, e publica artigos académicos sobre esses assuntos em conferências e universidades internacionais. Em 2022, lecionou Semiótica da Comunicação na Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP), onde agora ministra um curso de Música e Literatura. Ela é fundadora e diretora criativa da Sema Higgs® (<http://semahiggs.com>), uma empresa de consultoria em semiótica onde ela conecta os mundos académico e corporativo de forma significativa, aplicando uma metodologia fenomenológica para ajudar clientes a moldar o futuro de empresas e instituições. Tânia é uma especialista reconhecida nas obras do grande escritor romântico português Camilo Castelo Branco. Entre 2015 e 2019, ela recebeu uma bolsa de doutorado da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT). Entre vários estudos, é autora de 'O Sublime em 'Amor de Perdição' de Camilo Castelo Branco' e de 'Literatura e Mal na Ficção de Camilo Castelo Branco'. Está agora preparando uma edição textual do romance 'O Que Fazem Mulheres' e escrevendo um livro sobre a linguagem literária deste romancista. É Investigadora Integrada no CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória. É também cofundadora da Poetics of Selfhood – Sociedade Interdisciplinar de Estudos Biográficos e Narrativos; e é membro da American Portuguese Studies Association, da Portuguese Society of Rhetoric, da European Society for Textual Scholarship e da The International Association for Semiotic Studies — L'

Association Internationale de Sémiotique. E-mail: taniafurtadomoreira@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3831-4641>.

Bruna de Oliveira Sales: é doutoranda em Literatura Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (bolsista CAPES) e editora-chefe da *Palimpsesto* - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ. É mestre em Literatura Portuguesa pela mesma instituição e seus estudos são voltados para as questões de gênero presentes nos romances de Camilo Castelo Branco. Além disso, é especialista em Tradução de Italiano também pela UERJ. Tem graduação em Letras: Português/Italiano pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, período em que desenvolveu pesquisas na área de Linguística, voltando-se para a Análise do Discurso, e Literatura Portuguesa, tendo pesquisado cantigas trovadorescas e o período oitocentista. E-mail: b.oliveira2703@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1494-8487>.

Carla dos Santos e Silva Oliveira: graduada em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo (Faculdade da Cidade, 2012), e em Letras – Língua Portuguesa e suas respectivas Literaturas – (UERJ, 2024). Mestra em Letras, com especialidade em Literatura Brasileira (UERJ/CAPES, 2022). Atualmente, é doutoranda na área de Estudos Literários (UERJ/CAPES), com pesquisa em torno das poéticas da contemporaneidade. Atuou como redatora, revisora e hoje é professora de Literatura no Pré-vestibular Social do Sindicato dos Trabalhadores das Universidades Públicas do Rio de Janeiro. Integrou o corpo curatorial da revista *garupa*, entre 2019 e 2022. Desde janeiro de 2023, integra o corpo editorial da *Revista Palimpsesto*, do Programa de Pós-graduação em Letras da UERJ. E-mail: carlaoliveiraletras@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4270-9686>.

Marina Otero Lemos Silva: mestranda em Literatura Portuguesa (UERJ), graduada em Letras – Língua Portuguesa e Francesa e respectivas literaturas (UERJ) e Biblioteconomia (Unirio). Editora de seção e revisora da Revista *Palimpsesto*. Atua como professora, revisora e preparadora. E-mail: marinaoterolemos@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-6919-4305>.

Tatiane Ludegards dos Santos Magalhães: mestre em Estudos de Literatura, especialidade Literatura Brasileira, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Supervisora editorial da Dialogarts e operacional das revistas *Abusões* e *Caderno Seminal*. Editora de seção da Revista *Palimpsesto*. Parte da equipe de revisão do

Dicionário Digital do Insólito Ficcional. E-mail: sakura.taty@gmail.com | ORCID:
<https://orcid.org/0000-0001-9821-2682>.

200 years of Camilo Castelo Branco: a conversation about Camilian literature with Tânia Furtado Moreira

Tânia Furtado Moreira (Universidade do Porto)

Interviewers:

Bruna de Oliveira Sales (UERJ/CAPES)

Carla Oliveira (UERJ/CAPES)

Marina Otero (UERJ)

Tatiane Ludegards (UERJ)

In the international interview for the “Miscelânea” issue, *Palimpsesto* – a magazine for the student body of the UERJ Graduate Program in Literature – had the honor of talking to the Portuguese professor, researcher and entrepreneur Tânia Furtado Moreira. A music and literature professor at the Faculty of Letters of the University of Porto, Tânia is a recognized expert on the works of the Portuguese writer Camilo Castelo Branco and wrote *The Sublime in “Amor de Perdição”, by Camilo Castelo Branco*.

In this interview, given to Bruna Sales, Carla Oliveira, Marina Otero and Tatiane Ludegards, we had the opportunity to talk about Camilo Castelo Branco from different perspectives: the aesthetics of ugliness, the dialogues that Camilo establishes with contemporaneity, tips on academic life, among other subjects.

With infinite joy, we are immensely grateful to the professor for her willingness to grant us this interview. To our readers, we hope that this material will have a great impact on your research and studies!

PALIMPSESTO

1) In September 2023, you were in Brazil for a series of classes. Returning to the themes developed at the time, how can we think about the creation of an aesthetics of ugliness based on the work of Camilo Castelo Branco?

TÂNIA FURTADO MOREIRA

A great starting point for our conversation! (smile) This is, in fact, an essential point for understanding Camilo Castelo Branco's distinctive contribution to Romanticism and Portuguese-language literature since the 19th century.

In order to clarify this contribution, we necessarily need to go back in time, to the matrix of aesthetic reflection within the formation of Greek Philosophy. It was the Socrates-Plato duo who, reluctantly, created the foundations of sensory knowledge, which would only come to be philosophically recognized in the 18th century, ironically at the hands of a Leibnizian, the German Baumgarten, with the sponsorship of intensive research by the Empiricists, mainly Anglo-Saxon (but also by some important Frenchmen, such as Condillac). This philosophical recognition is anchored in poetics, as is the case with Plato. However, it is still an insufficient recognition, since Baumgarten, despite the merit of having coined the term aesthetics and having opened a new philosophical area with it, nevertheless considers it an inferior type of gnoseology. The truth is that, even today, we are heirs of this metaphysical and rationalist DNA, even in the field of arts. From the 18th century onwards, with the change in the perception of the ontology of the work and the creator, a progressive change was noted which, without disregarding previous authors, can be established between 1712, with the essays by Joseph Addison published in *The Spectator*, and 1790, with the publication of the *Critique of Judgment* by Immanuel Kant, a central monument for the legitimization of aesthetics, which was, from Kant onwards, conceived as a phenomenology.

Now, when, in 1827, Victor Hugo published the play *Cromwell*, its preface instantly became an aesthetic manifesto of French Romanticism, a reference for Portuguese culture at the time. In this, Victor Hugo worked with the categories of the grotesque and the sublime, that is, he was moving away from the tradition that had prevailed until the decline of Classicism. This is the swan song of the monism of Beauty, which had predominated until the 18th century, when it began to be seen in contrast to other categories: the grandiose and the unusual, in Addison; and especially the sublime, in Burke, in his *Investigations* of 1757, and later in Kant, in the first systematic aesthetics. In fact, the binomial beautiful-sublime was dynamited by the author of *Les Misérables* and we began to have a proliferation of aesthetic categories that are derivatives of the

legitimization of the Ugly. And it is not only in France. Throughout Europe there is a zeitgeist that confirms this: see Karl Ferdinand Solger's Lectures on Aesthetics, from 1829, or Karl Rosenkranz's capital study, Aesthetics of the Ugly, from 1853. The consecration of a series of aesthetic categories that unfold the Ugly is manifested in nineteenth-century literature. Baudelaire's *Les Fleurs du Mal* are, 100 years after Burke's essay, the greatest manifestation of this experience made into expression.

I devoted a brief but very significant part of my PhD Thesis to this subject, because the Ugly, based precisely on our Platonic heritage, is considered an aesthetic correlative of Evil. It is said that "Camille has some beautiful pages" — but, in assumptions like these, beauty should not be understood as a concept tout court, since, in truth, it is a rare category in Camilian aesthetics, where categories of the material, the organic and the disruptive are much more widespread, even in cases that we commonly associate with idealization. See, for example, the grotesque description of Teresa at the moment of her death. Camilian aesthetics is closely linked to the phenomenology of grief, in the sense of Carole Talon Hugon, and this is undoubtedly one of the marks of its modernity. The awareness of death in this fictional universe is such that there is no place for the idealized Beauty, which is, in its ontological matrix, incorruptible. This can be seen very clearly in Camilo's female portraits, but not only. Even categories such as the rogue or the picturesque derive from this materialistic view of the world. Therefore, nothing is more averse to this Work than an aesthetic of pulchritude. There is no serenity in the Camilian worldview for this.

PALIMPSESTO

2) As an author who has endured in the literary canon, how can we think about the dialogues that Camilo Castelo Branco's work establishes with contemporary times and with the discussions that our time promotes?

TÂNIA FURTADO MOREIRA

Excellent question! The dialogues between Camilo Castelo Branco's work and the themes of our time are so evident that it is surprising that there is not even greater productivity in this regard, although a clear trend of interest has been noted, especially here in Brazil. Because the relevance of Camilian causes, let's call them that, is truly

extraordinary. Ecology, feminism, colonialism, social marginalization, the dignity of institutions, individual freedom, religious tolerance, and respect for difference are pressing themes within Camillian production, and I am not just referring to the genre that most appeals to Camillian readers: fiction. Also the letters, the plays, the chronicles, the biographies, in short, all of Camillian's writing is permeated by these causes which, in truth, are manifestations of the strong critical impulse that permeates this work.

PALIMPSESTO

3) Professor Tânia, we know that your academic career has been deeply marked by the analysis of Camilo Castelo Branco's works, especially with regard to the application of literary semiotics and aesthetics. Your work has provided new perspectives and understandings of the narrative and symbolic dynamics present in Camilo's works. Within this context, we would like to ask how semiotic analysis applied to Camilo's criminal accounts contributes to a deeper understanding of the characters' motivations and the dynamics of crime? How can narrative semiotics reveal the patterns, inconsistencies and symbolic elements in the testimonies of victims or witness accounts, providing insights into the nature of the crime and the characters' motivations?

TÂNIA FURTADO MOREIRA

Semiotics, and in particular Narrative Semiotics, allows us to discern invisible threads that are found in the literary fabric and that implicitly call upon our sensitivity. In this sense, Poetics, Semiotics and Aesthetics come together in a very fruitful triad in the approach to Literary Studies that I have advocated. When we read Camilo's fiction from start to finish, we notice that Camilo is particularly interested in mystery. But this interest is revealed much more in the critical impulse I mentioned earlier, which has to do with a permanent stance of inquiry into living conditions, at once practical and at once speculative. Camilo is, therefore, an eminent philosophical writer, a fact that remains to be explored. Behind his thousand and one plots and characters — which countless scholars, with a very varied set of arguments, consider schematic or repetitive — what Camilo Castelo Branco does is penetrate human nature in depth.

Therefore, when he talks to me about the motivations and dynamics of crime that are open to semiotic analysis, I immediately think of Camilo's critical, inquiring stance. In the intimacy of his writing, we find many more questions than answers — hence the prevalence of mystery. And mercy, too. That is why he is absolutely right to mention the “inconsistencies”. The actions of Camilian characters — mediated, of course, by the narrator through which they are presented to us — are full of inconsistencies. Therefore, if there are to be any judgments, they must necessarily be precarious. Semiotic analysis thus proves to be very effective in the moral perception of the actors involved.

PALIMPSESTO

4) Your dedication to the work of Camilo Castelo Branco has been inspiring to many scholars of Portuguese Literature. Your semiotic and aesthetic approach has not only enriched the understanding of Camilo's works, but has also opened up new avenues of research for contemporary literary criticism. Therefore, we ask if there is any work by Camilo Castelo Branco that has a special personal meaning for you? Can you tell us why and how this work has impacted your academic and personal trajectory? We are curious to know if there is a specific moment or work that has shaped your career in a significant way.

TÂNIA FURTADO MOREIRA

This question seeks a biographical reason, which certainly exists. But before giving it, allow me to highlight that dimension permeated by human astonishment, which is the same astonishment we experience when faced with an unexpected evil: “Why?”. Camilo is a writer of whys. And this profound critical, speculative vocation of his has yet to be studied. Which, to a certain extent, is related to unfounded prejudices that still haunt Camilo's work. On this point, I share Maria Alzira Seixo's acuity when she points out a wide range of Portuguese intellectuals who, without having read Camilo or barely knowing him, have a very firm perception of him, both in ideological and literary terms. The role of researchers who dedicate themselves to studying his work should also be to seek, to a large extent, to mitigate these voluntary and unconscious distortions. For pedagogical reasons? Yes, that too. But above all for reasons of fairness and justice, given that constant biases signed by specialists then bring to Literary History — which should

be distinguished from the History of Literature — harmful consequences for the perception of the real value that the novelist had for the tradition of rupture, in the exact terms of Octavio Paz.

By fate or chance, this was the main reason why I became an assiduous researcher of Camilo Castelo Branco's Literature. It all begins as a reader. When we are talking about works of art, it is through affection that the bond begins. I read *Amor de Perdição* when I was a high school student (your university entrance exam), at a time when, as a young piano student, I was obsessed with the romantic repertoire: Chopin, Schumann, Schubert, Brahms, Beethoven,... At that moment, Camilo's novel caught my attention! Later, when I arrived at university, the academic programs did not include the study of Camilo Castelo Branco, even though, here and there, the Literature and Culture teachers made reference to him. There was, in fact, a contradiction: the reference to Camilo Castelo Branco seemed unavoidable, but it was almost always done with prejudice. By an overt statement or simply by means of a suggestive comment, an image was presented of a reactionary, ultra-romantic, superficial Camilo Castelo Branco, who, for these reasons and a few more, certainly did not deserve to be studied, although he deserved the unavoidable reference. Appreciating Camilo Castelo Branco seemed wrong, it was seen as anachronistic. It so happens that, as a loose and irresponsible reader in my own selection of readings, I ended up coming across Camillian novels, one after the other, in a captivating reading that continually disproved all the clichés that came out of the mouths of academia. I then became a researcher of Camillian Literature very early on. Now, twenty years have passed, and I am still absolutely fascinated by this author's work, which I never tire of studying, not because it is so extensive — the most extensive after that of António Vieira, of which a substantial part has been lost — but because it is highly productive in its quality.

And here we return once again to the dimension of mystery. For me, this work continues to challenge me immensely. It questions me. I remain before it with an unarmed gaze before the enigmas it poses to me, first as a reader; and then, as a researcher. I immediately think, among many other examples, of a novel like *A Brasileira* by Prazins. That really disturbs me. A protagonist who gives the book its title and who goes practically unscathed throughout the entire narrative. Not because the novelist has

forgotten about her — her presence is constant — but because he seems to have decided to shield her from our voyeuristic impulses. It is very disconcerting, and moving at the same time. The truth is that we don't really know who Marta de Prazins is... What we do know about her is that she is a mystery. And that makes me want to revisit her, always with extra care. It is a huge novel. Óscar Lopes describes it as “unseparately excellent”. And Camilo is full of these stories. So full...

PALIMPSESTO

5) Professor, your academic career is an example of dedication to both teaching and research. We would like to better understand how you see the relationship between teaching and research in your academic career? How does your research influence your teaching practices, and vice versa?

TÂNIA FURTADO MOREIRA

Every professor carries within him or herself the student that he or she is. Therefore, every good professor is, by necessity, an incessant researcher. In the case of university teaching, the need for research is imperative in the sense that the professor is expected to contribute, through his or her work, to the production of knowledge. Therefore, research and teaching, as I see them, are not parallel paths, but activities that feed off each other. If research feeds teaching, teaching also feeds research.

I would even go so far as to say that sometimes the two activities are confused. The classroom is a place for problematizing and experimenting with knowledge, in a dialogic way, and its potential to germinate knowledge is constant. Teaching is in itself an investigation. I have taught at a wide range of levels of education, which is an enormous wealth that I bring with me, and at all levels I have witnessed moments of knowledge creation with students, even at very young ages.

I see teaching and learning as an effervescent collaboration in which the teacher, if he or she is truly capable, assumes the role of inducing this collaboration. Therefore, the classroom space is sacred, which implies a performativity. Rituals continue to be very important. In a world of standardization and vulgarization, of blurring the boundaries between public and private, institutional and intimate, rituals have never been so

necessary. The interruption of a class should be exceptional, because it is a space-time of immersion, sharing and creation that demands to be preserved.

The same is true of Camilo Castelo Branco's novels, which can be grasped in their entirety in a single reading session. This is due to one of Camilo's powers: the creation of a space-time that captures the reader and launches him or her into a series of possible worlds. Eugénio Lisboa saw this very well when he described Camilomania, the phenomenon of Camilo addicts.

PALIMPSESTO

6) What advice would you give to students and researchers who are beginning their studies in Portuguese Literature? What are the most important skills and perspectives to develop in this field? We would like to know which skills and approaches you consider essential for those who wish to pursue an academic career.

TÂNIA FURTADO MOREIRA

Choose your teachers carefully. A good teacher wants to be challenged by his disciple. In this sense, the teacher does not choose, he is chosen. Whatever the path to be followed, with more or less hardships, if we have the right advisor by our side, we will overcome these difficulties with the guarantee of a qualitative transformation. One of the things I am most proud of in my life is having chosen my teacher, Professor Luís Adriano Carlos, to whom I owe, more than what I know, what I want to know.

In addition, it seems to me essential, not only at the beginning but throughout an entire academic career, to never lose sight of the object of study, which is always a phenomenon, never a noumenon. This attitude implies a willingness to accept whatever may happen in the event. A total willingness to learn, which the vicissitudes of today's careers tend, unfortunately, to squander. But let the best examples always help us. I am fortunate to spend time with and have very rich conversations with colleagues, some of whom are already retired, who have the flame of knowledge very much alive in their eyes. It is with these colleagues that it is important to follow and make progress. For me, enthusiasm is an indispensable criterion in academia. A professor-researcher who is not driven in his heart by the joy of knowledge — a joy that often coincides with the anguish

of uncertainty — is certainly not cut out for that mission. This leads me to a third piece of advice, taken from Cartesian methodology.

Methodical doubt is a commitment to discipline and rigor that every student must follow. Start from a place without prejudice and, from there, make progress methodically and confidently. Reject easy options. Try to read everything and anything, far from previous protocols. The most authoritative paths are not always those that bring us the most learning. We need to be methodically suspicious, have the patience to always return to the starting point and make the first journey each time. Read Descartes' Discourse on the Method and the first Metaphysical Meditations. It is a great school of research. It is no wonder that it launched Modern Philosophy.

If these three recommendations, which are in themselves very demanding, are met, I believe that whatever the formal cut in the material object of Portuguese Literature, it will provide research that is both lucid and risky, which is what is intended.

PALIMPSESTO

7) Taking advantage of the previous question, what perspectives regarding Camilo Castelo Branco's work still need to be explored, in your opinion? What lines of research would you recommend to a beginner Camilian researcher?

TÂNIA FURTADO MOREIRA

As I mentioned before, there are many Camilian themes that are on the agenda and to which Cultural Studies, in its multiple variants, is dedicated. Personally, this is not what I am most interested in studying, but I understand that there is this interest and, if there is, Camilo provides food for thought. Often accused of being backward-looking, Camilo actually has a very modern worldview. So there must be a desire to discover the new in the ever-new Camilo. And this interest and this desire must be motivated by Camilian scholars. Here in Brazil, there is an excellent example of this. Just look at the multiplier effect generated by the initiative of Professor Paulo Motta Oliveira, from the University of São Paulo.

Camilian Studies have already made a path and much still to be done. The problem of the authorial voice in Camilian fiction, in my opinion, still needs to be considered and relaunched. It is a question that has been present in Camilian Studies since

the beginning, prompted by the subject itself. I believe, in fact, that it organizes the various movements of Camilianist criticism, which began while the writer was still alive. The first wave of Camilianists produced a type of criticism that was biographical, psychological and impressionistic, very much in line with the times, but which nevertheless sowed seeds that are still fertile today. I am thinking, for example, of Ricardo Guimarães and Ramalho Ortigão, or later of Fialho de Almeida. It could be said that the landmark of this first phase is the biography of José Cardoso Vieira de Castro, published in 1861, with Camilo and Ana Plácido (to whom it is dedicated) locked up in the Porto Court of Appeal. Certainly not because of its critical value — which is very limited —, but because it is the first biography of a professional writer, a writer who brings this topic into the heart of his work.

In 1946, with the defense of Jacinto do Prado Coelho's doctoral thesis, Camillianist Studies 2.0 were inaugurated, conceived based on structuralist software and in an openly anti-biographist reaction. However, when, three decades later, in 1981, Prado Coelho republished the Introduction to the Study of the Camillian Novel in a revised and expanded version, he made a point of adding a final chapter, entitled "The Biography-Work Equation", in which he responded to and moderated the anti-biographist gesture of the first edition. This repositioning was accompanied by Aníbal Pinto de Castro, who devoted himself to the analysis of what he called "processes of poetic transfiguration". At the end of the 1980s, Abel Barros Baptista's Camilo and the Camillian Revolution opened a new chapter in Camillianist Studies, bringing to the field very pertinent inquiries in the line of Foucault and Deconstruction. Here, not only are the conditions of the discourses and practices of Camillian Literature debated, but also the conditions of the discourses and practices of Camillian Studies. Unfortunately, this version has not garnered significant support, neither from the essayist himself nor from others. But I believe that it is a fundamental essay for understanding the internal movements of the dialogic construction of Camilo Castelo Branco's name in the canon.

On the eve of the bicentenary of his birth, we are now experiencing a time of great influx of research works that would be great if they represented version 4.0 of Camillian Studies. To do this, some boldness is required, of course. First, questioning the authority considered unquestionable, which is Jacinto do Prado Coelho's thesis. In the Humanities

as in the Physical Sciences, excessive authority indicates an alarming danger. Contrary to this Camilianist tendency, in Pessoa Studies, the thesis Diversity and Unity in Fernando Pessoa, while still a reference, has already been duly commented on, criticized, revised and repositioned. For me, this is the mission of the researcher. Subservience does not suit him. His work consists more of dialoguing with others than of uncritically inheriting. This is the problem of overly closed circuits regarding his object of study. Enclosing Camilo in a hermetic bubble has done him a lot of harm. Lovers tend to be short-sighted, as a rule — although there are exceptions, of course, such as that of José Régio, who, in my opinion, wrote one of the best essays on the writer: “Camilo, Romancista Português”, from 1964.

In this sense, it seems to me that the best studies can come from scholars outside the Camilianist sphere. Óscar Lopes is the best example of this. Admitting his preference for Eça de Queirós, first and foremost for ideological reasons, Óscar Lopes is a key critic of the profound implications that Camilo's work has for the literary history not only of the 19th century, but especially of the period that followed, even to our own day and to those yet to come. I believe that scholars should turn to him and read him more, with great attention. We are fortunate that this work has been brought together in a single volume, *Ensaio Camilianos*, with the rigorous editing of Luís Adriano Carlos, who wrote an excellent introduction, which I highly recommend reading. It is a book that is a treasure trove, there are many avenues to be explored. But also, today, I think, for example, of a compatriot of yours, Professor Daniel R. Bonomo, from the Federal University of Minas Gerais, who has contributed with great work to the study of Camilo's work. His research on the Camilian influence in Brazilian Modernism is a very important and unprecedented contribution.

PALIMPSESTO

8) To conclude, we would like to know what, in your opinion, makes Camilo Castelo Branco a different author from the others of his time? By the way: what are the factors that you believe are fundamental for Camilo to still be a studied author today?

TÂNIA FURTADO MOREIRA

Jorge de Sena says that Camilo is one of the great poets of the Portuguese language, and rightly so. Literature is the art of the word, and the novel can be the most vibrant place for artistic experimentation with the verb. That is Camilo, a writer who had as peers the best prose writers of Portuguese Literature. When we read Camilo, we are gripped by the word, which is why I say that it is not a matter of adherence to the text, but of actual adherence. Camilo manages to galvanize us with great skill. We lose control in his hands. The truth is that, despite the question of the stereotyping of the characters and the schematism of the plots — which, in 1879, was the subject of controversy following the book by Princess Rattazzi — we read Camilo driven by an incessant search that coincides at the same time with a certain practice of negligence. And all of this is reflected in the rhythm, in the pulsating and significant flow of verbal language, in its semantic-rhythmic nature, as Meschonnic would say. The end of a Camilian novel connects with the beginning of another, whose end connects with the beginning of another. The search there is linked to the knowledge of the nature of man. Camilo represents human passions in a way that any reader, from yesterday, today or tomorrow, can identify with. “If, by virtue of metempsychosis”... Camilo Castelo Branco reappears in 23rd century society, he will certainly be happy to see that readers continue to be moved by what he wrote.

Tânia Furtado Moreira: PhD is a Portuguese professor, researcher and entrepreneur. As a professor and researcher her work involves Modern Portuguese Literature, Semiotics, Aesthetics, and Literary Theory. She regularly gives classes and lectures, and publishes academic papers on these subjects at conferences and universities internationally. In 2022, she taught the Semiotics of Communication at the Faculty of Arts and Humanities of the University of Porto (FLUP), where she now delivers a course on Music and Literature. She is founder and creative director at Sema Higgs® (<http://semahiggs.com>), a semiotics consulting company where she bridges the academic and corporate worlds in a meaningful way, applying a phenomenological methodology to help clients shape the future of companies and institutions. Tânia is a recognized specialist in the works of the great Portuguese romantic writer Camilo Castelo Branco. Between

2015 and 2019, she received a PhD scholarship from the Portuguese Foundation for Science and Technology (FCT). Among several studies, she is the author of 'The Sublime in 'Amor de Perdição' by Camilo Castelo Branco' and of 'Literature and Evil in the Fiction of Camilo Castelo Branco'. She is now preparing a textual edition of the novel 'O Que Fazem Mulheres', and writing a book on this novelist's literary language. She is Integrated Researcher at CITCEM – the Centre for Transdisciplinary Research Culture, Space and Memory. She is also a co-founder of Poetics of Selfhood – Interdisciplinary Society for Biographical and Narrative Studies; and is a member of the American Portuguese Studies Association, the Portuguese Society of Rhetoric, the European Society for Textual Scholarship, and The International Association for Semiotic Studies — L' Association Internationale de Sémiotique. E-mail: taniafurtadomoreira@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3831-4641>.

Bruna de Oliveira Sales: She is a PhD student in Portuguese Literature at the State University of Rio de Janeiro (CAPES scholarship holder) and editor-in-chief of *Palimpsesto*. She has a master's degree in Portuguese Literature from the same institution and her studies focus on gender issues present in the novels of Camilo Castelo Branco. In addition, she is a specialist in Italian Translation, also from UERJ. She has a degree in Literature: Portuguese/Italian from the State University of Rio de Janeiro, during which time she developed research in the area of Linguistics, focusing on Discourse Analysis, and Portuguese Literature, having researched troubadour songs and the nineteenth century period. E-mail: b.oliveira2703@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1494-8487>.

Carla dos Santos e Silva Oliveira: Graduated in Social Communication, with a specialization in Journalism (Faculdade da Cidade, 2012), and in Languages – Portuguese Language and its respective Literatures – (UERJ, 2024). Master in Languages, with a specialty in Brazilian Literature (UERJ/CAPES, 2022). Currently, she is a doctoral student in the area of Literary Studies (UERJ/CAPES), with research on the poetics of contemporary times. She worked as an editor, proofreader and is currently a Literature teacher at the Social Preparatory Course of the Union of Workers of Public Universities of Rio de Janeiro. She was part of the curatorial board of the magazine *garupa*, between

2019 and 2022. Since January 2023, she has been part of the editorial board of Revista Palimpsesto, of the Postgraduate Program in Languages at UERJ. Email: carlaoliveiralettras@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4270-9686>.

Marina Otero Lemos Silva: Master's student in Portuguese Literature (UERJ), graduated in Languages – Portuguese and French Languages and respective literatures (UERJ) and Library Science (Unirio). Section editor and proofreader for *Palimpsesto* Magazine. Works as a teacher, proofreader and editor. E-mail: marinaoterolemos@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-6919-4305>.

Tatiane Ludegards dos Santos Magalhães: Master in Literature Studies, specializing in Brazilian Literature, from the State University of Rio de Janeiro (UERJ). Editorial supervisor of Dialogarts and operational manager of the magazines *Abusões* and *Caderno Seminal*. Section editor of the *Palimpsesto* Magazine. Part of the review team of the Digital Dictionary of Unusual Fiction. E-mail: sakura.taty@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9821-2682>.

Entre canto e corpo: a prática poética de ser muitos, uma entrevista com Guilherme Gontijo Flores

Guilherme Gontijo Flores

Entrevistadores:

Carla dos Santos e Silva Oliveira (UERJ/CAPES)

Márcia Fráguas (UERJ/CAPES)

Paulo Cesar da Silva Lopes Junior (UERJ/PDSE/CAPES)

A pedido do professor Guilherme Gontijo Flores, no dia 7 de novembro de 2024, nós, Carla Oliveira, Márcia Fráguas e Paulo Cesar Junior, marcamos uma chamada de vídeo para a realização da presente entrevista. Encantados com a iniciativa de trazer esse diálogo para o mais perto possível, Carla (Rio de Janeiro), Márcia (São Paulo), e Paulo Cesar (Paris – onde realizava seu estágio doutoral) aguardávamos, com ansiedade, Gontijo (Curitiba), que chegou alguns minutos depois por conta de um mal-entendido no planejamento do horário, do qual ninguém teve culpa, cabe dizer. Sua primeira resposta foi extensa e antecipava, como Tamara Kamenszain costumava dizer sobre a capacidade premonitória da poesia¹, quase tudo o que havíamos planejado perscrutar nas dez perguntas preparadas, que acabaram por deixar de fazer sentido. Terminado o encontro, em que outras questões acabaram se encadeando, nós presumíamos ter três gravações da conversa. Checamos a primeira, e nada – áudio inexistente. Checamos a segunda, e havia apenas meia hora de fala. Somente a terceira gravação se mostrou íntegra – a feita de Paris por nosso glorioso colega Paulo Cesar –, o que nos presenteou com alguns bons minutos de pânico até essa descoberta. Houve, ainda, falhas nesse único áudio que fizeram com que a transcrição fosse uma espécie de epopeia particular. Mas todo o trabalho transcorreu com muita alegria. Fizemos algumas adaptações devido às normas de nossa revista, mas tentamos manter o frescor da conversa tão proveitosa que tivemos.

¹ Em *El libro de Tamar*: “la capacidade anticipatória que parece tener la escritura em general y la poesía em particular” (Kamenszain, 2020, p. 51).

A escolha de exibir esses bastidores se deve à inequívoca convergência com a tônica das palavras a seguir, cujo empenho é a defesa da exuberância do que é falho, presente na voz de Nelson Cavaquinho, citada por Gontijo. Conversamos, evidentemente, acerca do ofício de tradução em suas diferentes práticas e mistérios, sobretudo tendo em vista os textos da Antiguidade, que impelem um sem-número de desafios. O tradutor tem seus segredos – como o que contou Gontijo, certa vez, sobre as ressonâncias de um ritmo antigo criado por Anacreonte –, que subsistem na canção “Amigo”, de Erasmo Carlos e Roberto Carlos²; por isso lhe inquiremos acerca das possíveis atualizações das poéticas do passado. Em seguida, abordamos os fazeres coletivos em suas múltiplas experiências, que nos parecem bastante significativas, em uma contemporaneidade sedenta por identificação. O corpo, essa entidade paradoxal discutida em tantas obras do poeta, também foi um tópico medular desta entrevista. Nesse sentido, vem à tona a figura de um professor que canta e dança ao ensinar lírica antiga, em um aceno à ilha de Lesbos. Além disso, falamos sobre as implicações políticas de suas produções artísticas, assunto pouco apetente para Gontijo em sua juventude, mas que, neste momento, é compreendido como algo a ser encarado com rigor, como convém a um mundo cada vez menos afeito a complexidades.

Convém, também, por fim, apresentar o nosso generoso entrevistado. Guilherme Gontijo Flores nasceu em Brasília, em 1984. É licenciado em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo, mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais e doutor em Estudos Literários pela Universidade de São Paulo – esse último título obtido por meio do trabalho de tradução das “Odes”, de Horácio. É poeta, tradutor, crítico, performer e professor de latim na Universidade Federal do Paraná. Entre seus livros estão: *brasa enganosa* (Patuá, 2013), *Tróíades* (Patuá, 2015), *l’azur Blasé* (Kotter/Ateliê, 2016), *ADUMBRA* (Contravento, 2016), *Naharia* (Kotter, 2017), *Algo infiel* (Cultura e Barbárie/n-1, 2017 – em parceria com Rodrigo Tadeu Gonçalves), *carvão : : capim* (Editora 34, 2018), *A mulher ventriloquada: um limite da linguagem em Arquíloco* (Zazie, 2018), *História de Joia* (Todavia, 2019), *Todos os nomes que talvez tivéssemos* (Kotter/Patuá, 2020), *A Mancha* (FDT, 2020 – em parceria com Daniel

² O nome do ritmo antigo é dímeter jônico menor anaclástico. E essa passagem se encontra na entrevista “A Epopeia de Gilgâmesh e a oralidade com Guilherme Gontijo Flores” do programa Ciência e Letras.

Kondo), *Entre costas duplicadas desce um rio* (Ars et Vita, 2022 – em parceria com o artista francês François Andes), *Potlatch* (Todavia, 2022), *Tradução-Exu [ensaio de tempestades a caminho]* e *Uma A Outra Tempestade [tradução-exu]* (Relicário, 2022 – ambos em parceria com André Capilé). Como tradutor, publicou: *A anatomia da melancolia*, de Robert Burton (Editora UFPR, 2011-2013), *Elegias de Sexto Propércio* (Autêntica, 2014), *Fragmentos completos de Safo* (Editora 34, 2017), *Epigramas de Calímaco* (Autêntica, 2019), *Obra completa*, de Rabelais (Editora 34, 2021-2023) e *Obras completas de Arthur Rimbaud* (Clube de Literatura clássica, 2024). Foi um dos organizadores e tradutores da antologia *Por que calar nossos amores? Poesia Homoerótica Latina* (Autêntica, 2017). Também foi coeditor da revista *escamandro: poesia tradução crítica*. Nos últimos anos, tem trabalhado com tradução e performance de poesia antiga, atuando no grupo Pecora Loca. Por suas traduções, recebeu os prêmios APCA (2013 e 2017), Jabuti (2014), Paulo Rónai da Fundação Biblioteca Nacional (2015) e da Embaixada da França no Brasil (2024).

Esperamos que vocês, leitores, gostem tanto desta entrevista como nós.

Carla, Márcia e Paulo Cesar.

PALIMPSESTO

1) Ao fim de “O gênero do som”, Anne Carson se refere a alguns de seus críticos, que costumam condená-la pelo entrecruzamento de textos de distintas épocas e culturas em suas proposições ensaísticas. Carson, de certo modo, defende essa suposta “ingenuidade etnográfica”: “Acredito que exista um lugar para ingenuidade na etnografia, mesmo que seja apenas com a intenção de irritar” (Carson, 2020, p. 136). Como pesquisadora de poesia que tem muito interesse pela tradução de textos antigos, penso não ser possível ignorar, dentro desse âmbito do seu trabalho, suas excelentes notas de aberturas, especialmente as introduções de *Fragmentos completos de Safo* (Editora 34, 2017) e *Por que calar nossos amores? Poesia Homoerótica Latina* (Autêntica, 2017), cujos apelos contemporâneos impõem alguns impasses no que diz respeito à aproximação com o leitor da atualidade. Nesses trabalhos, você desempenha a tarefa de localizar os autores traduzidos em seus respectivos tempos, levando em conta os regimes discursivos em questão, mas é muito feliz no objetivo de inserir essa produção poética nas discussões

caras ao nosso tempo. Poderia falar um pouco sobre a escrita desses paratextos no que se refere à estratégia escolhida para apresentar a poesia da Antiguidade ao público de hoje?

GUILHERME GONTIJO FLORES

Eu respondo essa pergunta fundamental, para mim mesmo, de modos variados. Principalmente na área de Estudos Clássicos, não só no Brasil, mas em termos globais, eu tenho cá para mim que essa questão é muito moldada por um pensamento ainda aspirante à Ciência, conformado pela grande ideologia do século XIX. E esse pensamento, com frequência, tende a querer dar forma a uma mente do passado, impondo-se a si mesmo uma proibição total do anacronismo, em que passa a ser preciso explicar as coisas do passado segundo as regras de seu próprio modelo e de seus próprios conceitos. Dessa forma, toda a intervenção do presente é vista como um anacronismo que prejudica, deforma e, em última análise, estraga mesmo o escrutínio rigoroso do passado. Mas, por outro lado, sinto que os pensamentos teóricos de linguagem dos últimos 70 anos, e da Antropologia – uma área que me é muito cara – já tentaram responder a isso de modo mais eficiente, postulando a ideia de que é sempre uma diferença que está em contato. Em outros termos: só posso estudar os clássicos porque não sou um dos clássicos. Qualquer tentativa que não considere essa premissa me parece fadada ao fracasso, porque postula uma ideia de pureza que não tem como ser realizada.

Na verdade, nós fazemos as perguntas para o passado e, se quisermos ser sérios nesse trabalho – e aqui eu me coloco –, temos de colocar o anacronismo como condição, e não como um defeito do pensamento. Só posso perguntar anacronicamente. A questão ética é como colocar a pergunta anacrônica, assumindo o anacronismo como condição desse pensamento. Como, por exemplo, pensar a Antiguidade em termos de questão de gênero. Essa é uma questão que só pode vir de agora, não virá da própria Antiguidade. Mas o interessante é lançar essa pergunta que nos inquieta agora e ver como a Antiguidade nos responderá. Ela vai responder dizendo: “a sua pergunta não procede, porém tenho outras coisas a dizer”. E quando ela diz essas outras coisas, a partir da nossa pergunta, acho que algo emerge. Não é propriamente a Antiguidade nem é propriamente a nossa vivência contemporânea, mas um tensionamento. Não é harmônico, não é uma *Alfhebung*. É antes uma relação tensionada com o passado.

É significativo vocês terem me feito essa pergunta a partir da Anne Carson, que é, para mim, uma figura muito cara por ser um dos nomes que faz isto de um modo impressionante – falo dessa coragem de fazer suas indagações através de um anacronismo, de relações inesperadas, de historicidades cruzadas, que é de onde alguma coisa nova pode surgir. Se fizermos sempre a mesma pergunta, num suposto critério de ciência, as respostas serão as mesmas. Uma pergunta permite inúmeras respostas, mas, se não mudarmos o próprio modo de perguntar e de articular a interação, as respostas serão mais ou menos previsíveis. E acho que a área de Clássicas, às vezes, peca nesse anseio de ser científica, fazendo perguntas científicas. E nem sempre isso vai nos ajudar por uma série de questões. Vejam: eu adoro ciência. A pandemia nos ensinou que temos de defender o pensamento científico com unhas e dentes; mesmo nós, das Humanas, que não exatamente transitamos por um raciocínio científico. Mas temos que reconhecer que ele tem limitações para várias abordagens. Outras epistemes precisam de abordagens diferentes. Então, as introduções nos meus livros de tradução são modos de articulação para quem vai ler também fruir das perguntas que me fiz, das perguntas que nasceram antes e durante o próprio processo de tradução. A introdução a Safo, por exemplo, insiste nisso. São vários corpos. Há uma historicidade implicada nesse trabalho: se a pessoa lê só o texto, ela não vai aparecer; mas a experiência com esses textos me faz traduzir partindo disso e me inserindo na tradição, que é uma coisa estranha. Então eu sou um corpo sáfico a mais. A tradição não está acabada, ao contrário do que presume certa tendência contemporânea, que olha para os antigos como algo já terminado. Podemos nos colocar em uma tradição que é constituída por rupturas, deslocamentos. E foi trabalhando com textos sáficos que pensei nisso, porque traduzia para cantar, para performar. Isso pode não aparecer de modo inequívoco no livro, mas eu queria colocar em algum lugar; então entra na introdução, nas notas.

A resposta está ficando longa, mas um último detalhe. Na minha dissertação, cito um texto do Georges Mounin em que há uma frase de efeito do Dominique Aury que é: “a nota de rodapé é a vergonha do tradutor” (Mounin, 1986, p. 10-11 *apud* Gontijo Flores, 2008, p. 114). Endosseiei isso na dissertação de mestrado, que é o estudo e a tradução das *Elegias* de Propércio, e lá eu falava sobre tentar fazer poucas notas, porque a tradução poética deveria de sobreviver sem a nota. Já na minha tese de doutorado, citei a mesma passagem para falar que mudei de ideia. A nota de rodapé pode ser a experiência poética.

Confio cada vez mais nisto: não há uma oposição entre a articulação acadêmica, reflexiva, intelectual e a experiência poética; elas não são experiências de ordens diferentes. A nota pode ser o trampolim da experiência poética. Não acredito mais nessa ideia de uma tradução poética que sobrevive por si própria. São os modos que vão se articulando que produzem isso, como uma performance. Um determinado poema pode funcionar no papel e não funcionar na voz, ou vice-versa. Ou um poema pode se abrir depois de ouvirmos uma aula sobre ele, ou de lermos um comentário, um ensaio. Então, acredito mais nessa interação entre a experiência poética bruta, a leitura do poema em voz alta, em papel, cantado – como for – e uma experiência intelectual que desdobra o poema por seus possíveis contextos, para perguntas do presente, para hesitações ou para explicações. E acho que a experiência poética ressoa dessas duas coisas.

PALIMPSESTO

2) Em diversas ocasiões, seja em falas públicas ou em entrevista para periódico universitário, até mesmo na orelha de *Epopéia de Gilgamesh: ele que o abismo viu* (Autêntica, 2017), obra traduzida por Jacyntho Lins Brandão³, você defende uma compreensão bem demarcada sobre o acontecimento da poesia, que não se aparta da mais longa experiência humana na linguagem. Em outras palavras, o poema ocorre tanto na conversa cotidiana, quanto nos textos em prosa, a todo instante, sempre rasurando a ideia de origem. Nesse diapasão, para você, a poesia é constituída de uma matéria imemorial, que, a despeito das circunstâncias de incipiência de registros, sobrevive, insistentemente, na língua. Seu grupo Pecora Loca, coletivo organizado em torno da prática tradutória e da performance, é uma demonstração, entre teoria e prática, dessa perspectiva. Você poderia dar algum exemplo, tendo em vista o trabalho de tradução dos textos antigos, de como essas poéticas antigas subsistem – e podem ser atualizadas – em relação às poéticas do presente?

GUILHERME GONTIJO FLORES

³ A fala em questão foi concedida a Renato Farias, no programa “Ciência e Letras”, e a entrevista à *Miscelânea: Revista de Literatura e Vida Social*, da UNESP.

Eu entendo que a tradução tem um lugar privilegiado por dar formas para a gente pensar o passado, principalmente para as pessoas que não têm como acessar a língua original; mas também para quem tem como acessá-la. Isso porque a tradução manipula nossa sensibilidade em relação a esse material do passado; no caso do grego e do latim, um passado bastante distante. Então gosto de fazer essas introduções que, de algum modo, ficam com um pé em cada lugar e acabam traindo os dois lugares. Acho que é um modo de posicionar muito claramente o lugar de onde posso traduzir, sem medo e sem vergonha desse lugar.

Acabei de escrever uma pequena introdução para o último volume das obras de Horácio, que deve, se tudo der certo, sair no ano que vem. Horácio foi um dos escritos mais amplos do seu tempo, no sentido de que foi da poesia mais baixa e coloquial até os píncaros do mais sublime. Então, olhando para Horácio, temos a dimensão quase completa das variedades da língua literária da sua época, e os filólogos concordam sobre isso. Quando vou traduzir, o que estava argumentando é: eu fui mais amplo que Horácio, porque os limites da língua literária do meu tempo são mais amplos que os do tempo dele. Se eu seguisse os limites dados pela linguagem objetivamente usada por Horácio, não conseguiria passar a sensação de amplitude para o leitor contemporâneo: vou talvez tocar numa avaliação puramente filológica e científica, mas a poética trabalha com uma questão afetiva e estética. É sensorial e histórica. Então eu precisei ampliar: o meu “baixo” é mais baixo que o do Horácio, o meu “alto” é talvez mais alto do que a poesia contemporânea hoje se permite ser “alta”. E ainda usei mais detalhes. Por exemplo, num dos livros do Horácio, eu tirei a pontuação; em outro coloquei a pontuação. Usei recursos da poética contemporânea para criar a amplitude que encontro lá. Ele usa a amplitude que tem, e eu preciso usar a amplitude que tenho.

Acho que uma série de colegas vai falar que estou fazendo uma grande bobagem. Talvez até esteja, mas não estou muito preocupado com isso. Penso que os frutos se colhem, ou não, depois. Preciso cometer esse gesto, preciso realizar esse movimento, que é um modo de lançarmos perguntas ao passado. Mas às vezes o passado é que nos inquire; e nós, de algum modo, temos de dar a resposta ao passado. Talvez não seja a resposta que o passado quer de nós, mas não é um problema. Algo vai surgir.

PALIMPSESTO

3) Ainda sobre o ofício tradutório, chama a nossa atenção a distinção das proposições que fundamentam os projetos *Seu dedo é flor de lótus* (Editora 34, 2023), que se ocupa da poesia amorosa do Antigo Egito, e *Uma A Outra Tempestade* (Relicário, 2022), que se dedica às obras *The Tempest*, de William Shakespeare, e de *Une Tempête*, de Aimé Césaire. No primeiro, os versos são transcritos da linguagem hieroglífica, cujo atributo lacunar suscita um encadeamento de especulações, que terminam por questionar a concepção de texto original. No segundo, que conta com a parceria de André Capilé, os textos canônicos em questão são abordados a partir do aparato teórico desenvolvido por vocês, a “tradução-Exu”, pensamento fundado nessa figura importante das religiões de matrizes africanas. Você poderia comentar em que consistem as diferenças e as semelhanças entre essas duas práticas tradutórias?

GUILHERME GONTIJO FLORES

Eu diria que o senso comum imagina a tradução como um método eficiente de transmutação de uma obra de uma língua para outra. Mas diria também que praticamente qualquer pessoa que já traduziu mais de uma obra, principalmente se tiver traduzido mais de uma língua, como é o meu caso, percebe que a tradução literária precisa – não estou falando de tradução de um texto burocrático, jurídico, médico etc. – de um campo experimental, no sentido mais etimológico, de fazer experimento e de, portanto, não ter uma definição *a priori*. É preciso estabelecer uma relação com o texto original e, a partir dessa assunção de que lugar eu traduzo, produzir uma tradução. Ou seja, eu nunca sei como vou traduzir o próximo livro, porque, em primeiro lugar, não sei que livro é esse; em segundo, a relação vai se produzir quando começar a traduzir. Mesmo que eu tenha alguma ideia antecipada do que posso oferecer naquela tradução, é a relação experimental que se estabelece.

Então, *Uma A Outra Tempestade* veio na esteira de um curso *on-line* que eu tinha dado com o André Capilé – “Tradução-Exu”⁴ – na pós-graduação aqui da UFPR, durante

⁴ O curso está disponível no YouTube em:

https://www.youtube.com/watch?v=RcQevwElw40&list=PLiQe1fMZ4rR8y9AsHmjaTU8YbwVJhJrDP&ab_channel=GuilhermeGontijoFlores. Acesso em 27 nov. 2024.

a pandemia. E quando nós terminamos a última aula, em tom de brincadeira, falamos que poderíamos fazer uma tradução-exu de *Uma Tempestade*, do Aimé Césaire, porque considerávamos esse trabalho como um patrono da tradução-exu, feito a partir d'*A Tempestade*, de William Shakespeare. O que aconteceu foi que todos aqueles encontros, conversas e o fato de começarmos a escrever emergiram como uma fundamentação teórica, mas também corporal. Assim que abrimos um arquivo de *Google Docs*, começamos a traduzir freneticamente durante um mês, um podendo alterar a tradução do outro, sem pedir desculpas, licença, nada. Então foi um gesto também simbiótico de confiança: uma tradução a quatro mãos, que não traduzimos juntos, linha por linha. Na verdade, um ia traduzindo uma passagem, o outro lia depois e podia fazer o que bem quisesse. Então, se eu traduzisse primeiro, e depois o Capilé alterasse alguma coisa, eu não teria como saber o que ele alterou, a não ser que eu tivesse guardado o trecho na minha memória. O que eu poderia fazer era reagir ao texto tal como alterado pelo Capilé e promover outra alteração que, em geral, iria para um “ponto c”. Se eu fiz “a”, ele fez “b”, iria para “c”, e assim por diante. Ou seja, não tinha retorno: era sempre um para-frente. Então nós tínhamos dois originais simultâneos, dois tradutores simultâneos, podendo fazer intervenção contínua: prática completamente experimental que foi se determinando ao longo dessas semanas.

Nós não sentamos antes e falamos “vai ser assim, ou assado”, “essa é a ordem”, “tal personagem é teu”, “tal personagem é meu”. Não foi pré-estabelecido, mas algo que foi emergindo de um *frisson*. Os nossos horários são diferentes: Capilé é mais noturno, eu sou mais diurno. Então, muitas vezes, nos pegávamos no contratempo um do outro: quando um estava parando, o outro estava começando. Ou, às vezes, os dois traduzíamos ao mesmo tempo, um vendo o cursor do outro. Tudo isso, para mim, foi uma parte fundamental para a chegada na experimentação de *Uma A Outra Tempestade*, que saiu como um livro híbrido. Ao mesmo tempo, tem assinatura e não tem, é tradução e não é tradução, que é o lugar da tradução-exu, que está nesse limite da categoria.

Já os poemas egípcios, conforme eu escrevi no posfácio, vêm de uma relação de longa data com textos que li ainda na graduação, na tradução do Emanuel Araújo, do *Escrito para a Eternidade: a literatura no Egito Faraônico*, que me comoveram profundamente e que me deixaram sempre com a pulga atrás da orelha: “eu poderia, um dia, tentar traduzir isso, é tão bonito. Acho que conseguiria dar algum tipo de

contribuição”. Isso foi há quase 20 anos. Sempre que topava numa livraria com mais um material nas línguas que conheço, ia comprando: gramáticas de egípcio, dicionários de egípcio, catálogo de hieróglifo etc. Fui construindo uma bibliografia e relendo esses textos em traduções variadas. Até que comecei a estudar o egípcio para poder traduzir. Não virei um egiptólogo. Já esqueci tudo, na verdade: estudei só para isso, não para virar um especialista. E, quando comecei a traduzir, percebi duas coisas que marcaram esse acontecimento: a primeira é a minha limitação pessoal de conhecimento do egípcio e o fato de que o filólogo em mim estava livre, porque falei: “Eu não sei isso. Vou seguir as coisas muito mais como quem está tateando”. A isso se somava o fato de que o nosso conhecimento de egípcio é muito menor do que o conhecimento que temos de grego e de latim. Então, uma parte era a minha limitação pessoal, outra parte era a limitação do estado da questão hoje. Há mais espaços vazios para preencher do que no mundo grego e romano. Então me dei a liberdade de preencher essas lacunas, a partir de uma relação muito visceral e afetiva que tinha estabelecido com esse texto ao longo do tempo. Por fim, decidi publicar como um livro meu: ele está publicado na categoria de literatura contemporânea. No caso de inscrição de prêmios, foi inscrito como livro de poesia contemporânea brasileira. Não deu em nada. Não foi nem semifinalista. Provavelmente porque as pessoas que avaliaram pensaram: “Ah, inscreveram esse livro na categoria errada, devia estar na tradução”. Uma reação que não reconhece o que estou afirmando; o que, para mim, não é um grande problema, porque estou trabalhando nessas áreas limítrofes; estou querendo testar, estou querendo experimentar mesmo. Quando a tradução pode ser alterada a ponto de eu chamar a obra de *minha*. E, quando sinto que não posso, como no caso da Safo, em que chamo *a tradução de minha, mas não a obra*. Então não pretendo determinar um modo de traduzir, mas quero, a partir de cada um desses experimentos, fruir a tradução como um modo de vida, um modo de construção de um corpo e de um saber. Um saber que é corporal e intelectual, que é linguístico, mas também poético.

Então é, realmente, caso a caso. Esses dois projetos têm duas trajetórias bem distintas, mas que terminaram em assinaturas mais fortes da minha parte em algum nível: uma partilhada com o Capilé e a outra solo. Mas os dois me parecem ser frutos de uma ideia de tradução que pode, ou deveria pelo menos, ser pensada mais vezes em nossa

cultura como um modo de ação, e não só como uma prática objetiva. Posso traduzir para produzir outra coisa, e não apenas para produzir uma tradução no sentido do mercado editorial. Então acho que essa diferença do próprio experimento, no sentido de em que lugar a assinatura fica, já nos diz muito dessa potencialidade.

Enfim, também não inovei nada nisso tudo. Tudo o que estamos fazendo alguém já fez antes. Trata-se de testar coisas que já vi como experimentos que me parecem produtivos, mas que, digamos, têm uma tradição muito pequena. Estou me esforçando para tornar isso potencialmente mais incorporado à nossa cultura. É talvez o gesto político de variar os modos de pensar e, portanto, variar os modos de traduzir.

PALIMPSESTO

4) Percorrendo sua produção autoral, na poesia e na prosa, é notável o caráter multidisciplinar de seus trabalhos. Em *Entre costas duplicadas desce um rio* (Ars et Vita, 2022), livro concebido em parceria com François Andes, e *A Mancha* (FDT, 2020), obra que conta com as ilustrações de Daniel Kondo, podemos destacar a entrada em cena das artes visuais a serviço da tematização de um tema premente, que é a questão ambiental. Como funciona, para você, o processo criativo realizado em cooperação com esses artistas de outros âmbitos? E como essas outras linguagens ditam (ou não) a dinâmica investigativa e poética das suas produções artísticas?

GUILHERME GONTIJO FLORES

É parecido com o que falei sobre a tradução. É experimental mesmo, não predefinido, e se estabelece como as relações humanas. Acho fenomenal trabalhar a dois ou a três, eu adoro. Vejo algumas pessoas com um pouco de medo, porque sentem que são privadas da sua ipseidade, daquilo com que elas se identificam e se caracterizam. Sou muito fascinado com a ideia de perder isso, de exatamente ter que produzir algo que não é marcado só pela minha experiência subjetiva e histórica. Acho que isso já vem da tradução e talvez tenha sido até moldado pela experiência de ser tradutor desde a graduação, de ter traduzido sem parar por muito tempo. Porque traduzir, na verdade, é trabalhar junto. Você tem que olhar para um texto que não é teu e falar: “o que eu faço com esse texto que não é meu, como respondo a ele com alguma dignidade, com alguma responsabilidade?”.

Eu diria que escrever junto é um deleite. E tenho feito isso cada vez mais e adorado a experiência dessa perda do controle total, do controle final do objeto. Não em nome de um “vale tudo”, mas em nome da ideia de uma espécie de sujeito coletivo que emerge da experiência de mais sujeitos. Não se trata de uma composição coletiva desprovida de sujeitos, mas, sim, do surgimento de um sujeito que não é nenhum dos indivíduos. É um esforço conjunto que produz uma subjetividade, um “eu” que ali enuncia e que não é nenhum “eu” em que você vai conseguir apontar corporalmente. Eu já fiz um livro com o Marcelo Ariel, o *Arcano 13*, que tem a forma de um renga. Tenho o *Entre costas duplicadas desce um rio*, com os desenhos do François Andes, que são um desbunde, incríveis, maravilhosos; e também traduzido para o francês pela Emilie Audigier. Diria que esse livro tem o trabalho de um outro poeta, que é o Marcello Kawase, que fez o *design*. Ele foi o responsável pelo diálogo entre o meu trabalho e o do François, com a tradução da Emilie. De modo forte, forte como um objeto, acho que o resultado final depende muito do Marcelo, mesmo: é muito mais do que os poemas isolados. Acho que a questão é exatamente esta: se os poemas fossem colocados numa plaquete, talvez nem se sustentassem tão bem. Eles se sustentam só nesse diálogo mesmo.

A Mancha, por exemplo, foi uma ideia do Daniel Kondo. Foi ele quem me propôs a ideia, mostrando algumas ilustrações que já tinha prontas. E eu tive um sonho, meses depois de ele ter me feito essa proposta; sonhei com o poema inteiro. Meus filhos eram pequenos, fui lá, dei café, fiz um monte de coisa e, como era um sábado, falei para a família: “gente, agora preciso sumir por uma hora e pouco, porque tenho um poema inteiro na cabeça, mas ele só vai tomar forma quando o transcrever. Preciso do ato da transcrição, se isso demorar mais um pouco, ele vai sumir.” Senti que ele já estava perto de sumir, porque já tinham se passado umas duas horas do momento em que eu tinha acordado. Mas o sonho vem da provocação do Daniel, só pode existir por causa disso. Depois nós fizemos o *Coestelário*, que ficou no *Instagram*: uma série de homenagens para os mortos de 2020. Era uma troca contínua: eu dava opinião nas imagens dele e também tinha que adaptar o texto pelo que ele tinha pensado.

Isso de ter que produzir a partir da dimensão do outro é uma coisa que me fascina intensamente, porque acho que me tira de mim. Acho que sair de si é muito saudável, é de uma saúde incrível em tempos em que nós somos cada vez mais incentivados a sermos

“o que somos”. Eu não sei o que eu sou, não estou interessado em ser “o que eu sou”, algo assim, quase que enclacrado em si mesmo, e sem escapatória. Eu quero ser com os outros, e ser com os outros é ser diferente com cada um: eu não sou do mesmo modo com a minha esposa e com os meus filhos, não sou igual com cada um dos meus filhos, também não sou igual com os meus pais, meus avós, meus amigos, meus alunos. Eu tenho um comportamento diferente a cada lugar, ou seja, o sujeito que eu eventualmente sou é sempre em relação a com quem estou. Poder fazer isso na escrita é uma bênção. E eu tenho sempre permitido que ela venha.

No momento, ando fazendo também alguns trabalhos para teatro. Estou adorando, porque teatro é assim no último do último degrau. Estou escrevendo junto com o Caetano Galindo, o Felipe Hirsch e a Juuar. São quatro pessoas para escrever a dramaturgia da *Avenida Paulista: da Consolação ao Paraíso*, que vai estrear em fevereiro. A gente usa material improvisado dos atores, e também tem que ser controlado por um monte de processos que já estão acontecendo com o grupo, mas que nós não acompanhamos, porque não estamos ensaiando. Ter uma visão de direção, que é do Felipe e da Juuar, e que também não cabe a mim e ao Caetano determinar. E, muitas vezes, ver o texto que você produziu e amou ser jogado fora, sem apego, com o argumento: “ó, testamos lá no palco e não deu, tchau”. Isso tudo porque o objetivo não é o meu melhor texto, que é como eu fui treinado, como poeta, para tentar fazer o melhor poema. O objetivo é fazer uma peça. E, para que essa peça funcione, não é necessário o meu melhor texto, e sim o texto que é o melhor para a peça.

Às vezes, eu preciso testar, escrever, reescrever, pedir para o Caetano revisar o meu texto, pedir para mutilarem o meu texto, para ficar do melhor modo. Às vezes nem é um de nós quatro, que somos a dramaturgia oficialmente, mas são os próprios atores, manipulando o texto em ensaios no palco, que chegam a uma forma. No fundo, você sente que fez um gesto pequeno, permitindo que alguma coisa pudesse tomar forma a partir de alguns outros gestos. Isso para mim é incrível, porque, quando chega ao final, eu nem sei direito o que fiz. É mais ou menos como em *Uma A Outra Tempestade*. No final, se alguém me perguntar “por que você escreveu essa palavra aqui?”, eu vou falar “nem sei se fui eu quem escreveu essa palavra, talvez tenha sido o Capilé, mas eu endosso!”.

Posso agora ler o texto e responder sobre o que estou lendo, mas não é a partir de uma afirmação desse domínio autoral total. É a partir de uma relação. É o que mais tem

me fascinado nos últimos tempos. Não parei de escrever meus poemas solitários, ou de ter projetos tradutórios com uma assinatura mais tradicional; mas tenho me interessado bem mais por essas possibilidades de produzir a partir de um pedido e de um diálogo: produzir junto, ser parte de uma cadeia mais complexa em que eu sou apenas um a mais.

PALIMPSESTO

5) No início de *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal* (Editora UFMG, 2011), a partir da citação de “Um rei à escuta”, de Italo Calvino, Adriana Cavarero define a voz como um dispositivo cuja propriedade é singular por colocar em cena “a úvula, a saliva, a infância, a pátina da vida vivida, as intenções da mente, o prazer de dar uma forma própria às ondas sonoras” (Cavarero, 2011, p. 16). Os versos de “Vinheta”, de sua plaquete *Ranho e sanha* (Círculo de poemas, 2024), enfatizam, também, essa lógica: “Antes de tudo um tímpano ressoa./ Ele está dentro da garganta./ Entre pele e mucosa/ aquilo grita// por tanta coisa dita/ a carne também// pausa/ canta// vive entre/ ranho e sanha” (Gontijo, 2024, p. XX). Você sente que o corpo, em se tratando dos estudos de poesia dentro dos espaços acadêmicos, já vem ocupando o lugar que merece?

GUILHERME GONTIJO FLORES

Acho que talvez nós fiquemos diante de um aparente paradoxo que é o seguinte: o corpo é, ao mesmo tempo, aquilo que é o mais óbvio ululante – todo mundo sabe o que é um corpo e que eu, paradoxalmente, tenho um corpo, isto é, sou aquilo que tenho. É meio estranho. Vou voltar a esse ponto daqui a pouco. Ao mesmo tempo, nosso modelo educacional, em geral, é tão abstratizante que prescinde do corpo; daí vêm as aulas de educação física lá, para compensar. Mas, quando temos aula de literatura, ninguém nos ensina, por exemplo, a ler em voz alta. É como se não fosse relevante. Quando temos aula de redação, ninguém nos ensina a falar em público. Quando temos que ler poesia, somos ensinados a interpretar poesia. Ninguém nos ensina a ser cativado pelo padrão rítmico de um poema, ou a ver a força encantatória da linguagem. Ao mesmo tempo, o corpo está em qualquer lugar: você abre o *Instagram* e o que mais tem é um *softporn* ali, expondo corpos. Esse corpo é sempre como uma imagem distante, um objeto outro; e ainda mais nas áreas intelectuais. Na academia, sinto que nós temos uma virada que está em curso

ainda, mas é uma virada curiosa. Por exemplo, o Capilé foi me ver dar aula recentemente, estava aqui para um evento e assistiu a uma aula da disciplina de Lírica Antiga para uma turma de uns 30, 40 alunos. No meio da aula, eu canto, bato o pé, danço, porque é o único modo que tenho de incorporar o corpo à aula e ao saber. Há uma série de questões que não posso só falar abstratamente; preciso fazer algo, precariamente que seja. Não sou dançarino, nem cantor, nem músico profissional, mas faço, porque algo se instaura, entre o óbvio e o invisível, simultaneamente.

Tem uma ruptura, que acho que é o que deveríamos colocar, e isso está no *Algo Infiel*, num dos capítulos, que é o fato de que costumamos usar a frase “eu tenho um corpo, o corpo é meu”. No entanto, o corpo é o que somos. Porque, se tirarmos o corpo que é meu, o que sobra? Alguém pode acreditar em alma, mas cadê a alma sem o corpo? Quer dizer, o que fará ela neste mundo em que nós estamos? Temos uma relação que não pode ser simplificada. Eu sou um corpo e, no entanto, a relação que tenho com o corpo é de tê-lo. Ao mesmo tempo, há um descompasso entre ser um corpo e ter um corpo: nós somos esse descompasso, e ele é o que o mais gosto de ver nas práticas corporais. Porque esse descompasso é o reconhecimento de uma voz singular, a voz de cada indivíduo que existe. Não um poema, mas o poema naquela voz, naquela garganta; naquela garganta que hoje pode estar inflamada. Porque, para mim, o corpo é também exatamente o lugar em que algo quebra. Não essa máquina perfeita, não o corpo da técnica idealizada, portanto, não a voz do *The Voice*; não o corpo dos atletas que ganharam medalha de ouro nas Olimpíadas, mas aquele corpo que quebra o joelho e que estala, aquela garganta que falha. Porque é disso que nós somos feitos, desse descompasso, do “eu tentei fazer aquilo, e o meu corpo não foi”, “tentei cantar melhor, mas sou um cantor limitado”.

Tudo isso, para mim, conforma experiências muito poderosas de poética. Não é à toa que Elza Soares, que, do ponto de vista medicinal, tinha um problema nas cordas vocais, era uma grande cantora na história do Brasil. Não é à toa que outros que não vão ser considerados grandes cantores são, ao mesmo tempo, muito interessantes como cantores: Bob Dylan, nos Estados Unidos, com aquela voz que, poderíamos dizer, sem pudores, é horrível. E, no entanto, algo acontece. Aqui, Nelson Cavaquinho. Uma voz assim que você fala: “Meu Deus, como esse homem virou cantor?”. Qualquer pessoa de bom senso bateria no ombro dele e diria: “Não faça isso da sua vida, está tudo errado”. E, no entanto, tenho um prazer enorme em ouvir a voz de Nelson Cavaquinho cantando.

Desse prazer, os nossos modelos de análise objetiva, puramente estética, não dão conta. É algo afetivo de uma presentificação de um corpo inacabado, incompleto, fraturado, cindido mesmo. Ainda falta na academia mais pensamento sobre esse corpo. Entra muito corpo, mas é o corpo do performer: mostra-se a foto do performer, o vídeo do performer, mas não o corpo que racha e pede novas performances, e que estarão sempre diferenciadas; porque esse corpo está se alterando, está morrendo, está envelhecendo. Tudo isso me interessa, e como a própria máquina de sentido, que é o ser humano, depende desse corpo, que está sempre produzindo coisas outras e falhando em relação a si mesmo. O ato falho é um ato-corpo.

Tem outra coisa que acontece e que não consegui teorizar bem até hoje, mas o pessoal da Pecora Loca usa para fazer muita piada comigo. Eu sou o pior de memória do grupo, então eu troco a letra com muita frequência. Só que eles já perceberam que eu tenho uma habilidade compensatória. Vou contar aqui. Desde que me dou por gente, troco “relógio” por “óculos”; são dois apetrechos menores de vestimenta, que interferem no modo de organização do corpo, mas têm uma parte importante também para essa troca, que é o fato de que as duas palavras caem em uma tônica em “o”. Essa troca então se dá por afinidade semântica, mas também por vizinhança sonora. Voltando para as letras cantadas na Pecora Loca, o fato é que, quando eu canto, sempre troco a letra sem alterar na performance a melodia. Canto na mesmíssima melodia, de modo que a palavra trocada vai ter o mesmo número de sílabas e o acento no mesmo lugar da palavra original. Ou seja, nada mais precisa ser alterado para que eu mude o texto. Logo, quando o texto depende de mim para a performance, tudo pode acontecer, nada é tão confiável. Então também me interessa esse corpo que não decora tão bem e, no entanto, faz a performance. Tem dia que a voz está cansada e não consegue chegar naquela nota ou não consegue prolongar a respiração por tanto tempo. Tudo isso me interessa como a arte da performance e me interessa como um lugar para pensar a poesia.

Ou, para inverter, serve para pensar a tradução e a poesia, porque também traduzo ou escrevo a partir de acontecimentos corporais que não domino. Por mais que exista técnica da poesia e eu seja um obcecado pelas técnicas variadas da escrita, algo emerge no poema, ali onde eu não controlo, ali onde não sou um sujeito inteiro que domina tudo, mas um corpo se organiza: sou guiado pelo ritmo do meu poema e escrevo segundo o

ritmo que o poema me impõe. Esse ritmo é a organização de um corpo. O poema, então, organiza o meu corpo, e um texto sai desse corpo que foi organizado pelo poema, embora costumemos dizer “eu escrevi o poema”. Se alguém me perguntar depois, direi: “Eu escrevi um poema, mas vários poemas que escrevi se escreveram através do meu corpo, foram organizados ritmicamente pelo meu corpo, que então respondeu textualmente a essa organização”. Às vezes foi um processo consciente, mas, às vezes, não. Às vezes foi uma obsessão mental.

Paul Valéry, ao falar do seu poema “O cemitério marinho”, diz que ele começou quando estava andando e ouvia o ritmo do decassílabo em francês, aí voltou para casa para escrever. Ou seja, primeiro vem um ritmo, e isso impõe que o corpo o responda. Isso, para mim, é pensar talvez um pouco mais radicalmente não só o dia em que o poeta vai à frente, ou um cantor faz dessa forma ou de outra, mas como um corpo é a condição para que algo possa tomar forma.

PALIMPSESTO

6) Em sua entrevista, em 2018, para o canal Livrada!, você comenta que todo autor aspira à polissemia, mas que haveria um limite para essa multiplicidade de sentidos. E acrescenta, ainda, que “[...] É preciso barrar a obra para que ela não seja usada para fins terríveis” (Flores, 2018). Nessa mesma hermenêutica, percebemos uma tendência crescente na arte contemporânea em que escritores reconhecem o valor intrínseco do contexto cultural e político na expressão artística, desafiando a visão da crítica literária tradicional de que uma obra-prima deva ser sutil e implícita. Diante disso, de que maneira você acredita que o autor possa integrar esse posicionamento sem que a obra engajada se reduza a um manifesto político?

GUILHERME GONTIJO FLORES

Completamente. Eu me achava uma pessoa bem apolítica na minha juventude, mas, a cada momento que passou, eu me percebi mais demandado por uma ação política e por algum tipo de reação política. O que percebi com os anos é que a política é mais complexa e muito mais viva do que somos ensinados. Então eu me achava apolítico, porque provavelmente tinha uma visão muito simplória, e desconfio que, à medida que a visão foi ficando mais sofisticada, percebi como eu era, sim, político, querendo ou não.

Uma coisa que lembro de me ensinarem, na graduação, era esse grande consenso de que as obras melhores são complexas, sofisticadas e polissêmicas. Trata-se de uma visão um pouco ainda estrutural de que quanto mais sentidos, melhor; e, de fato, é um pouco isso, pois o que nos faz retornar a uma obra é a sua complexidade. Mas esse retorno não pode ser esvaziado, deve antes ser a descoberta de mil coisas que não foram vistas, que uma obra tem.

Por outro lado, esse aprendizado político me fez perceber que, por si só, a polissemia não interessa. Polissemia, todo o acontecimento de linguagem tem. Aumento da polissemia é interessante, sim; mas, se ela permitir que uma obra seja usada com os piores fins, eu, pelo menos, não quero essa polissemia. Porque, por mais que a obra não seja o que, como autor, eu quero dela, ainda assim eu ficarei sendo responsável por ela. É outro dos paradoxos da assinatura. A obra não é o que quero: ela é parecida. A metáfora recorrente de ter filhos: põe-se no mundo, e a obra vai fazer o que ela quiser. É um pouco isso, de fato, mas a resposta continua sendo minha. Há também uma enorme diferença, porque, no caso dos filhos, eles é que responderão pelo que fizerem; enquanto a obra não vai responder nada – quem vai responder sou eu. Então acho que passa a haver uma demanda ética sobre até que ponto quero simplesmente ser polissêmico, ou até que ponto posso jogar com a própria linguagem. Isso é um problema para o qual não tenho resposta objetiva, e que faço, novamente, no experimento. A cada poema que eu escrevo, dou uma olhada e penso “isso pode ir para um lado que eu consideraria terrível, pode ser manipulado por um fascista?”. Se sim, preciso corrigir. Agora, é claro, o fato de que eu tento corrigir não quer dizer que o sucesso é garantido. Pode ser que daqui a 50, 100 anos, eu já morto, o texto possa ser usado para fins nos quais eu nem conseguiria pensar. Isso é o que faz uma obra no mundo da textualidade, da escritura. Mas vou tentar, como a mim mesmo, protegê-la ao máximo.

Obviamente, para finalizar esta conversa, diria também que há o estar no tempo. Olho para o meu próprio modo de pensar algumas coisas de 10, 15 anos atrás e percebo, hoje, que eu talvez estivesse dando esse espaço que não deveria – pequeno que seja, mas estava. Então há um cuidado, que pode ser sempre reativo, reativado para pensar as obras. Lembro quando usaram o poema “Viva Vaia”, do Augusto de Campos, para vaiar a presidenta Dilma. E aí eu pensei: “Hum, não é isso”. Claramente isso não estava no

horizonte do Augusto, mas um poema que só tem as palavras “viva” e “vaia” não diz a quem você pode ou não pode vaia. Ele elencou a própria vaia como “viva vaia”, aí é o contexto que tem que suplementar tudo. Nessas horas, desconfio que o texto que diz pouco, em termos textuais, pode ser mais manipulado do que um que tenta se encaminhar um pouco. Isso talvez esteja no cerne do porquê, cada vez mais, tenho feito poemas mais discursivos, mais alongados, que vão se encaminhando para um lugar mais ou menos determinado. Isso acontece porque sinto que, quando você explicita pouca coisa ou joga mais com a polissemia, acaba dependendo mais do que vão fazer com o poema, do que com que o texto diz. Ele dá muita abertura. E a poesia rigorosa e tensa que eu tento fazer não pretende deixar espaço demais.

Claro, eu quero que as pessoas me contem coisas sobre poemas que fiz e que eu nem imaginava. É um dos prazeres que tenho na vida. Quando alguém lê um poema já é raro; se ainda te responde sobre o poema, mais raro ainda; mas aí ela vem e te diz uma coisa sobre a qual não pensou absolutamente nada. No entanto, olhando de volta para o poema, faz todo sentido. Adoro quando isso acontece, acho magnífico, e, às vezes, incorporo na minha própria leitura do poema. O poema não é a resposta do que quis na hora que fiz. Ele é um efeito da minha própria relação quando retorno a ele. O que eu fiz já está no passado. O poema que leio agora é o que importa, mesmo que seja meu e do passado. Isso me interessa. Então eu tento diminuir essa gama, não controlar nem tentar dar resposta *a priori*, porque, quando a literatura faz isso, mata a experiência da obra. Mas também não vou dar de barato, como dizem hoje em dia, não vou dar de barato o poema para fazerem o que quiserem.

REFERÊNCIAS

ANDES, François; FLORES, Guilherme Gontijo. *Entre costas duplicadas desce um rio*. Belo Horizonte: Ars et Vita, 2022.

CARSON, Anne. “O gênero do som”. Tradução de Marília Garcia. *Revista Serrote*, Instituto Moreira Salles, n. 34, março, 2020.

CAPILÉ, André; FLORES, Guilherme Gontijo. *A uma outra tempestade*. Belo Horizonte: Relicário, 2022.

CARVALHO, Raimundo; FLORES, Guilherme Gontijo; JÚNIOR, Márcio Meirelles Gouvêa; NETO, João Ângelo Oliva. *Por que calar nossos amores: poesia homoerótica latina*. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2017.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Tradução de Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DÁLIO, Sheila; DA SILVA SANTOS, Fabiano Rodrigo. Entrevista com Guilherme Gontijo Flores. *Miscelânea: Revista De Literatura e Vida Social*, Assis, v. 32, p. 491–501, 2023. Disponível em: <https://seer.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/view/2370>. Acesso em: 03 nov. 2024.

SIN-LÉQI-UNNÍNNI. *Ele que o abismo viu: epopeia de Gilgámesh*. Tradução do Acádio, introdução e comentários de Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

SAFO. *Fragmentos completos/Safo*. Tradução, introdução e notas de Guilherme Gontijo Flores. São Paulo: Editora 34, 2020.

FLORES, Guilherme Gontijo. *A diversão tradutória: uma tradução das Elegias de Sexto Propércio*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais Belo Horizonte, 2008. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-7CUH7F/1/dissertacao_guilherme_gontijo_flores.pdf. Acesso em: 30 nov. 2024.

FLORES, Guilherme Gontijo; KONDO, Daniel. *A Mancha*. São Paulo: FDT, 2020.

FLORES, Guilherme Gontijo. S02E40: Entrevista com Guilherme Gontijo Flores. Youtube, 15 jul. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xJQKOaPpfDk>. Acesso em: 04 nov. 2024.

FLORES, Guilherme Gontijo. *Ranho e sanha*. São Paulo: Círculo de poema, 2024.

FLORES, Guilherme Gontijo. *Seu dedo é flor de lótus*. São Paulo: Editora 34, 2023

FLORES, Guilherme Gontijo. LIVE: Traduzindo Rimbaud, com Guilherme Gontijo Flores e Rodrigo Bravo. Youtube, 24 out. 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FT9Q6FqHKVk>. Acesso em: 04 nov. 2024.

KAMENSZAIN, Tamara. *El libro de Tamar*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editota, 2020.

Carla dos Santos e Silva Oliveira: graduada em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo (Faculdade da Cidade, 2012), e em Letras – Língua Portuguesa e suas Respectivas Literaturas – (UERJ, 2024). Mestra em Letras, com especialidade em Literatura Brasileira (UERJ/CAPES, 2022). Atualmente, é doutoranda na área de Estudos Literários (UERJ/CAPES), com pesquisa em torno das poéticas da contemporaneidade. Atuou como redatora, revisora e hoje é professora de Literatura no Pré-vestibular Social

do Sindicato dos Trabalhadores das Universidades Públicas do Rio de Janeiro. Integrou o corpo curatorial da revista *garupa*, entre 2019 e 2022. Desde janeiro de 2023, integra o corpo editorial da Revista *Palimpsesto*, do Programa de Pós-graduação em Letras da UERJ. E-mail: carlaoliveiralettras@gmail.com | Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4270-9686>.

Márcia Cristina Fráguas: Bacharela e Licenciada em História pela Universidade de São Paulo (2016), Mestra em Literatura Brasileira (2021) pela mesma Universidade. Autora do livro *It's a Long Way: o exílio em Caetano Veloso* (Garota FM books). 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>.

Paulo Cesar da Silva Lopes Junior: graduado em Letras - Habilitação: Português - Francês e Respectivas Literaturas (Bacharelado e Licenciatura Plena) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Também é Mestre em Letras (Área de Concentração: Estudos de Literatura - Linha de Pesquisa: Teoria da Literatura e Literatura Comparada) pela UERJ. Atualmente, é Pós-Graduando no curso de Especialização em Ensino de Francês (EEFRA) pelo Colégio Pedro II (CPII) e Doutorando em Letras (Unidade de Formação e Pesquisa: Estudos de Literatura - Linha de Pesquisa: Teoria da Literatura e Literatura Comparada) pela UERJ, com período sanduíche na Université Paris 8 Vincennes - Saint-Denis, realizado no âmbito do Programa de Doutorado-sanduíche no Exterior (PDSE), financiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Membro do Grupo de Estudos Sartrianos (GP-CNPq): <http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/0703217912109695>. Editor de Seção da Revista *Palimpsesto*. E-mail: juniorlopesnews@gmail.com | Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5705-4929>

Entre chant et corps : la pratique poétique d'être plusieurs, un entretien avec Guilherme Gontijo Flores

Guilherme Gontijo Flores

Intervieweurs:

Carla dos Santos e Silva Oliveira (UERJ/CAPES)

Márcia Fráguas (UERJ/CAPES)

Paulo Cesar da Silva Lopes Junior (UERJ/PDSE/CAPES)

À la demande du professeur Guilherme Gontijo Flores, le 7 novembre 2024, nous, Carla Oliveira, Márcia Fráguas et Paulo Cesar Junior, avons organisé un appel vidéo pour réaliser cet entretien. Charmés par l'idée de rendre ce dialogue aussi proche que possible, Carla, depuis Rio de Janeiro ; Márcia, depuis São Paulo ; et Paulo Cesar, depuis Paris – où il effectuait son séjour doctoral –, nous attendions avec impatience Gontijo, à Curitiba, qui est arrivé avec quelques minutes de retard en raison d'un malentendu sur l'horaire, dont personne n'était responsable, il faut le préciser. Sa première réponse fut longue et, comme Tamara Kamenszain le disait souvent à propos de la capacité prémonitoire de la poésie¹, anticipait presque tout ce que nous avions prévu d'explorer dans les dix questions préparées, qui en ont perdu leur pertinence. À la fin de notre rencontre, au cours de laquelle d'autres sujets se sont enchaînés, nous pensions avoir trois enregistrements de la conversation. Nous avons vérifié le premier : aucun son. Le deuxième : seulement une demi-heure d'enregistrement. Seul le troisième enregistrement, fait depuis Paris par notre glorieux collègue Paulo Cesar, s'est avéré complet, nous épargnant plusieurs minutes de panique avant cette découverte. Cependant, même ce fichier comportait des défaillances, rendant la transcription semblable à une épopée personnelle. Mais tout ce travail s'est déroulé dans la bonne humeur. Nous avons fait quelques adaptations, en raison des

¹ Dans *El libro de Tamar*: « la capacidade antecipatória que parece tener la escritura en general y la poesía en particular » (Kamenszain, 2020, p. 51).

normes de notre revue, mais avons tenté de conserver la fraîcheur de cette conversation si enrichissante que nous avons eue.

Le choix de révéler ces coulisses repose sur une convergence évidente avec le ton des mots qui suivent, lesquels défendent l'exubérance de ce qui est imparfait, présente dans la voix de Nelson Cavaquinho, citée par Gontijo. Nous avons, bien sûr, discuté du métier de traducteur dans ses différentes pratiques et mystères, notamment en ce qui concerne les textes de l'Antiquité, qui posent une infinité de défis. Le traducteur a ses secrets, comme celui qu'il a partagé un jour sur les résonances d'un rythme ancien créé par Anacréon, qui subsistent dans la chanson « Amigo », d'Erasmão Carlos et Roberto Carlos² ; nous lui avons donc posé des questions sur les possibles actualisations des poétiques du passé. Nous avons ensuite abordé les pratiques collectives dans ses multiples expériences, qui nous semblent particulièrement significatives dans une contemporanéité avide d'identification. Le corps, cette entité paradoxale discutée dans tant d'œuvres du poète, fut également un sujet central de cet entretien. Ainsi, est apparue la figure d'un professeur qui chante et danse pour enseigner la poésie lyrique antique, un clin d'œil à l'île de Lesbos. Nous avons également parlé des implications politiques de ses productions artistiques, un sujet peu attrayant pour Gontijo dans sa jeunesse, mais qui est aujourd'hui abordé avec rigueur, comme il se doit dans un monde de moins en moins enclin aux complexités.

Il convient enfin de présenter notre généreux interviewé : Guilherme Gontijo Flores est né à Brasília en 1984. Il est licencié en Lettres par l'Université Fédérale de l'Esprit Saint, maître en Études Littéraires par l'Université Fédérale de Minas Gerais et docteur en Études Littéraires par l'Université de São Paulo, avec la traduction des *Odes*, d'Horace. Il est poète, traducteur, critique, performeur et professeur de latin à l'Université Fédérale du Paraná. Parmi ses livres figurent : *brasa enganosa* (Patuá, 2013), *Tróíades* (Patuá, 2015), *l'azur Blasé* (Kotter/Ateliê, 2016), *ADUMBRA* (Contravento, 2016), *Naharia* (Kotter, 2017), *Algo infiel* (Cultura e Barbárie/n-1, 2017 – en partenariat avec Rodrigo Tadeu Gonçalves), *carvão : : capim* (Editora 34, 2018), *A mulher ventriloquada: um limite da linguagem em Arquíloco* (Zazie, 2018), *História de Joia* (Todavia, 2019), *Todos os nomes que talvez tivéssemos* (Kotter/Patuá, 2020), *A Mancha* (FDT, 2020 – en

² Le nom du rythme ancien est le dimètre ionique mineur anaclostique. Et ce passage se trouve dans l'interview « A Epopeia de Gilgámesh e a oralidade com Guilherme Gontijo Flores », dans l'émission de télévision « Ciência e Letras ».

partenariat avec Daniel Kondo), *Entre costas duplicadas desce um rio* (Ars et Vita, 2022 – en partenariat avec l'artiste français François Andes), *Potlatch* (Todavia, 2022), *Tradução-Exu [ensaio de tempestades a caminho]* et *Uma A Outra Tempestade [tradução-exu]* (Relicário, 2022 – les deux en partenariat avec André Capilé). En tant que traducteur, il a publié : *A anatomia da melancolia* de Robert Burton (Editora UFPR, 2011-2013), *Elegias de Sexto Propércio* (Autêntica, 2014), *Fragmentos completos de Safo* (Editora 34, 2017), *Epigramas de Calímaco* (Autêntica, 2019), *Obra completa de Rabelais* (Editora 34, 2021-2023) et *Obras completas de Arthur Rimbaud* (Clube de Literatura clássica, 2024). Il a été l'un des organisateurs et traducteurs de l'anthologie *Por que calar nossos amores? Poesia homerótica latina* (Autêntica, 2017). Il a également été coéditeur de la revue *escamandro : poesia tradução crítica*. Ces dernières années, il s'est consacré à la traduction et à la performance de poésie antique, avec le groupe Pecora Loca. Pour ses traductions, il a reçu les prix APCA (2013 et 2017), Jabuti (2014), Paulo Rónai de la Fondation Bibliothèque Nationale (2015) et de l'Ambassade de France au Brésil (2024).

Nous espérons que vous, lecteurs, apprécierez cet entretien autant que nous.
Carla, Márcia e Paulo Cesar.

PALIMPSESTO

1) À la fin de « O gênero do som », Anne Carson fait référence à certains de ses critiques, qui ont souvent tendance à la condamner pour le croisement de textes issus de différentes époques et cultures dans ses propositions essayistiques. Carson, d'une certaine manière, défend cette supposée « naïveté ethnographique » : « Je crois qu'il y a une place pour la naïveté en ethnographie, même si ce n'est que pour le plaisir d'irriter » (Carson, 2020, p. 136). En tant que chercheuse en poésie avec un grand intérêt pour la traduction de textes anciens, je pense qu'il est impossible d'ignorer, dans ce cadre de votre travail, vos excellentes préfaces, notamment les introductions aux *Fragmentos completos de Safo* (Editora 34, 2017) e *Por que calar nossos amores? Poesia Homoerótica Latina* (Autêntica, 2017), dont les appels contemporains imposent certains dilemmes quant à leur rapprochement avec le lecteur d'aujourd'hui. Dans ces travaux, vous accomplissez la tâche de situer les auteurs traduits dans leurs époques respectives, en tenant compte des régimes discursifs en question, tout en réussissant brillamment à insérer cette production

poétique dans les débats chers à notre époque. Pourriez-vous parler un peu de la rédaction de ces paratextes, en ce qui concerne la stratégie choisie pour présenter la poésie de l'Antiquité au public contemporain ?

GUILHERME GONTIJO FLORES

Je réponds à cette question fondamentale, pour moi-même, de plusieurs manières. Principalement dans le domaine des études classiques, non seulement au Brésil mais aussi à l'échelle mondiale, je pense que cette question est encore très influencée par une pensée aspirant à la scientificité, conforme à la grande idéologie du XIX^e siècle. Cette pensée tend souvent à vouloir donner une forme à un esprit du passé, en s'imposant une interdiction totale de l'anachronisme, où il devient impératif d'expliquer les choses du passé selon les règles de leur propre modèle et de leurs propres concepts. Ainsi, toute intervention du présent est vue comme un anachronisme qui compromet, déforme et, en fin de compte, nuit à l'examen rigoureux du passé. Cependant, je ressens que les pensées théoriques sur le langage des 70 dernières années, ainsi que l'anthropologie – un domaine qui m'est cher – ont déjà tenté de répondre à cela de manière plus efficace, en postulant l'idée qu'il s'agit toujours d'une différence en contact. En d'autres termes : je ne peux étudier les classiques que parce que je ne suis pas un classique. Toute tentative qui ne prend pas en compte cette prémisse me semble vouée à l'échec, car elle postule une idée de pureté irréalisable.

En réalité, nous posons des questions au passé et, si nous voulons être sérieux dans ce travail – et ici je m'inclus –, nous devons considérer l'anachronisme comme une condition et non comme un défaut de la pensée. Je ne peux poser des questions qu'anachroniquement. La question éthique est alors : comment poser cette question anachronique, en assumant l'anachronisme comme condition de cette pensée ? Par exemple, réfléchir à l'Antiquité en termes de questions de genre. Cette question ne peut venir que de maintenant, elle ne vient pas de l'Antiquité elle-même. Mais ce qui est intéressant, c'est de poser cette question qui nous préoccupe aujourd'hui et de voir comment l'Antiquité y répondra. Elle répondra en disant : « Votre question n'est pas fondée, mais j'ai d'autres choses à dire ». Et lorsque l'Antiquité dit ces autres choses, à partir de notre question, quelque chose émerge. Ce n'est pas exactement l'Antiquité, ni

exactement notre expérience contemporaine, mais une tension. Ce n'est pas harmonieux, ce n'est pas une *Aufhebung*. C'est plutôt une relation tendue avec le passé.

Il est significatif que vous m'ayez posé cette question en partant d'Anne Carson, qui est, pour moi, une figure très chère, car elle est l'une des personnes qui fait cela d'une manière impressionnante : je parle de ce courage d'explorer ses interrogations à travers un anachronisme, des relations inattendues, des historicités croisées, d'où peut émerger quelque chose de nouveau. Si nous posons toujours la même question, en suivant un supposé critère scientifique, les réponses seront les mêmes. Une question permet de nombreuses réponses, mais si nous ne changeons pas notre façon même de poser les questions et d'articuler les interactions, les réponses seront plus ou moins prévisibles. Et je pense que le domaine des études classiques pêche parfois par cet excès de désir de scientificité, en posant des questions scientifiques. Cela ne nous aide pas toujours pour une série de raisons. Voyez-vous : j'adore la science, la pandémie nous a appris que nous devons défendre la pensée scientifique avec acharnement, même nous, dans les sciences humaines, qui ne fonctionnons pas exactement selon un raisonnement scientifique. Mais il faut reconnaître que ce raisonnement a des limites pour plusieurs approches. D'autres épistémès nécessitent des approches différentes. Ainsi, les introductions dans mes livres de traduction sont des moyens d'articulation permettant aux lecteurs de savourer les questions que je me suis posées, celles qui sont nées avant et pendant le processus de traduction. L'introduction à Sappho, par exemple, insiste là-dessus. Il y a plusieurs corps. Une historicité est impliquée dans ce travail : si quelqu'un lit seulement le texte, elle ne sera pas présente. Mais l'expérience de ces textes me pousse à traduire à partir de cette perspective et à m'insérer dans la tradition, qui est quelque chose d'étrange. Je deviens ainsi un corps sapphique de plus. La tradition n'est pas achevée, contrairement à ce que suppose une certaine tendance contemporaine, qui regarde les anciens comme quelque chose de déjà terminé. Nous pouvons nous insérer dans une tradition constituée de ruptures, de déplacements. Et c'est en travaillant avec les textes sapphiques que j'ai réfléchi à cela, car je traduais pour chanter, pour performer. Cela peut ne pas apparaître de manière explicite dans le livre, mais je voulais l'inclure quelque part ; c'est donc entré dans l'introduction, dans les notes.

Ma réponse est longue, mais un dernier détail : dans mon mémoire, je cite un texte de Georges Mounin où il y a une phrase marquante de Dominique Aury : « La note de bas

de page est la honte du traducteur » (Gontijo Flores, 2008, p. 114 *apud* Mounin 1986, p. 10-11). J'avais soutenu cela dans mon mémoire de maîtrise, qui portait sur l'étude et la traduction des *Élégies* de Properce, où je disais qu'il fallait limiter les notes, car la traduction poétique devait survivre sans elles. Mais dans ma thèse de doctorat, j'ai cité ce même passage pour dire que j'avais changé d'avis. La note de bas de page peut devenir une expérience poétique. J'ai de plus en plus confiance en cela : il n'y a pas d'opposition entre l'articulation académique, réflexive, intellectuelle et l'expérience poétique ; elles ne relèvent pas d'ordres différents. La note peut être le tremplin de l'expérience poétique. Je ne crois plus à l'idée d'une traduction poétique qui survivrait seule. Ce sont les modes d'articulation qui produisent cela, comme une performance. Un poème peut fonctionner sur le papier et pas à l'oral, ou inversement. Ou encore, un poème peut s'ouvrir après avoir suivi un cours à son sujet, lu un commentaire ou un essai. Je crois donc davantage à cette interaction entre l'expérience poétique brute – la lecture du poème à haute voix, sur papier, chantée, peu importe – et une expérience intellectuelle qui déploie le poème à travers ses contextes possibles, pour répondre aux questions du présent, pour des hésitations ou des explications. Et je pense que l'expérience poétique résonne de ces deux dimensions.

PALIMPSESTO

2) À plusieurs reprises, que ce soit dans des discours publics, dans une interview pour une revue universitaire ou même sur la quatrième de couverture de *Epopeia de Gilgamesh: ele que o abismo viu* (Autêntica, 2017), ouvrage traduit par Jacyntho Lins Brandão³, vous défendez une conception bien définie de l'événement poétique, qui ne se dissocie pas de l'expérience humaine la plus ancienne dans le langage. En d'autres termes, le poème se manifeste aussi bien dans les conversations quotidiennes que dans les textes en prose, à tout moment, brouillant sans cesse l'idée d'une origine. Dans cette perspective, pour vous, la poésie est constituée d'une matière immémoriale qui, malgré les circonstances liées aux débuts de l'écriture, persiste avec insistance dans la langue. Votre collectif Pecora Loca, organisé autour de la pratique de la traduction et de la performance, illustre parfaitement cette vision entre théorie et pratique. Pourriez-vous donner un exemple, en

³ La déclaration en question a été accordée à Renato Farias, dans l'émission « Ciência e Letras », et dans l'interview à *Miscelânea: Revista de Literatura e Vida Social*, de l'UNESP.

tenant compte du travail de traduction des textes anciens, de la manière dont ces poétiques d'autrefois subsistent – et peuvent être actualisées – en relation avec les poétiques contemporaines ?

GUILHERME GONTIJO FLORES

Je pense que la traduction occupe une position privilégiée, car elle nous permet de penser le passé, notamment pour ceux qui n'ont pas accès à la langue d'origine ; mais aussi pour ceux qui y ont accès. Cela parce que la traduction manipule notre sensibilité face à ce matériau venu du passé ; dans le cas du grec et du latin, un passé très éloigné. J'aime donc écrire des introductions qui, d'une certaine manière, gardent un pied dans chaque monde, tout en trahissant ces deux mondes. Je pense que c'est une façon de positionner très clairement l'endroit d'où je traduis, sans peur ni honte de cet endroit.

Je viens d'écrire une micro-introduction pour le dernier volume des œuvres d'Horace, qui devrait, si tout va bien, être publié l'année prochaine. Horace était l'un des écrivains les plus complets de son époque, dans le sens où il a écrit aussi bien de la poésie basse et familière que des sommets du sublime. En observant Horace, nous obtenons presque une vue d'ensemble des variétés de la langue littéraire de son époque, ce sur quoi les philologues s'accordent. Quand je traduis, ce que j'affirme, c'est que j'ai été plus large qu'Horace, car les limites de la langue littéraire de mon époque sont plus étendues que celles de son temps. Si je respectais les limites imposées par le langage objectivement utilisé par Horace, je ne pourrais pas transmettre une sensation d'amplitude au lecteur contemporain : je vais peut-être aborder une évaluation purement philologique et scientifique, mais la poétique s'inscrit dans une dimension affective et esthétique. Elle est à la fois sensorielle et historique. J'ai donc dû élargir : mon « bas » est plus bas que celui d'Horace, et mon « haut » est peut-être plus haut que ce que la poésie contemporaine s'autorise à être aujourd'hui. J'ai également utilisé d'autres procédés. Par exemple, dans l'un des livres d'Horace, j'ai supprimé toute ponctuation ; dans un autre, je l'ai ajoutée. J'ai utilisé des ressources de la poétique contemporaine pour créer cette amplitude que je retrouve chez lui. Lui, il utilise les ressources de son époque, et moi, j'utilise celles de la mienne.

Je pense que certains collègues diront que je fais une énorme bêtise. Peut-être ont-ils raison, mais cela ne m'inquiète pas vraiment. Je crois que les fruits de ce travail se

récoltent, ou non, plus tard. J'ai besoin de faire ce geste, de réaliser ce mouvement, qui est une façon de poser des questions au passé. Mais parfois, c'est le passé qui nous interroge, et nous devons, d'une certaine manière, lui répondre. Peut-être que cette réponse n'est pas celle que le passé attend de nous, mais ce n'est pas grave : quelque chose en naîtra.

PALIMPSESTO

3) Concernant encore le travail de traduction, je suis frappé par la distinction entre les propositions qui sous-tendent les projets *Seu dedo é flor de lótus* (Editora 34, 2023), consacré à la poésie amoureuse de l'Égypte ancienne, et *Uma A Outra Tempestade* (Relicário, 2022), qui s'intéresse aux œuvres *The Tempest*, de William Shakespeare, et *Une Tempête*, d'Aimé Césaire. Dans le premier projet, les vers sont transcrits à partir de la langue hiéroglyphique, dont l'attribut lacunaire suscite une chaîne de spéculations remettant en question la conception même de texte original. Dans le second, réalisé en collaboration avec André Capilé, les textes canoniques en question sont abordés à partir de l'appareil théorique que vous avez développé, la « traduction-Exu », pensée fondée sur cette figure importante des religions afro-descendantes. Pourriez-vous expliquer quelles sont les différences et similitudes entre ces deux pratiques traductives ?

GUILHERME GONTIJO FLORES

Je dirais que le sens commun imagine la traduction comme une méthode efficace pour transposer une œuvre d'une langue à une autre. Mais je dirais aussi que presque toute personne ayant traduit plus d'une œuvre, surtout si elle a traduit à partir de plusieurs langues, comme c'est mon cas, se rend compte que la traduction littéraire nécessite – et ici je ne parle pas de traductions de textes administratifs, juridiques, médicaux, etc. – un champ expérimental, au sens le plus étymologique, c'est-à-dire d'expérimentation, sans définition *a priori*. Il faut établir une relation avec le texte original en assumant d'où l'on traduit et produire une traduction. En d'autres termes, je ne sais jamais comment je vais traduire le prochain livre, d'abord parce que je ne sais pas quel livre ce sera, et ensuite parce que la relation se crée au moment de la traduction. Même si j'ai une idée préconçue de ce que je peux offrir dans cette traduction, c'est la relation expérimentale qui s'impose.

Ainsi, *Uma A Outra Tempestade* est né dans la foulée d'un cours en ligne que j'avais donné avec André Capilé – « Tradução-Exu »⁴ – dans le cadre de la formation postuniversitaire ici à l'UFPR, pendant la pandémie. À la fin du dernier cours, en plaisantant, nous avons dit que nous pourrions réaliser une traduction-Exu de *Une Tempête*, d'Aimé Césaire, car nous considérions cette œuvre comme une sorte de patron de la traduction-Exu, élaborée à partir de *The Tempest*, de William Shakespeare. Ce qui s'est passé, c'est que toutes ces rencontres, ces conversations et le fait de commencer à écrire ont émergé comme une fondation théorique mais aussi corporelle. Une fois le *Google Docs* ouvert, nous avons traduit frénétiquement pendant un mois, chacun pouvant modifier la traduction de l'autre sans demander de permission ni s'excuser. C'était un geste symbiotique de confiance : une traduction à quatre mains, mais non réalisée ensemble ligne par ligne. En réalité, l'un traduisait un passage, l'autre le relisait ensuite et pouvait y apporter toutes les modifications souhaitées. Si je traduisais d'abord, et que Capilé modifiait quelque chose, je ne savais pas ce qu'il avait changé, sauf si j'avais mémorisé le passage. Je pouvais simplement réagir au texte modifié et proposer une autre modification, généralement vers un « point c ». Si j'ai fait « a », et que Capilé a fait « b », cela devenait « c », et ainsi de suite. Il n'y avait pas de retour : c'était toujours un mouvement en avant. Nous avons donc deux originaux simultanés ; deux traducteurs simultanés capables d'intervenir continuellement : une pratique totalement expérimentale qui s'est définie au fil des semaines. Nous ne nous sommes pas assis auparavant pour dire : « ce sera comme ci ou comme ça », « voici l'ordre », « tel personnage est pour toi », « tel personnage est pour moi ». Ce n'était pas prédéterminé, mais quelque chose qui a émergé d'un frisson. Nos horaires étaient différents, Capilé est plutôt nocturne, tandis que je suis plutôt diurne. Souvent, nous nous retrouvions à contretemps l'un de l'autre : quand l'un s'arrêtait, l'autre commençait. Parfois, nous traduisions en même temps, chacun voyant le curseur de l'autre. Tout cela a été pour moi une étape essentielle dans l'expérimentation de *Une Autre Tempête*, qui a pris la forme d'un livre hybride. À la fois signé et anonyme, traduction et non-traduction, il occupe la position de la « traduction-Exu », à cette frontière des catégories.

⁴ Le cours est disponible sur YouTube sur le lien suivant : https://www.youtube.com/watch?v=RcQevwElw40&list=PLiQe1fMZ4rR8y9AsHmjaTU8YbwVJhJrDP&ab_channel=GuilhermeGontijoFlores. Consulté le 27 nov. 2024.

Quant aux poèmes égyptiens, comme je l'ai écrit dans la postface, ils proviennent d'une relation de longue date avec des textes que j'ai découverts pendant mes études de premier cycle, dans la traduction d'Emanuel Araújo de *Escrito para a Eternidade: a literatura no Egito Faraônico*. Ces textes m'ont profondément touché et m'ont toujours laissé avec cette question en tête : « Un jour, pourrais-je essayer de traduire cela ? C'est si beau. Je pense que je pourrais apporter une certaine contribution. » Cela remonte à presque 20 ans. À chaque fois que je tombais sur un nouveau matériel dans les langues que je connaissais dans une librairie, je l'achetais : grammaires d'égyptien, dictionnaires d'égyptien, catalogues de hiéroglyphes, etc. J'ai ainsi construit une bibliographie et relu ces textes dans différentes traductions. Finalement, j'ai commencé à étudier l'égyptien pour pouvoir les traduire. Je ne suis pas devenu égyptologue. En fait, j'ai tout oublié : j'ai étudié uniquement dans ce but, pas pour devenir spécialiste. Et lorsque j'ai commencé à traduire, j'ai réalisé deux choses qui ont marqué ce processus : la première est ma propre limitation en termes de connaissance de l'égyptien, et le fait que le philologue en moi était libre, car je me disais : « Je ne connais pas cela ; je vais suivre les choses de manière tâtonnante. » À cela s'ajoute le fait que notre connaissance de l'égyptien est bien inférieure à celle que nous avons du grec ou du latin. Ainsi, une partie des limitations provenait de ma propre personne, et l'autre partie, de l'état actuel de la question. Il y a plus de lacunes à combler que dans le monde grec ou romain. Je me suis donc permis de combler ces lacunes à partir d'une relation très viscérale et affective que j'avais développée avec ces textes au fil du temps. Finalement, j'ai décidé de publier cette traduction comme un livre à moi : il est publié dans la catégorie de littérature contemporaine. Dans le cadre de l'inscription à des prix, il a été soumis comme un livre de poésie contemporaine brésilienne. Cela n'a rien donné. Il n'a même pas atteint les demi-finales. Probablement parce que les personnes qui ont évalué ont pensé : « Ah, ce livre a été inscrit dans la mauvaise catégorie, il devrait être dans celle des traductions. » Une réaction qui ne reconnaît pas ce que j'affirme, ce qui, pour moi, n'est pas un gros problème, car je travaille dans ces zones frontalières ; je veux tester, je veux expérimenter. Tester jusqu'à quel point une traduction peut être modifiée au point que je puisse appeler *l'œuvre mienne*. Et jusqu'où je ne peux pas aller, comme dans le cas de Sappho, où je peux appeler *la traduction mienne, mais pas l'œuvre*. Ainsi, je ne prétends pas déterminer une méthode de traduction, mais à travers chacun de ces projets, je veux savourer la

traduction comme un mode de vie, un mode de construction d'un corps et d'un savoir. Un savoir qui est à la fois corporel et intellectuel, à la fois linguistique et poétique.

C'est donc, en réalité, du cas par cas. Ces deux projets ont des trajectoires bien distinctes, mais qui se terminent par des signatures plus affirmées de ma part à un certain niveau : l'une partagée avec Capilé et l'autre en solo. Mais les deux me semblent être le fruit d'une idée de la traduction qui peut, ou devrait au moins, être envisagée davantage dans notre culture comme un mode d'action, et pas seulement comme une pratique objective. Je peux traduire pour produire autre chose, et pas seulement pour produire une traduction au sens du marché éditorial. Je pense donc que cette différence liée à l'expérimentation elle-même, à la manière dont la signature se situe, en dit déjà beaucoup sur ce potentiel.

Bref, je n'ai rien innové dans tout cela. Tout ce que nous faisons a déjà été fait auparavant. Il s'agit d'expérimenter des choses que j'ai vues comme productives, bien que leur tradition soit assez restreinte. Je m'efforce de faire en sorte que cela devienne potentiellement plus intégré dans notre culture. C'est peut-être le geste politique de varier les façons de penser et, par conséquent, de varier les façons de traduire.

PALIMPSESTO

4) En parcourant votre production littéraire, tant en poésie qu'en prose, on remarque le caractère multidisciplinaire de vos travaux. Dans *Entre costas duplicadas desce um rio* (Ars et Vita, 2022), ouvrage conçu en collaboration avec François Andes, et *A Mancha* (FDT, 2020), une œuvre accompagnée des illustrations de Daniel Kondo, on peut souligner l'intégration des arts visuels au service de la thématization d'un sujet urgent : la question environnementale. Comment fonctionne, pour vous, le processus créatif mené en coopération avec ces artistes issus d'autres domaines ? Et comment ces autres langages influencent-ils (ou non) la dynamique exploratoire et poétique de vos productions artistiques ?

GUILHERME GONTIJO FLORES

C'est assez similaire à ce que j'ai mentionné à propos de la traduction. C'est véritablement expérimental, non prédéfini, et cela s'établit comme les relations humaines. J'adore travailler à deux ou à trois, je trouve cela phénoménal. Je vois certaines personnes

qui en ont un peu peur, car elles ont l'impression d'être privées de leur ipséité, de ce qui les identifie et les caractérise. Pour ma part, je suis fasciné par l'idée de perdre cela, d'être contraint de produire quelque chose qui ne porte pas uniquement la marque de ma propre expérience subjective et historique. Je pense que cela vient déjà de la traduction et a peut-être même été façonné par l'expérience d'être traducteur depuis la licence, d'avoir traduit sans relâche pendant longtemps. Parce que traduire, en réalité, c'est travailler ensemble. Il faut regarder un texte qui n'est pas le sien et se demander : « Que faire avec ce texte qui n'est pas à moi ? Comment y répondre avec une certaine dignité, avec une certaine responsabilité ? »

Je dirais qu'écrire ensemble est un vrai délice. Et j'ai fait cela de plus en plus souvent, adorant l'expérience de cette perte du contrôle total, du contrôle ultime de l'objet. Ce n'est pas pour autant un « tout est permis », mais plutôt l'idée de faire émerger une sorte de sujet collectif à partir de la contribution de plusieurs sujets. Ce n'est pas une composition collective dépourvue de personnalités, mais bien l'apparition d'un sujet qui dépasse chacun des individus. C'est un effort conjoint qui produit une subjectivité, un « je » qui s'exprime et qui n'appartient à aucun « je » que l'on pourrait identifier corporellement. J'ai déjà coécrit un livre avec Marcelo Ariel, *Arcano 13*, qui prend la forme d'un renga. Puis il y a eu *Entre costas duplicadas desce um rio*, avec les dessins de François Andes, qui sont époustouffants, incroyables, merveilleux ; ce livre a aussi été traduit en français par Émilie Audigier. Ce livre est également marqué par le travail d'un autre poète, Marcello Kawase, qui a conçu le *design*. C'est lui qui a établi le dialogue entre mon travail, celui de François et la traduction d'Émilie. D'une certaine manière, le résultat final, en tant qu'objet, dépend fortement de Marcello : cela dépasse de loin les poèmes pris isolément. Je pense que la question est exactement celle-ci : si les poèmes étaient placés dans une plaquette, peut-être qu'ils ne tiendraient pas aussi bien. Ils ne tiennent que dans ce dialogue.

A Mancha, par exemple, était une idée de Daniel Kondo. C'est lui qui m'a proposé l'idée, en me montrant quelques illustrations qu'il avait déjà prêtes. Et quelques mois après sa proposition, j'ai fait un rêve : j'ai rêvé du poème entier. Mes enfants étaient petits à l'époque, alors je me suis levé, je leur ai donné le petit-déjeuner, j'ai fait plein de choses, et comme c'était un samedi, j'ai dit à ma famille : « Écoutez, j'ai besoin de disparaître pendant une heure ou un peu plus, parce que j'ai tout un poème en tête, mais il ne prendra

forme que si je le transcris. J'ai besoin de l'acte de transcription, sinon, si j'attends trop, il va s'évanouir. » Je sentais déjà qu'il était sur le point de disparaître, parce que deux heures s'étaient écoulées depuis mon réveil. Mais ce rêve, il est venu de la provocation de Daniel, il n'aurait pu exister autrement. Ensuite, nous avons fait *Coestelário*, publié sur *Instagram* : une série d'hommages aux défunts de 2020. C'était un échange continu : je donnais mon avis sur ses images, et je devais aussi adapter le texte à ses idées.

Ce fait de devoir produire à partir de la vision de l'autre est quelque chose qui me fascine profondément, car cela m'amène à sortir de moi-même. Et je pense que sortir de soi est extrêmement sain, surtout à une époque où l'on est constamment encouragé à « être soi-même ». Je ne sais pas ce que je suis, et je ne suis pas intéressé par cette idée de « rester soi-même », comme si on était enfermé en soi, sans échappatoire. Je veux être avec les autres, et être avec les autres, c'est être différent avec chacun : je ne suis pas le même avec ma femme qu'avec mes enfants, et je ne suis pas non plus le même avec chacun de mes enfants. Je ne suis pas le même avec mes parents, mes grands-parents, mes amis ou mes élèves. Mon comportement change selon le contexte ; en d'autres termes, le sujet que je suis, si jamais je le suis, est toujours en relation avec ceux qui m'entourent. Pouvoir faire cela dans l'écriture est une bénédiction. Et je me suis toujours permis de laisser cela advenir.

En ce moment, je travaille aussi sur des projets pour le théâtre. J'adore ça, parce que le théâtre est l'ultime degré d'adaptation. J'écris avec Caetano Galindo, Felipe Hirsch et Juuar. Nous sommes quatre à écrire une dramaturgie intitulée *Avenida Paulista : de Consolação à Paraíso*, qui sera créée en février. Nous utilisons du matériel improvisé par les acteurs, mais nous devons aussi respecter un grand nombre de processus déjà en cours avec le groupe, auxquels nous ne participons pas, car nous ne sommes pas aux répétitions. La vision de la mise en scène, qui est celle de Felipe et de Juuar, ne nous appartient pas non plus, à moi et à Caetano. Et souvent, il faut voir le texte que vous avez produit et adoré être rejeté, sans attachement, avec l'argument : « On a testé sur scène, et ça ne marche pas. Au revoir. » Tout cela parce que l'objectif n'est pas d'écrire mon meilleur texte, ce à quoi j'ai été formé comme poète : essayer de produire le meilleur poème possible. L'objectif ici est de créer une pièce de théâtre. Et pour que cette pièce fonctionne, ce n'est pas nécessairement mon meilleur texte qui compte, mais le texte qui est le meilleur pour la pièce. Parfois, je dois tester, écrire, réécrire, demander à Caetano

de réviser mon texte, ou même le laisser être mutilé pour qu'il soit à son meilleur. Parfois, ce ne sont même pas nous, les quatre auteurs officiels de la dramaturgie, mais les acteurs eux-mêmes, en manipulant le texte pendant les répétitions, qui trouvent la forme finale. En fin de compte, vous avez l'impression d'avoir fait un geste minuscule, permettant à quelque chose de prendre forme à partir d'autres gestes. C'est incroyable pour moi, parce qu'à la fin, je ne sais même plus vraiment ce que j'ai fait. C'est un peu comme dans *Uma A Outra Tempestade*. À la fin, si quelqu'un me demande : « Pourquoi avez-vous écrit ce mot ici ? », je répondrais : « Je ne sais même pas si c'est moi qui l'ai écrit, peut-être que c'était Capilé, mais j'approuve ! »

Je peux maintenant lire le texte et répondre sur ce que je lis, mais pas à partir d'une affirmation d'autorité totale en tant qu'auteur. C'est à partir d'une relation. C'est ce qui me fascine le plus ces derniers temps. Je n'ai pas cessé d'écrire mes poèmes solitaires ni de mener des projets de traduction avec une signature plus traditionnelle, mais je m'intéresse beaucoup plus à ces possibilités de création à partir d'une demande, d'un dialogue : créer ensemble, faire partie d'une chaîne plus complexe où je ne suis qu'un élément parmi d'autres.

PALIMPSESTO

5) Au début de *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal* (Editora UFMG, 2011), à partir de la citation de « Un roi à l'écoute » d'Italo Calvino, Adriana Cavarero définit la voix comme un dispositif dont la propriété est singulière, car elle met en scène « la lnette, la salive, l'enfance, la patine de la vie vécue, les intentions de l'esprit, le plaisir de donner une forme propre aux ondes sonores » (Cavarero, 2011, p. 16). Les vers de « Vinheta », de sa plaquette *Rancho e sanha* (Círculo de poemas, 2024), soulignent également cette logique : « Avant tout un tympan résonne./ Il est dans la gorge.// Entre peau et muqueuse/ cela crie// pour tant de choses dites/ la chair aussi// pause/ chante// vit entre/ morve et fureur. » (Gontijo, 2024). Pensez-vous que le corps, en ce qui concerne les études de poésie dans les espaces académiques, occupe déjà la place qu'il mérite ?

GUILHERME GONTIJO FLORES

Je pense que nous nous trouvons peut-être face à un paradoxe apparent, à savoir : le corps est à la fois ce qu'il y a de plus évident, de plus éclatant : tout le monde sait ce

qu'est un corps et que, paradoxalement, j'ai un corps, c'est-à-dire que je suis ce que j'ai. C'est un peu étrange. Je vais revenir sur ce point dans un instant. En même temps, notre modèle éducatif, en général, est tellement abstrait qu'il fait abstraction du corps ; c'est là que les cours d'éducation physique interviennent pour compenser. Mais lorsqu'il s'agit de cours de littérature, par exemple, personne ne nous apprend à lire à haute voix. Comme si cela n'avait aucune importance. Quand nous avons des cours de rédaction, personne ne nous enseigne à parler en public. Quand nous devons lire de la poésie, on nous apprend à l'interpréter. Personne ne nous apprend à être captivés par le rythme d'un poème ou à percevoir la force incantatoire du langage. Pourtant, le corps est partout : ouvrez *Instagram*, et ce qui abonde, c'est une sorte de *softporn*, exposant des corps. Ce corps reste toujours une image distante, un objet extérieur ; et encore plus dans les sphères intellectuelles. À l'université, j'ai l'impression qu'il y a une transformation en cours, mais c'est une transformation curieuse. Par exemple, Capilé est venu me voir donner un cours récemment, il était ici pour un événement, et il a assisté à un cours sur la Lyrique Antique, devant une classe de 30 à 40 élèves. En plein milieu du cours, je chante, je tape du pied, je danse, car c'est le seul moyen que j'ai d'incorporer le corps au cours et au savoir. Il y a une série de questions que je ne peux pas aborder uniquement de manière abstraite : je dois faire quelque chose, aussi précaires soient mes tentatives. Je ne suis ni danseur, ni chanteur, ni musicien professionnel, mais je fais ce que je peux, car quelque chose s'instaure, entre l'évident et l'invisible, simultanément.

Il y a une rupture, que nous devrions souligner, et c'est ce que j'évoque dans *Algo Infiel*, dans l'un des chapitres : nous utilisons souvent l'expression « j'ai un corps, le corps est à moi ». Pourtant, le corps est ce que nous sommes. Car si nous retirons le corps qui est mien, que reste-t-il ? Certains peuvent croire en l'âme, mais où est l'âme sans le corps ? Que ferait-elle dans ce monde où nous vivons ? Nous avons une relation qui ne peut pas être simplifiée. Je suis un corps et, en même temps, ma relation au corps est celle de le posséder ; en même temps, il y a un décalage entre être un corps et avoir un corps : nous sommes ce décalage, et c'est ce que j'aime le plus observer dans les pratiques corporelles. Car ce décalage est la reconnaissance d'une voix singulière, celle de chaque individu. Pas un poème, mais le poème dans cette voix, dans cette gorge ; dans cette gorge qui peut être enflammée aujourd'hui. Pour moi, le corps est aussi précisément l'endroit où quelque chose se brise. Pas cette machine parfaite, pas le corps de la technique idéalisée, donc pas

la voix de *The Voice* ; pas le corps des athlètes médaillés d'or aux Jeux Olympiques ; mais ce corps qui se casse le genou et qui craque, cette gorge qui flanche. Car c'est de cela que nous sommes faits, de ce décalage, de ce « j'ai essayé de faire cela, et mon corps n'a pas suivi ; j'ai essayé de mieux chanter, mais je suis un chanteur limité. »

Tout cela, pour moi, constitue des expériences très puissantes de poétique. Ce n'est pas par hasard qu'Elza Soares, qui, du point de vue médical, avait un problème aux cordes vocales, était une grande chanteuse de l'histoire du Brésil. Ce n'est pas non plus par hasard que d'autres, qui ne sont pas considérés comme de grands chanteurs, sont en même temps très intéressants en tant que tels : Bob Dylan, aux États-Unis, avec cette voix que l'on pourrait, sans retenue, qualifier d'horrible. Et pourtant, il se passe quelque chose. Ici, Nelson Cavaquinho. Une voix qui vous fait dire : « Mon Dieu, comment cet homme est-il devenu chanteur ? ». Toute personne sensée lui aurait tapé sur l'épaule et dit : « Ne fais pas ça de ta vie, c'est complètement faux ». Et pourtant, j'éprouve un immense plaisir à écouter la voix de Nelson Cavaquinho chanter. Ce plaisir, nos modèles d'analyse objective, purement esthétique, ne peuvent pas l'expliquer. C'est quelque chose d'affectif, une présentification d'un corps inachevé, incomplet, fracturé, même scindé. Il manque encore, dans le milieu académique, une réflexion approfondie sur ce corps. On parle beaucoup du corps, mais c'est le corps du performer : on montre la photo du performer, la vidéo du performer, mais pas le corps qui se fissure et réclame de nouvelles performances, toujours différenciées ; car ce corps est en constante transformation, il meurt, il vieillit. Tout cela m'intéresse, et comme la machine de sens qu'est l'être humain dépend de ce corps, qui produit sans cesse des choses autres et échoue face à lui-même. L'acte manqué est un acte-corps.

Il y a autre chose qui se passe et que je n'ai pas réussi à bien théoriser jusqu'à aujourd'hui, mais que les membres de Pecora Loca utilisent pour beaucoup plaisanter à mon sujet. Je suis le pire du groupe en ce qui concerne la mémoire, donc je change souvent les paroles. Mais ils ont déjà remarqué que j'ai une habileté compensatoire. Je vais vous en parler. Depuis que je suis petit, je confonds « montre » (*relógio*) avec « lunettes » (*óculos*) ; ce sont deux accessoires vestimentaires mineurs, qui influencent l'organisation du corps, mais il y a aussi une raison importante à cet échange : les deux mots ont en portugais une tonique en « o ». Cet échange se fait donc par affinité sémantique, mais aussi par proximité sonore. Pour revenir aux paroles chantées dans Pecora Loca, le fait

est que, lorsque je chante, je change toujours les paroles sans modifier la mélodie de la performance. Je chante exactement sur la même mélodie, de manière à ce que le mot remplacé ait le même nombre de syllabes et la même accentuation que le mot original. Autrement dit, rien n'a besoin d'être modifié pour que je change le texte ; ainsi, quand le texte dépend de moi pour la performance, tout peut arriver, rien n'est vraiment fiable. Ce corps qui ne mémorise pas si bien, mais qui pourtant réalise la performance, m'intéresse aussi. Certains jours, la voix est fatiguée et n'arrive pas à atteindre une note ou à prolonger la respiration assez longtemps. Tout cela m'intéresse en tant qu'art de la performance et comme un espace pour réfléchir à la poésie.

Ou, pour inverser, cela sert aussi à réfléchir à la traduction et à la poésie, car je traduis ou j'écris également à partir d'événements corporels que je ne maîtrise pas. Même si la poésie possède une technique et que je suis obsédé par les techniques variées d'écriture, quelque chose émerge dans le poème, là où je n'ai pas de contrôle, là où je ne suis pas un sujet entier maîtrisant tout, mais un corps s'organise : je suis guidé par le rythme de mon poème et j'écris selon le rythme que le poème m'impose. Ce rythme est l'organisation d'un corps. Le poème, alors, organise mon corps, et un texte émerge de ce corps qui a été organisé par le poème, bien qu'on dise souvent : « J'ai écrit le poème ». Si quelqu'un me demande plus tard, je dirai : « J'ai écrit un poème, mais plusieurs poèmes que j'ai écrits se sont écrits à travers mon corps, ils ont été organisés rythmiquement par mon corps, qui a ensuite répondu textuellement à cette organisation ». Parfois, c'était un processus conscient, mais parfois, non. Parfois, c'était une obsession mentale.

Paul Valéry, en parlant de son poème « Le Cimetière marin », raconte qu'il a commencé à l'écrire alors qu'il marchait et entendait le rythme de l'alexandrin en français ; puis il est rentré chez lui pour écrire. Autrement dit, le rythme vient d'abord, et cela impose que le corps réponde au rythme. Pour moi, cela permet de penser, peut-être de manière un peu plus radicale, non seulement au jour où le poète prend la parole ou à la façon dont un chanteur interprète une chanson, mais aussi à comment un corps est la condition pour qu'une forme puisse émerger.

PALIMPSESTO

6) Dans votre interview, en 2018, pour la chaîne Livrada!, vous commentez que tout auteur aspire à la polysémie, mais qu'il y aurait une limite à cette multiplicité de sens.

Vous ajoutez également que « [...] Il faut freiner l'œuvre pour qu'elle ne soit pas utilisée à des fins terribles » (Flores, 2018). Dans cette même herméneutique, nous observons une tendance croissante dans l'art contemporain, où les écrivains reconnaissent la valeur intrinsèque du contexte culturel et politique dans l'expression artistique, défiant la vision de la critique littéraire traditionnelle selon laquelle un chef-d'œuvre devrait être subtil et implicite. Dans ce contexte, de quelle manière pensez-vous qu'un auteur puisse intégrer cette position sans que l'œuvre engagée ne se réduise à un manifeste politique ?

GUILHERME GONTIJO FLORES

Tout à fait. Je me considérais comme une personne assez apolitique dans ma jeunesse, mais, au fil du temps, je me suis rendu compte que j'étais de plus en plus appelé à agir politiquement et à réagir face aux défis politiques. Ce que j'ai compris avec les années, c'est que la politique est beaucoup plus complexe et vivante que ce qu'on nous enseigne. Donc, je pensais être apolitique parce que j'avais probablement une vision très simpliste ; mais à mesure que ma compréhension devenait plus sophistiquée, je réalisais à quel point j'étais, malgré moi, politique. Une chose dont je me souviens avoir appris, durant mes études de premier cycle, c'est ce grand consensus selon lequel les meilleures œuvres sont complexes, sophistiquées et polysémiques. C'est une vision encore un peu structurale : plus une œuvre a de sens, mieux c'est. Et, effectivement, c'est un peu vrai, car ce qui nous pousse à revenir à une œuvre, c'est sa complexité. Mais ce retour ne doit pas être vain ; il doit consister en la découverte de mille choses non encore perçues qu'une œuvre contient.

D'un autre côté, cet apprentissage politique m'a fait comprendre que, en soi, la polysémie n'a pas d'intérêt. Toute manifestation du langage est polysémique. Certes, l'augmentation de la polysémie est intéressante, mais si elle permet qu'une œuvre soit utilisée à des fins terribles, alors, pour ma part, je n'en veux pas. Car, même si l'œuvre n'est pas ce que je veux en tant qu'auteur, j'en resterai tout de même responsable. C'est un autre des paradoxes de la signature. L'œuvre n'est pas ce que je veux : elle en est une sorte de reflet. On peut comparer cela à la métaphore récurrente d'avoir des enfants : on les met au monde, et ils font ce qu'ils veulent. C'est un peu cela, en effet, mais la responsabilité reste mienne. Il y a toutefois une grande différence, car, dans le cas des enfants, ce sont eux qui répondront de leurs actes ; alors que l'œuvre, elle, ne répondra de

rien : c'est moi qui en porterai la responsabilité. Alors, je pense qu'il émerge une exigence éthique concernant jusqu'à quel point je veux simplement être polysémique, ou jusqu'à quel point je peux jouer avec le langage lui-même. Voilà un problème auquel je n'ai pas de réponse objective, et que je tente de résoudre, une fois encore, par l'expérimentation. À chaque poème que j'écris, je le relis en me demandant : « Cela pourrait-il être détourné d'une manière que je trouverais terrible, être manipulé par un fasciste ? ». Si oui, je dois corriger. Bien entendu, le fait que j'essaie de corriger ne garantit pas le succès. Il se peut qu'un jour, dans 50 ou 100 ans, après ma mort, le texte soit utilisé à des fins que je n'aurais même pas imaginées. C'est ce qui arrive à une œuvre dans le monde de la textualité, de l'écriture. Mais je ferai tout mon possible pour la protéger.

Évidemment, pour conclure cette réflexion, je dirais qu'il y a aussi la notion de temporalité. Lorsque je repense à ma façon de concevoir certaines choses il y a 10 ou 15 ans, je réalise aujourd'hui que je laissais peut-être une place que je n'aurais pas dû : même petite, elle était là. Il y a donc une vigilance nécessaire, une vigilance que l'on doit réactiver sans cesse pour réfléchir aux œuvres. Je me souviens quand le poème « Viva Vaia » d'Augusto de Campos a été utilisé pour huer la présidente Dilma. Et je me suis dit : « Hum, ce n'est pas ça ». Clairement, ce n'était pas dans l'horizon d'Augusto, mais un poème qui ne contient que les mots « viva » et « vaia » ne dit pas qui on peut ou ne peut pas huer. Il a désigné la huée elle-même comme « vive huée », et c'est donc le contexte qui doit tout compléter. Dans ces moments-là, je me dis qu'un texte qui dit peu, textuellement parlant, peut être davantage manipulé qu'un texte qui essaie de s'orienter un peu. C'est peut-être là l'origine de ma tendance croissante à écrire des poèmes plus discursifs, plus longs, qui s'orientent vers une direction plus ou moins définie. Cela vient du sentiment que, lorsque l'on explicite peu ou que l'on mise davantage sur la polysémie, on dépend davantage de ce que l'on fera du poème que de ce que le texte dit. Cela laisse trop d'ouverture. Et la poésie rigoureuse et tendue que j'essaie de créer ne cherche pas à laisser trop d'espace.

Bien sûr, je veux que les gens me racontent des choses sur mes poèmes auxquelles je n'avais jamais pensé. C'est l'un des plaisirs que j'ai dans la vie. Quand quelqu'un lit un poème, c'est déjà rare ; si en plus il vous répond à propos du poème, c'est encore plus rare ; et alors, si cette personne vous dit quelque chose à laquelle vous n'aviez absolument pas pensé, mais qui, en relisant le poème, fait tout à fait sens, c'est magnifique. J'adore

quand cela arrive. Parfois, j'intègre ces interprétations à ma propre lecture du poème. Le poème n'est pas la réponse de ce que je voulais au moment de l'écrire. Il est le reflet de ma propre relation lorsque je le redécouvre. Ce que j'ai fait est déjà du passé. Le poème que je lis maintenant est ce qui compte, même s'il est de moi et du passé. Cela m'intéresse. Alors, j'essaie de réduire cette amplitude, sans la contrôler, ni chercher à fournir des réponses *a priori*, car lorsque la littérature fait cela, elle tue l'expérience de l'œuvre. Mais en même temps, je ne vais pas, comme on dit aujourd'hui, laisser le poème aux autres pour qu'ils fassent ce qu'ils veulent.

RÉFÉRENCES

ANDES, François ; FLORES, Guilherme Gontijo. *Entre costas duplicadas desce um rio*. Belo Horizonte : Ars et Vita, 2022.

CARSON, Anne. "O gênero do som". Traduction de Marília Garcia. Revista Serrote, Instituto Moreira Salles, n. 34, mars, 2020.

CAPILÉ, André ; FLORES, Guilherme Gontijo. *A uma outra tempestade*. Belo Horizonte : Relicário, 2022.

CARVALHO, Raimundo ; FLORES, Guilherme Gontijo ; JÚNIOR, Márcio Meirelles Gouvêa ; NETO, João Ângelo Oliva. *Por que calar nossos amores: Poesia homoerótica latina*. Belo Horizonte : Autêntica editora, 2017.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Traduction de Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2011.

DÁLIO, Sheila ; DA SILVA SANTOS, Fabiano Rodrigo. Entrevista com Guilherme Gontijo Flores. *Miscelânea: Revista De Literatura e Vida Social*, n. 32, 491-501, 2023. Disponible en : <https://seer.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/view/2370>. Consulté le : 3 nov. 2024.

Ele que o abismo viu: epopeia de Gilgamesh. Traduction d'Acádio, introduction et commentaires de Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte : Autêntica, 2017.

Fragmentos completos/ Safo. Traduction, introduction et notes de Guilherme Gontijo Flores. São Paulo : Editora 34, 2020.

FLORES, Guilherme Gontijo. A diversão tradutória: uma tradução das Elegias de Sexto Propércio. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais Belo Horizonte, 2008. Disponible en : https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-7CUH7F/1/dissertacao_guilherme_gontijo_flores.pdf. Consulté le : 3 nov. 2024.

FLORES, Guilherme Gontijo ; KONDO, Daniel. *A Mancha*. São Paulo : FDT, 2020.

FLORES, Guilherme Gontijo. S02E40: Entrevista com Guilherme Gontijo Flores. Youtube, le 15 jul. 2018. Disponible en : <https://www.youtube.com/watch?v=xJQKOaPpfDk>. Consulté le : 3 nov. 2024.

FLORES, Guilherme Gontijo. *Rancho e sanha*. São Paulo : Círculo de poema, 2024.

FLORES, Guilherme Gontijo. *Seu dedo é flor de lótus*. São Paulo : Editora 34, 2023.

FLORES, Guilherme Gontijo. LIVE: Traduzindo Rimbaud, com Guilherme Gontijo Flores e Rodrigo Bravo. Youtube, le 24 oct. 2024. Disponible en : <https://www.youtube.com/watch?v=FT9Q6FqHKVk>. Consulté le : 04 nov. 2024.

KAMENSZAIN, Tamara. *El libro de Tamar*. Buenos Aires : Eterna Cadencia Editora, 2020.

Carla dos Santos e Silva Oliveira: Diplômée en Communication Sociale avec une spécialisation en Journalisme (Université de la Ville, 2012) et en Lettres – Langue Portugaise et ses Littératures Respectives – (UERJ, 2024). Elle est titulaire d'un Master en Lettres, spécialisé en Littérature Brésilienne (UERJ/CAPES, 2023). Actuellement, elle prépare un Doctorat dans le domaine des Études Littéraires (UERJ/CAPES), avec une recherche axée sur les poétiques contemporaines. Elle a travaillé comme rédactrice, correctrice, et aujourd'hui, elle enseigne la Littérature dans le cadre du Programme Préparatoire Universitaire Social du Syndicat des Travailleurs des Universités Publiques de Rio de Janeiro. Elle a fait partie de l'équipe curatoriale de la revue Garupa entre 2019 et 2022. Depuis janvier 2023, elle est membre de l'équipe éditoriale de la revue Palimpsesto, du Programme de Troisième Cycle en Lettres de l'Université de l'État de Rio de Janeiro (UERJ). E-mail: carlaoliveiralettras@gmail.com | Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4270-9686>.

Márcia Cristina Fráguas: Titulaire d'une Licence et d'un Diplôme d'Enseignement en Histoire obtenus à l'Université de São Paulo (2016) et d'un Master en Littérature Brésilienne (2021) de la même université. Elle est l'auteure du livre *It's a Long Way: o exílio em Caetano Veloso* (Garota FM Books). Actuellement, elle prépare un doctorat en Théorie de la Littérature et Littérature Comparée à l'UERJ, bénéficiant d'une bourse

d'études accordée par la CAPES. E-mail: mcfraguas@gmail.com | Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0487-260X>.

Paulo Cesar da Silva Lopes Junior: Titulaire d'une Licence en Lettres - Spécialisation: Portugais - Français et leurs Littératures Respectives de l'Université de l'État de Rio de Janeiro (UERJ). Il est également titulaire d'un Master en Lettres (Unité de Formation et de Recherche : Études de la Littérature - Ligne de Recherche : Théorie de la Littérature et Littérature Comparée) de l'UERJ. Actuellement, il suit un cursus de Spécialisation en Enseignement du Français (EEFRA) au Collège Pedro II (CPII) et est Doctorant en Lettres (Unité de Formation et de Recherche : Études de la Littérature - Ligne de Recherche : Théorie de la Littérature et Littérature Comparée) à l'UERJ, avec un séjour doctoral de type « Sandwich » à l'Université Paris 8 Vincennes - Saint-Denis, réalisé dans le cadre du Programme de Doctorat-sandwich à l'Étranger (PDSE), financé par la Coordination pour le Perfectionnement du Personnel de l'Enseignement Supérieur (CAPES). Membre du Groupe de Recherche Sartrien (GP-CNPq): <http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/0703217912109695>. Éditeur de la Revue *Palimpsesto*. E-mail: juniorlopesnews@gmail.com | Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5705-4929>.

Percorrer a memória da família negra brasileira: uma conversa com Luciana Diogo

Luciana Martins Diogo (USP)

Entrevistadora:

Nathalia Augusto Pereira (UERJ)

Nesta entrevista, tivemos a honra de explorar as contribuições fundamentais de Luciana Diogo, intelectual negra e pesquisadora da USP (FFLCH), cuja obra mais recente, *Maria Firmina dos Reis, vida literária* (2022), publicada pela Editora Malê, se destaca como uma expressão de sua pesquisa sobre a pioneira da literatura negra brasileira. A conversa nos permitiu adentrar nas complexidades de sua pesquisa atual, intitulada “Escrevendo para si, reinventando-se para a/o outra/o: a memória da criação e os testemunhos da invenção literária nos diários e cartas de Maria Firmina dos Reis, Ruth Guimarães, Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo”, um estudo que enriquece ainda mais o campo da literatura de autoria negra.

Durante o diálogo, também refletimos sobre o encontro das trajetórias da entrevistada e da entrevistadora, iniciado no curso de formação da Flup, em 2021, que foi em parte voltado para escritoras do bairro de Santa Cruz, na Zona Oeste do Rio de Janeiro. Dessa iniciativa, surgiu, também pela editora Malê, a obra *Cartas para Esperança* (2022), uma coletânea organizada por Carmen Kemoly, Eliana Alves Cruz, Fernanda Felisberto, Mirian dos Santos e pela própria Luciana Diogo. No prefácio do capítulo *Por uma avenida chamada Brasil*, organizado por Luciana, ela destaca que a leitura dessa obra nos convida a percorrer “um intenso caminho pela história íntima da família negra brasileira”. O mesmo pode ser dito da trajetória literária de Maria Firmina dos Reis. Convidamos nossos leitores a mergulharem nesta entrevista e a refletirem sobre as perspectivas suscitadas pelas escritas de intelectuais negras.

PALIMPSESTO

1) Para começarmos, você poderia nos contar como foi o processo de pesquisa sobre as memórias negras femininas que culminou na publicação do livro *Maria Firmina dos Reis: vida literária*?

LUCIANA DIOGO

Nathália, querida! Cada dia mais, eu tenho pensado os caminhos da minha pesquisa a partir da imagem de uma rede energética viva: os fios que se entrelaçam partem de uma experiência compartilhada – as memórias da diáspora e do cativeiro - e seguem as tramas de um objetivo também compartilhado – a (re)construção de uma identidade a partir do direito à memória.

Eu acredito que o refinamento dessa competência – a de (re)construção da identidade – seja uma das maiores contribuições que temos a dar ao mundo enquanto grupo social e talvez seja também a nossa maior inteligência.

Sabe por quê? Porque se você parar para pensar, a nossa identidade vem sendo construída a partir das heranças de experiências vividas nos limites e nas possibilidades do ser escravizado, ou seja, nos limites da própria humanidade. Quero dizer com isso que essas heranças foram erigidas nos sonhos irrefreáveis de nossos antepassados de construção e reconstrução da liberdade e dos laços afetivos e sociais e, a partir dessa vivência, nós viemos elaborando todo um conjunto de virtudes que conformam um sistema de valores e um corpo de sabedoria utilizados para aperfeiçoarmos constantemente a nossa experiência no mundo, a saber: a arte de escolher entre as coisas que nós não somos, quem somos nós. Nossas ancestrais nos ensinaram isso.

Sabe como eu imagino? Eu imagino que no fundo de cada senzala; que no fundo das matas fechadas das rotas de fugas; que no fundo dos porões dos navios negreiros; naquele profundo do oceano atlântico – naquela última batida de todos os corações negros – eu imagino que brilhou um sonho de profundo ardor... são esses sonhos as estrelas que nos iluminam hoje, as nossas guias. São também os fios de energia lançados por esses corações que nos alavancam para novos futuros e nos arremessam em redes para a estruturação de universos possíveis cada vez melhores para as futuras gerações.

Pensando assim eu me pergunto: o que sonhava Teodora quando seu coração deu a última batida? Para onde foram as suas intenções? A quem alcançaram/alcançam? Como

Teodora ajuda a plasmar a realidade presente e a projetar a futura? Qual rastro nossos antepassados deixaram no mundo?

Acredito que essas informações são transmitidas e transformadas no fluxo de convergências que circula nessa rede energética, essas convergências configuram as encruzilhadas. Cada conexão dessa teia é uma encruzilhada diaspórica que potencializa o saber a partir de várias zonas de conhecimento.

O nosso encontro – meu e seu – foi/é uma encruzilhada diaspórica. Assim, se aquilo que uma geração pensa será a humanidade do futuro, hoje somos algo sonhado no fundo dos corações de nossos antepassados. É assim que eu entendo o *futuro ancestral*. Então, para suprir essa curiosidade/necessidade intelectual e existencial, eu parti para o estudo das memórias negras femininas numa tentativa de alinhar história, sociologia, antropologia, literatura e existência. Essa é a gênese desse livro.

PALIMPSESTO

2) Que bonito isso! Gostaríamos que comentasse também sobre a construção da imagem de Maria Firmina dos Reis na capa do livro. Como a incerteza em torno da fisionomia de Firmina gerou equívocos convenientes no passado recente, e de que forma o processo de desconstrução e reconstrução da figura dessa intelectual negra foi abordado em seu livro?

LUCIANA DIOGO

A figura de Maria Firmina dos Reis passa a ser recuperada a partir do Maranhão, na década de 1970, mais precisamente no dia 11 de novembro de 1973, quando a entrevista de Nascimento Moraes Filho relatando sua pesquisa de descoberta da autora é publicada no jornal maranhense *O Imparcial* e essa entrevista recebe divulgação nos jornais nacionais como uma forma de homenagem ao aniversário de morte da escritora. Com o mesmo intuito celebrativo, em 11 de novembro de 1975, foi publicado o artigo “A primeira romancista brasileira”, de Josué Montello, no *Jornal do Brasil* e, no mesmo dia, foi também publicada a matéria “Maranhense é a primeira romancista”, no jornal *O Estado de S. Paulo*. A partir de então, sem retratos ou fotografias, a imagem de Maria Firmina dos Reis foi se constituindo no imaginário popular como a de uma mulher pioneira, artista com o nível intelectual respeitável, cuja data de aniversário havia sido escolhida como “dia da mulher maranhense”, em 1975.

Entretanto, a informação sobre a sua negritude foi sendo apagada das representações visuais que foram sendo confeccionadas e especuladas em torno de sua fisionomia, a ponto de embranquecê-la completamente. A imagem de Maria Firmina dos Reis foi, por exemplo, por muito tempo confundida com o retrato da escritora gaúcha Maria Benedita Bormann (1853-1895). Essa confusão é um caso bom para pensar porque corrobora as expectativas das pessoas quanto à impossibilidade de se considerar, à primeira vista, a possibilidade de uma mulher negra letrada e intelectual, no século XIX. Dessa forma, essa imagem que circula até hoje pelas redes e materiais de divulgação acaba por revelar uma tentativa de conformar a imagem de uma mulher importante – detentora de capital cultural – às expectativas de se encontrar tais atributos, essencialmente, na imagem de uma mulher branca. Ou seja, a partir desse “engano conveniente”, como você bem definiu, podemos ver os contornos delicados da questão da atribuição e representação da negritude a figuras públicas notórias, de forma a reafirmar a tendência de embranquecimento do negro que alcança certo status na sociedade brasileira.

Sabemos que isso não aconteceu apenas com a imagem de Maria Firmina, outras figuras negras de projeção também foram embranquecidas. Como eu afirmo no meu livro, eu penso que os enganos sobre a fisionomia de Maria Firmina dos Reis estão assentados naquilo que a pesquisadora Tatiana Lotierzo, ao analisar a tela “A Redenção de Cam” (1895), do pintor Modesto Brocos, chama de “peso da dimensão estética na conformação do preconceito racial e do racismo”, pois para ela, quando se combina atributos próprios à forma pictórica a um determinado entendimento das relações raciais, o resultado é a reprodução e incorporação de estruturas sociais na representação pictórica. Podemos atualizar essa lógica da pintura do XIX para a lógica publicitária atual, por exemplo.

Já a construção da capa do meu livro foi um processo de diálogo e trabalho em equipe. Em 2021, eu, Fernanda Miranda e Marília Correia lançamos a revista *Firminas – pensamento, estética e escrita*, que é uma revista focada na produção artística e intelectual de mulheres negras, e no ano passado lançamos a prévia do número 2. A revista promove um diálogo entre texto literário e acadêmico com as artes visuais. O primeiro número foi dedicado à Maria Firmina, em homenagem aos 162 anos do romance *Úrsula* e fizemos uma curadoria da obra da artista Carolina Itzá para percorrer toda a revista costurando e ampliando sentidos e possibilidades interpretativas. Então, quando o Vagner Amaro me

convidou para pensar esse livro e publicá-lo pela Malê – editora que eu havia procurado em 2021, em parceria com a professora Algemira Mendes, e proposto um projeto de publicação de uma série de estudos sobre a obra de Firmina dos Reis – ele foi ao site e sugeriu para a capa uma imagem que ele tinha gostado na revista. A partir dessa imagem, entramos em contato com a Itzá e a convidamos para repensar aquele trabalho a partir do retrato falado de Firmina, que havia sido produzido a partir de depoimentos que Nascimento Morais Filho recolheu junto aos filhos, filhas e alunas de Maria Firmina dos Reis, lá em 1974/75. Carolina Itzá emprestou à Firmina toda a sua profundidade e sensibilidade estética. Essa sensibilidade foi amplificada pela diagramação da Dandarra Santana.

PALIMPSESTO

3) Considerando o conceito de “escrita de si” como um ato de memória coletiva, no qual a autora escreve sobre suas próprias experiências, identidade e visão de mundo, como você avalia a construção dessa outra imagem possível de Maria Firmina dos Reis, a partir de seus próprios escritos, nos quais ela se retrata, se descreve e observa o mundo ao seu redor?

LUCIANA DIOGO

Tem existido um esforço coletivo em devolver à Maria Firmina dos Reis as suas cores, suas tonalidades e texturas. Nos últimos dez anos, começamos a enegrecê-la. Isso acontece mais intensamente a partir de 2017, com as celebrações do centenário de morte da escritora. Em 2018, por exemplo, a Flup (Festa Literária das Periferias – RJ) lançou um concurso que chamava artistas para desenhar o rosto de Firmina (inclusive, eu fiz parte da banca avaliadora). A imagem vencedora representava a escritora como uma mulher negra retinta (um pouco diferente do que ela realmente foi: uma mestiça com a pele mais clara). Essa seleção buscou evidenciar o pertencimento da autora à comunidade negra brasileira. O que é mais interessante quando analisamos as construções dessas imagens possíveis de Firmina é que podemos ver a multiplicidade das representações da negritude: muitas Firminas negras têm sido imaginadas de formas diferentes a partir do maior conhecimento de sua obra. E é mágico isso porque vemos Maria Firmina surgindo

a cada dia pelo alinhar da sua obra, com o seu diário, com as pesquisas acadêmicas e com a vontade deliberada dos artistas.

PALIMPSESTO

4) Agora, aprofundando na obra de Maria Firmina dos Reis, que tipo de espaço foi criado no cenário literário brasileiro do século XIX com a publicação do romance *Úrsula*, levando em conta a atuação de Firmina na cena literária e cultural da época?

LUCIANA DIOGO

Com a publicação do romance *Úrsula* e, um ano depois, com a publicação da novela *Gupeva*, Maria Firmina dos Reis instaura, na cena literária e cultural brasileira do XIX, uma nova forma de imaginação literária. Nesta nova maneira de fabular, personagens negras são representadas de formas mais complexas, reveladoras de suas subjetividades; personagens indígenas são elaboradas a partir de seu protagonismo nas relações com os colonizadores; e a construção das personagens mulheres evidencia as diferentes formas de opressão que recaíam sobre a mulher negra, a mulher indígena e a mulher branca de elite ou a mulher branca dos setores livres pauperizados, instaurando também possibilidades para se pensar a condição das mulheres de maneira interseccional.

Assim, ao subverter a ordem discursiva nacional – assentada na perspectiva masculina elitista, a escritora dá destaque ao ponto de vista dos setores subalternizados e oprimidos da sociedade brasileira patriarcal e escravocrata, propondo, com isso, um novo humanismo no universo literário e jornalístico da segunda metade do século XIX e início do século XX. Ao fazer isso, ela buscou universalizar temas como liberdade, solidariedade, igualdade, amor, direito à memória, direito à maternidade e ampliação da cidadania, por exemplo, com um tratamento ético e estético ainda não explorados pelos autores homens oitocentistas.

PALIMPSESTO

5) E, quanto à história da família negra letrada do século XIX ao XXI, como a pesquisa em cartas e diários escritos por mulheres negras, chamado em seu livro de “exumação” de existências negras, consolida narrativas contra-históricas e revisitam as cenas da escravidão sem repetir a violência?

LUCIANA DIOGO

Essa pergunta é muito boa e toca em um ponto muito sensível e muito relevante da minha pesquisa, porque é exatamente aqui que começo a compreender melhor o valor brutal que as relações de afeto tiveram na constituição da cultura negra brasileira. Acessar esses documentos – cartas e diários - é acessar um manancial de sonhos de liberdade e de planos de realização do amor que permitiam a sobrevivência do humano no ser escravizado.

Volto à Teodora (mulher incrível que citei acima) para responder essa pergunta. Teodora foi uma africana escravizada que ditou cartas a um crioulo também escravizado e pedreiro letrado. Teodora viveu na região de Limeira (região em que fica a cidade em que moro atualmente) e se utilizou da palavra escrita em busca de informações sobre seu esposo e seu filho, pois sua família havia sido separada pela venda a novos senhores.

O que pensava Teodora? O que sentia? O que planejava? Qual o sentido atribuído à vida?

Com certeza, sua visão de mundo ultrapassa as possibilidades que a História Oficial nos oferece para pensar as vidas negras. Se pegarmos as primeiras linhas das cartas endereçadas ao marido, veremos dentro das formalidades do gênero, o tempo pulsante:

*Muito heide estimar que esta va achar **voce esteije com saude** que **meu desejo voce me mande contar para hande você esta morando** [...]*

*Muito estimo a **sua saude como pra mim desejo noto bem para vance me faça o favor de ajuntar [aquele dinheiro]***

*Eu heide estimar que esta [...] gozando **a sua felicidade como para mim desejo noto bem para mi fazer o favor de vir [falar comigo sem falta]**.*

*Escrevo **para Vancê se lembra daquela promessa que nos fizemos eu hei de procurar por você***

Teodora queria um mundo de saúde, de felicidade, um mundo em que ela, o marido e o filho se reencontrassem e retornassem à África: território real onde ela e o esposo fizeram a promessa de lá morrerem juntos; território sagrado porque seria o único lugar legítimo que acolheria seu espírito após a morte; território ancestral porque a Conga

que falava com ela à noite, em seus sonhos, vinha lembrá-la da promessa feita e de que a sua alma não estaria a salvo pelo batismo cristão, precisaria do retorno, e se os padres lhe dissessem um dia que ela estava sendo escravizada para poder salvar a sua alma, então, por força da lógica, da racionalidade e do próprio deus cristão, os padres deveriam ajudá-la com seu projeto de vida – salvar a sua alma voltando à África com a sua família reunida.

Essas foram as estratégias de convencimento que Teodora planejou e buscou colocar em ação, essas estratégias demonstram a capacidade de agência dessa mulher e sua tentativa de implodir por dentro o sistema escravocrata que restringia sua existência. O que movia essa mulher? O amor! Aposto que quando seu coração deu a última batida, era esse amor dando o seu último impulso.... acredito firmemente que esse pulso chega até nós e nos movimenta.

PALIMPSESTO

6) Certamente, isso nos inspira a seguir os passos das pioneiras que vieram antes de nós. No livro *Maria Firmina dos Reis: vida literária*, você escreveu uma carta para Maria Firmina dos Reis, na qual constrói a imagem de uma intelectual negra contemporânea, mãe, professora, estudante, pesquisadora e moradora de residência universitária. A carta também menciona lançamentos de livros importantes e esgotados, além de aspectos do cotidiano, como o horário de funcionamento do caixa eletrônico e as relações de trabalho das professoras e das cozinheiras do restaurante universitário. Poderia falar um pouco sobre essa carta e o que ela representa?

LUCIANA DIOGO

Nossa! Essa carta!! Ela nasceu naquele curso da Flup “Cartas para Santa Cruz”, um curso muito especial que tive a honra de pensar e coordenar e que me trouxe a oportunidade de te conhecer e a todas aquelas mulheres negras impressionantes. Esse curso me impactou profundamente. E foi a partir daquela experiência que, ao ser convidada para publicar um artigo na revista feminista *Lucía*, editada pela equipe maravilhosa da Tenda de Livros, pensei: esse artigo tem que ser uma carta!

Aliás, eu começo a carta com um Salve! Esse salve eu emprestei da carta que você escreveu tão lindamente para a Cláudia Siqueira, artista da cooperativa “Coosturart”, que fica na região de Santa Cruz. Então, eu me muni de toda aquela energia maravilhosa das

discussões realizadas em oito encontros, entre setembro e novembro de 2021, e exercitei tudo no texto. Assim, tudo aquilo que construímos juntas foi saindo naturalmente: ao falar sobre a trajetória da Firmina educadora, não pude deixar de me ver naquilo tudo, até mesmo como um resultado possível das ações de Firmina lá atrás. Ela educou meninas negras escravizadas. Então, se hoje nós podemos exercer a nossa intelectualidade de mulher negra e compartilhá-la socialmente, as bases foram assentadas lá no XIX, por mulheres como Maria Firmina dos Reis.

Então, sobre a minha própria vida como mulher negra, pesquisadora negra, mãe estudante que precisou de uma rede de apoio muito ampla, por exemplo, uma coisa da qual nunca me esqueço: o apoio das trabalhadoras do bandeirão – quando nós, as mães, chegávamos com nossos filhos e filhas, elas sempre nos serviam com abundância de comida, de carinho e incentivo... sem esse tipo de relação de afeto, talvez, ficaria mais fácil desistir. Então, eu tenho um sentimento profundo de gratidão quando olho para a minha trajetória acadêmica. Muito da pesquisadora que sou hoje foi forjado dentro da universidade e fora das salas de aula. A sala de aula foi fundamental, mas a magia que acontece quando nos conectamos com nossos iguais nesses espaços elitizados, eleva a nossa formação a uma oitava acima.

Com tudo isso, eu percebi que o universo que pode ser mobilizado no interior do gênero carta, esse espaço inter/multidisciplinar e polissêmico, pode ser muito libertador. Um espaço para experimentar nossa escrita e um espaço também de reinvenção de si.

PALIMPSESTO

7) Quais reflexões podemos extrair sobre a relação entre as condições de trabalho de professores e estudantes abordadas em sua pesquisa?

LUCIANA DIOGO

Efetivamente, é preciso de uma reflexão que se transforme em política de educação, de formação e de respeito ao trabalhador. Na condição de professora de sociologia, que é uma matéria que retornou ao currículo nacional em 2009 e é oferecida, ao máximo, em duas aulas por semana, exige-se das professoras e professores um desdobramento em escolas diferentes e períodos diferentes. Além disso, dentro dos próprios períodos, temos as questões dos horários ou quadros de horários, explico melhor:

já tive semestre em que, na segunda-feira, eu dava todas as aulas do período da manhã e depois tinha que retornar à escola para dar a última aula da noite, das 22:20 às 23:00h. Parece absurdo, parece mentira, parece crueldade, parece um teste? Pois é assim que nós somos muitas vezes recebidas nas escolas. Com um incentivo para desistir. Eu passei pelo semestre, dei as últimas aulas, e teve ainda a vez em que eu cheguei atrasada, até porque as escolas são trancadas como cadeias e, naquele dia, eu tinha esquecido o celular. Até alguém me ouvir esmurrar o portãozão de ferro cheio de cadeados, o sinal da aula já tinha batido e, pasmem, os alunos ficaram me esperando, quando a gente sabe que qualquer atraso na última aula é motivo para a sala inteira ir embora feliz, mas eles me esperaram e o diretor da escola me recebeu dizendo: “você ‘tá’ com moral com a turma, hein! Eles ainda estão lá te esperando...”.

Então, no final das contas, o que mais ficou para mim da experiência como docente da rede pública foi a troca efetiva que fazemos com os alunos na sala de aula. Eu ainda não estudava as escritoras negras nessa época, mas me lembro de ter levado a autobiografia da Billie Holiday para trabalhar um trecho em uma aula...tive que abrir fila para emprestar o livro, várias alunas e alunos quiseram ler. Olhando hoje, acho que ali nascia um pouco do meu projeto de mestrado.

Mas é urgente que se reveja as condições de ensino e aprendizagem e as condições de trabalho do professorado brasileiro, porque nós formamos a base, o chão da intelectualidade do nosso país.

PALIMPSESTO

8) E acredito que muitas professoras irão se encontrar neste relato, como eu me encontrei. E falando em ensino, você elaborou e coordenou um curso no qual o desenvolvimento da escrita criativa de cartas ocorria através da leitura dos diários e cartas de mulheres negras que construíram o Brasil de hoje, como Maria Firmina dos Reis, Ruth Guimarães, Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo e outras. Isso resultou no livro, do qual tive o prazer de participar. Minha carta está no bloco “Para além de uma avenida chamada Brasil”, que contém as cartas que as mulheres do entorno de Santa Cruz escreveram para mulheres negras que desenvolvem destacados trabalhos na região. Para mim foi um aprendizado difícil de mensurar, pois além do percurso formativo, tive a oportunidade de

conhecer as nossas histórias através da narrativa feminina que se assemelhava às memórias das mulheres da minha família. Como foi essa experiência para você?

LUCIANA DIOGO

Eu já falei um pouco sobre o impacto desse encontro, mas quero complementar abordando outro ponto que não toquei, que é o da metodologia do processo de escrita. Para pensar aquele curso, eu tive de refletir sobre como eu poderia desenvolver método objetivo de abordagem do nosso corpus e propor um método também objetivo para a composição dos textos. Eu nunca tinha dado um curso de escrita criativa, mas eu fui estagiária da única disciplina que existia na Faculdade de Letras da USP, em 2015, que trabalhava a escrita criativa, acho que a disciplina se chamava Oficina de Escrita Criativa e era oferecida pelo professor Maurício Salles de Vasconcelos. Como eu também me arrisco a escrever contos e poemas, resolvi estagiar com ele. Foi incrível e usei muito do que aprendi com o Maurício para pensar num possível “método” que combinasse observação, leitura, reflexão e certa transcendência da própria observação. A partir disso, propus a vocês exercícios práticos como: a elaboração de fichas com informações para as remetentes, as destinatárias e para Santa Cruz; como a reescrita ou a continuidade das cartas publicadas das escritoras trabalhadas; ou ainda como as anotações da “escrita de caminhada”. Procurei elaborar um curso que no final oferecesse a vocês a possibilidade de aperfeiçoar o processo de escrita a partir um modo mais consciente de produção de texto literário.

PALIMPSESTO

9) Essa metodologia me ajudou muito a melhorar minha escrita e também me ajuda a repensar a minha prática de ensino. Agora mudando um pouco de assunto, e sobre a curadoria e o lançamento do livro da Flup, como foi o diálogo entre organizadores que resultou na escolha e na disposição dos textos e no título das seções?

LUCIANA DIOGO

Nathália, para esse processo a Flup reuniu outra equipe da qual eu não fiz parte. O resultado foi surpresa pra mim também.

PALIMPSESTO

10) E o resultado é um livro denso, com seções organizadas por temáticas variadas e que evidenciam a polifonia das memórias das mulheres. Olhando para o passado e projetando o futuro, você visitou o Piauí e o Maranhão, terras de Esperança Garcia e Maria Firmina dos Reis, como parte de sua pesquisa. Quais foram as impressões e quais os possíveis desdobramentos dessa experiência? Você destacaria algum momento memorável?

LUCIANA DIOGO

Mana!!!! Essa viagem foi um divisor de águas na minha vida. Foi a primeira vez que saí da região sul e sudeste do país. Ministrando o curso sobre cartas de mulheres negras no Piauí foi um presente do universo. A primeira carta conhecida escrita por uma mulher negra foi a carta de Esperança Garcia destinada ao então governador da província do Piauí. Uma carta-manifesto. Uma carta-peito-aberto. Uma carta-trovoada. As pessoas todas emocionadas e comovidas com a oportunidade de conhecer as histórias de Esperança, de Teodora, de Firmina, Carolina e tantas outras. Mesmo reduzindo o curso para uma ou duas aulas, o impacto não diminuiu. Percebo que as cursistas são realmente tocadas pelas existências poderosas dessas mulheres referências em nossa literatura.

E tive a oportunidade de ministrar esse curso no Maranhão para turmas do Ensino Médio!!! Foi de chorar, conheci a minha intérprete de cartas preferida oficial de São Bernardo, assim como você foi a intérprete oficial em Santa Cruz, lembra? Cada dia mais me apaixona esse trabalho porque me coloca em conexão profunda com outras mulheres, de várias idades e lugares, e assim, a interlocução só se expande.

Tive ainda a oportunidade de conhecer Guimarães, a cidade em que Firmina lecionou, produziu a sua obra e viveu 70 anos de sua longa vida de quase um século. Visitei todos os pontos de memória: as casas em que viveu e na qual lecionou, a escola que abriu em Moçoricó, a igreja que frequentava, na qual a sua avó está enterrada, ou o seu próprio túmulo, no cemitério da cidade, no qual fiz questão de deixar uma rosa que colhi do jardim do quintal da casa em que ela faleceu – ela, que tanto amava as flores –, além de colocar os olhos nas paisagens que Firmina tanto cantou, como as praias do Cumã de *Cantos à beira-mar*, os campos verdes e vastos descritos em *Úrsula*, os outeiros centenários retratados em poemas e em prosas, e ouvir os cantos dos pássaros que tanto desenhavam voos em sua imaginação. Tive a honra de conversar com as professoras da

rede pública de lá. Foi incrível, agradeço muito à professora Algemira Mendes, ao pesquisador Agenor Gomes e à professora Régia Agostinho que me receberam e me hospedaram nessa viagem.

Um momento memorável entre tantos? Foi uma experiência espiritual que tive no Centro de Cultura do Mestre Amaral, que preserva a memória do Bumba meu Boi e do Tambor de Crioula. Lá eu encontrei os meus e a mim mesma, foi mágico! Foi uma virada de chave. Foi um passe!

PALIMPSESTO

11) Para encerrar, após esse relato tão rico, preciso dizer que seu trabalho de pesquisa, escrita e ensino é uma grande inspiração para mim e, certamente, para muitas outras mulheres negras. Quais caminhos você indicaria para quem deseja se aventurar no cenário atual da pesquisa, literatura e ilustração?

LUCIANA DIOGO

O que se espera da literatura? Da arte? O que leitoras e leitores buscam quando abrem um livro? Muito provavelmente, buscam se conectar a outras experiências de vida para, talvez, experimentar o que é ser o outro, o que é ter outro sexo, ter outra cor, morar em outras terras onde se fala outras línguas... ou seja, talvez a grande aventura da leitura seja a possibilidade de se apropriar de um modo diferente de enxergar o mundo. Sendo assim, a pesquisa também é uma arte, ela apresenta a diversidade de percepções do mundo e promove condições de colocar leitoras e leitores nesse estado de novidade. O de olhar com novos olhos. Pensando dessa forma, eu tenho sentido que este é um momento especial para nós, mulheres negras. Um momento em que podemos fortalecer nossas redes porque há um clima muito forte de criatividade, reflexividade e de desejo de visibilidade da nossa arte e da nossa voz. Nós somos portadoras dessa experiência única e diversa e profunda que se eleva da base da sociedade e vai subindo, camada após camada, e trazendo consigo informações e percepções de todas elas. Quando uma mulher negra verticaliza a sua experiência e chega ao topo, a sociedade inteira é passada em revista. E é sobre isso que todos precisam saber.

REFERÊNCIAS

DIOGO, Luciana Martins. *Da sujeição à subjetivação: a literatura como espaço de construção da subjetividade, os casos das obras “Úrsula” e “A Escrava” de Maria Firmina dos Reis*. 220 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Brasileiros) – Instituto de Estudos Brasileiros. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/31/31131/tde-01112016-103251/pt-br.php>. Acesso em: mai. 2018.

DIOGO, Luciana Martins. *Maria Firmina dos Reis: vida literária*. Rio de Janeiro: Malê, 2022.

GOMES, Agenor. *Maria Firmina dos Reis e o cotidiano da escravidão no Brasil*. São Luís: AML, 2022.

LUDEMIR, Julio (org.). *Cartas para Esperança*. Rio de Janeiro: Malê, 2022.

Revista Firminas: Pensamento, estética e escrita. São Paulo, v. 1 n. 1 | jan./jul. 2021. Disponível em <https://mariafirmina.org.br/wp-content/uploads/2021/03/revista-firminas-01-10-03-2021.pdf> Acesso em: set. 2024.

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2018.

WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. Teodora Dias da Cunha: construindo um lugar para si no mundo da escrita e da escravidão. In: *Mulheres Negras no Brasil escravista e do pós-emancipação*. Orgs. XAVIER, Geovana; FARIAS, Juliana Barreto; GOMES, Flavio. Editora Selo Negro, p. 228-243, 2012.

Luciana Diogo: doutoranda em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), desenvolvendo a tese “Escrevendo para si, reinventando-se para a/o outra/o: a memória da criação e os testemunhos da invenção literária nos diários e cartas de Maria Firmina dos Reis, Ruth Guimarães, Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo”. Mestre em Estudos Brasileiros pela Universidade de São Paulo (IEB-USP, 2016). É criadora e gestora de conteúdo web do site “Memorial de Maria Firmina dos Reis” e editora da “Revista Firminas - Pensamento, Estética e Escrita”, a primeira revista brasileira focada na produção artística e intelectual de mulheres negras. Orientadora de oficinas de escrita desenvolvidas pela Flup (Festa Literária das Periferias). Autora do livro *Maria Firmina dos Reis: vida literária* (Malê, 2022). E-mail: luciana.diogo@usp.br | ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2203-698X>.

Nathália Augusto Pereira: doutoranda em Literatura Brasileira pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), desenvolve pesquisa acerca da poética de Nei Lopes e da produção e crítica literária de autoria negra. Mestra em Letras pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). Colabora com o projeto de extensão “LetrasPretas” (voltado ao estudo e divulgação da produção literária, cultural e intelectual de autoria negra e feminina), da UERJ. Foi membra associada da ABRALIC; colaborou como resenhista e revisora no projeto “Mapeamento crítico da literatura brasileira contemporânea”, vinculado ao Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea, da UnB. Atua como professora de Língua Portuguesa da SME-RJ. E-mail: ap.nathalia@yahoo.com.br | ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1417-4664>.

Exploring the memory of the black Brazilian family: a conversation with Luciana Diogo

Luciana Martins Diogo (USP)

Interviewer:

Nathália Augusto Pereira (UERJ)

In this interview, we had the honor of exploring the fundamental contributions of Luciana Diogo, a black intellectual and researcher at USP (FFLCH), whose most recent work, *Maria Firmina dos Reis, vida literária* (2022), published by Editora Malê, stands out as an expression of her research on the pioneer of black Brazilian literature. The conversation allowed us to delve into the complexities of her current research, entitled “Writing for oneself, reinventing oneself for the other: the memory of creation and the testimonies of literary invention in the diaries and letters of Maria Firmina dos Reis, Ruth Guimarães, Carolina Maria de Jesus and Conceição Evaristo”, a study that further enriches the field of literature by black authors.

During the conversation, we also reflected on the meeting of the interviewee’s and the interviewer’s trajectories, which began during the Flup training course in 2021, which was partly aimed at female writers from the Santa Cruz neighborhood, in the West Zone of Rio de Janeiro. This initiative also resulted in the work *Cartas para Esperança* (2022), a collection organized by Carmen Kemoly, Eliana Alves Cruz, Fernanda Felisberto, Mirian dos Santos, and Luciana Diogo herself, published by Malê. In the preface to the chapter *Por uma avenida chamada Brasil*, organized by Luciana, she highlights that reading this work invites us to travel “an intense journey through the intimate history of the black Brazilian family.” The same can be said of the literary trajectory of Maria Firmina dos Reis. We invite our readers to delve into this interview and reflect on the perspectives raised by the writings of black intellectuals.

PALIMPSESTO

1) To begin, could you tell us about the research process on black female memories that culminated in the publication of the book *Maria Firmina dos Reis: vida literária*?

LUCIANA DIOGO

Nathália, my dear! Every day, I have been thinking about the paths of my research based on the image of a living energy network: the intertwined threads start from a shared experience – the memories of the diaspora and captivity – and follow the plots of an equally shared objective – the (re)construction of an identity based on the right to memory.

I believe that the refinement of this skill – that of (re)constructing identity – is one of the greatest contributions we have to make to the world as a social group and perhaps it is also our greatest intelligence.

Do you know why? Because if you stop to think about it, our identity has been constructed from the inheritance of experiences lived within the limits and possibilities of being enslaved, that is, within the limits of humanity itself. What I mean by this is that these legacies were built on the unstoppable dreams of our ancestors of building and rebuilding freedom and emotional and social ties, and from this experience, we have been developing a whole set of virtues that make up a system of values and a body of wisdom used to constantly improve our experience in the world, namely: the art of choosing between the things we are not, who we are. Our ancestors taught us this.

Do you know how I imagine it? I imagine that deep within each slave quarters; deep within the dense forests of escape routes; deep within the holds of slave ships; deep within the Atlantic Ocean – in that last beat of all black hearts – I imagine that a dream of profound ardor shone... these dreams are the stars that illuminate us today, our guides. They are also the threads of energy released by these hearts that propel us towards new futures and throw us into networks to structure increasingly better possible universes for future generations.

Thinking like this, I ask myself: what was Teodora dreaming of when her heart beat its last? Where did her intentions go? Who did/do they reach? How does Teodora

help shape the present reality and project the future? What trace did our ancestors leave in the world?

I believe that this information is transmitted and transformed in the flow of convergences that circulates in this energy network; these convergences configure the crossroads. Each connection in this web is a diasporic crossroads that enhances knowledge from various areas of knowledge.

Our meeting – mine and yours – was/is a diasporic crossroads. Thus, if what one generation thinks will be the humanity of the future, today we are something dreamed of deep in the hearts of our ancestors. This is how I understand the ancestral future. So, to satisfy this intellectual and existential curiosity/need, I set out to study black female memories in an attempt to weave together history, sociology, anthropology, literature and existence. This is the genesis of this book.

PALIMPSESTO

2) It is so beautiful! We would also like you to comment on the construction of the image of Maria Firmina dos Reis on the cover of the book. How did the uncertainty surrounding Firmina's physiognomy generate convenient misunderstandings in the recent past, and how was the process of deconstruction and reconstruction of the figure of this black intellectual addressed in your book?

LUCIANA DIOGO

The figure of Maria Firmina dos Reis began to be recovered from Maranhão, in the 1970s, more precisely on November 11th, 1973, when the interview with Nascimento Moraes Filho reporting his research into the author's discovery was published in the Maranhão newspaper *O Imparcial* and this interview was publicized in national newspapers as a way of tribute to the anniversary of the writer's death. With the same celebratory purpose, on November 11th, 1975, the article "A primeira romancista brasileira" by Josué Montello was published in *Jornal do Brasil*, and on the same day, the article "Maranhense é a primeira romancista" was also published in the newspaper *O Estado de S. Paulo*. From then on, without portraits or photographs, the image of Maria Firmina dos Reis was established in the popular imagination as that of a pioneering

woman, an artist with a respectable intellectual level, whose birthday had been chosen as “Maranhense Women's Day” in 1975.

However, information about her blackness was gradually erased from the visual representations that were being created and speculated about her appearance, to the point of completely whitening her. The image of Maria Firmina dos Reis was, for example, for a long time confused with the portrait of the writer from Rio Grande do Sul, Maria Benedita Bormann (1853-1895). This confusion is a good case to think about because it corroborates people's expectations regarding the impossibility of considering, at first glance, the possibility of a literate and intellectual black woman in the 19th century. Thus, this image that circulates to this day on social media and in promotional materials ends up revealing an attempt to conform the image of an important woman – holder of cultural capital – to the expectations of finding such attributes, essentially, in the image of a white woman. In other words, from this “convenient mistake”, as you rightly defined it, we can see the delicate contours of the issue of attributing and representing blackness to well-known public figures, in order to reaffirm the tendency to whiten black people who achieve a certain status in Brazilian society.

We know that this did not only happen with the image of Maria Firmina; other prominent black figures were also whitened. As I state in my book, I believe that the misconceptions about Maria Firmina dos Reis's physiognomy are based on what researcher Tatiana Lotierzo, when analyzing the painting “Ham's Redemption” (1895), by painter Modesto Brocos, calls “the weight of the aesthetic dimension in the formation of racial prejudice and racism”, because for her, when attributes specific to the pictorial form are combined with a certain understanding of racial relations, the result is the reproduction and incorporation of social structures in the pictorial representation. We can update this logic of 19th-century painting to the current advertising logic, for example.

The construction of the cover of my book was a process of dialogue and teamwork. In 2021, Fernanda Miranda, Marília Correia and I launched the magazine *Firminas – pensamento, estética e escrita*, which is a magazine focused on the artistic and intellectual production of black women, and last year we released the preview of issue 2. The magazine promotes a dialogue between literary and academic texts and the visual arts. The first issue was dedicated to Maria Firmina, in honor of the 162nd anniversary of the novel *Úrsula*, and we curated the work of artist Carolina Itzá to cover the entire magazine,

stitching together and expanding meanings and interpretative possibilities. So, when Vagner Amaro invited me to think about this book and publish it through Malê – a publisher I had approached in 2021, in partnership with Professor Algemira Mendes, and proposed a project to publish a series of studies on the work of Firmina dos Reis – he went to the website and suggested an image he had liked in the magazine for the cover. Based on this image, we contacted Itzá and invited her to rethink that work based on the composite portrait of Firmina, which had been produced based on testimonies that Nascimento Moraes Filho collected from the sons, daughters, and students of Maria Firmina dos Reis, back in 1974/75. Carolina Itzá lent Firmina all her depth and aesthetic sensitivity. This sensitivity was amplified by Dandarra Santana's layout.

PALIMPSESTO

3) Considering the concept of “self-writing” as an act of collective memory, in which the author writes about her own experiences, identity and worldview, how do you evaluate the construction of this other possible image of Maria Firmina dos Reis, based on her own writings, in which she portrays herself, describes herself and observes the world around her?

LUCIANA DIOGO

There has been a collective effort to return Maria Firmina dos Reis to her colors, tones and textures. In the last ten years, we have begun to blacken her. This has happened more intensely since 2017, with the celebrations of the centenary of the writer's death. In 2018, for example, Flup (Festa Literária das Periferias – RJ) launched a contest that invited artists to draw Firmina's face (I was also part of the judging panel). The winning image represented the writer as a dark-skinned black woman (a little different from what she really was: a mixed-race woman with lighter skin). This selection sought to highlight the author's belonging to the black Brazilian community. What is most interesting when we analyze the constructions of these possible images of Firmina is that we can see the multiplicity of representations of blackness: many black Firminas have been imagined in different ways based on greater knowledge of her work. And this is magical because we see Maria Firmina emerging every day through the stitching together of her work, with her diary, with academic research and with the deliberate will of the artists.

PALIMPSESTO

4) Now, delving deeper into the work of Maria Firmina dos Reis, what kind of space was created in the Brazilian literary scene of the 19th century with the publication of the novel *Úrsula*, taking into account Firmina's role in the literary and cultural scene of the time?

LUCIANA DIOGO

With the publication of the novel *Úrsula* and, a year later, with the publication of the novel *Gupeva*, Maria Firmina dos Reis establishes, in the Brazilian literary and cultural scene of the 19th century, a new way of literary imagination. In this new way of storytelling, black characters are represented in more complex ways, revealing their subjectivities; indigenous characters are elaborated based on their leading role in relations with the colonizers; and the construction of female characters highlights the different forms of oppression that fell upon black women, indigenous women and elite white women or white women from the impoverished free sectors, also establishing possibilities for thinking about the condition of women in an intersectional manner.

Thus, by subverting the national discursive order – based on the elitist male perspective – the writer highlights the point of view of the subalternized and oppressed sectors of the patriarchal and slave-owning Brazilian society, proposing, with this, a new humanism in the literary and journalistic universe of the second half of the 19th century and the beginning of the 20th century. In doing so, she sought to universalize themes such as freedom, solidarity, equality, love, the right to memory, the right to motherhood and the expansion of citizenship, for example, with an ethical and aesthetic treatment not yet explored by nineteenth-century male authors.

PALIMPSESTO

5) And, regarding the history of the literate black family from the 19th to the 21st century, how does research into letters and diaries written by black women, called in your book an “exhumation” of black existences, consolidate counter-historical narratives and revisit scenes of slavery without repeating violence?

LUCIANA DIOGO

This is a very good question and touches on a very sensitive and very relevant point in my research, because it is exactly here that I begin to better understand the brutal value that relationships of affection had in the constitution of Brazilian black culture. Accessing these documents – letters and diaries – is accessing a source of dreams of freedom and plans for the realization of love that allowed the survival of the human being in slavery.

I return to Teodora (the incredible woman I mentioned above) to answer this question. Teodora was an enslaved African woman who dictated letters to a Creole who was also enslaved and a literate bricklayer. Teodora lived in the Limeira region (the region where the city where I currently live is located) and used the written word to search for information about her husband and son, since her family had been separated by being sold to new masters.

What did Teodora think? What did she feel? What did she plan? What meaning did she attribute to life?

Her worldview certainly goes beyond the possibilities that Official History offers us to think about black lives. If we look at the first lines of the letters addressed to her husband, we will see, within the formalities of the genre, the pulsating time:

*Muito heide estimar que esta va achar **voce esteije com saude** que **meu desejo voce** me mande **contar para hande você esta morando** [...]*

*Muito estimo a **sua saude como pra mim desejo** noto bem para vance me faça o favor de ajuntar [aquele dinheiro]*

*Eu heide estimar que esta [...] gozando a **sua felicidade como para mim desejo** noto bem para mi fazer o favor de vir [falar comigo sem falta].*

*Escrevo **para Vancê se lembra daquela promessa que nos fizemos eu hei de procurar por você***

Teodora wanted a world of health, of happiness, a world in which she, her husband and her son would meet again and return to Africa: real territory where she and her husband made a promise to die together; sacred territory because it would be the only legitimate place that would welcome her spirit after death; ancestral territory because the

Conga that spoke to her at night, in her dreams, came to remind her of the promise she had made and that her soul would not be saved by Christian baptism, she would need to return, and if the priests told her one day that she was being enslaved in order to save her soul, then, by force of logic, rationality and the Christian god himself, the priests should help her with her life project – to save her soul by returning to Africa with her family reunited.

These were the persuasion strategies that Teodora planned and sought to put into action, these strategies demonstrate this woman's capacity for agency and her attempt to implode from within the slave system that restricted her existence.

What moved this woman? Love! I bet that when her heart beat its last, it was this love giving its last impulse... I firmly believe that this pulse reaches us and moves us.

PALIMPSESTO

6) This certainly inspires us to follow in the footsteps of the pioneers who came before us. In the book *Maria Firmina dos Reis: vida literária*, you wrote a letter to Maria Firmina dos Reis, in which you construct the image of a contemporary black intellectual, mother, teacher, student, researcher and resident of a university residence. The letter also mentions the launches of important and out-of-print books, as well as aspects of daily life, such as the opening hours of the ATM and the working relationships of the teachers and cooks at the university restaurant. Could you talk a little about this letter and what it represents?

LUCIANA DIOGO

Wow! This letter!! It was born in that Flup course “Cartas para Santa Cruz” (“Letters to Santa Cruz”), a very special course that I had the honor of designing and coordinating and that gave me the opportunity to meet you and all those impressive black women. This course had a profound impact on me. And it was from that experience that, when I was invited to publish an article in the feminist magazine *Lucía*, edited by the wonderful team at Tenda de Livros, I thought: this article has to be a letter!

In fact, I start the letter with a Hello! I borrowed that hello from the letter you wrote so beautifully to Cláudia Siqueira, an artist from the “Coosturart” cooperative, which is located in the Santa Cruz region. So, I used all that wonderful energy from the discussions held in eight meetings, between September and November 2021, and put it

all into practice in the text. Thus, everything we built together came out naturally: when I talked about Firmina's trajectory as an educator, I couldn't help but see myself in all of that, even as a possible result of Firmina's actions back then. She educated enslaved black girls. So, if today we can exercise our intellectuality as black women and share it socially, the foundations were laid back in the 19th century, by women like Maria Firmina dos Reis.

So, regarding my own life as a black woman, a black researcher, a student mother who needed a very broad support network, for example, one thing I will never forget: the support of the cafeteria workers – when we, the mothers, arrived with our sons and daughters, they always served us with plenty of food, affection and encouragement... without this kind of affectionate relationship, perhaps it would have been easier to give up. So, I have a deep feeling of gratitude when I look back on my academic career. Much of the researcher I am today was forged within the university and outside the classroom. The classroom was fundamental, but the magic that happens when we connect with our peers in these elite spaces elevates our education to an octave higher.

With all of this, I realized that the universe that can be mobilized within the genre of letters, this inter/multidisciplinary and polysemic space, can be very liberating. A space to experiment with our writing and also a space to reinvent ourselves.

PALIMPSESTO

7) What reflections can we draw on the relationship between the working conditions of teachers and students addressed in your research?

LUCIANA DIOGO

In fact, we need a reflection that can be transformed into an education policy, training and respect for workers. As a sociology teacher, which is a subject that returned to the national curriculum in 2009 and is offered in a maximum of two classes per week, teachers are required to work in different schools and different periods. In addition, within the periods themselves, we have the issues of schedules or timetables. Let me explain better: I once had a semester in which, on Monday, I taught all the morning classes and then had to return to school to teach the last class of the night, from 10:20 pm to 11:00 pm. Does it seem absurd, does it seem like a lie, does it seem cruel, does it seem like a

test? Well, that is how we are often received in schools. With an incentive to give up. I got through the semester, taught the last classes, and there was even a time when I arrived late, especially because the schools are locked like prisons and, that day, I had forgotten my cell phone. By the time someone heard me pounding on the iron gate full of padlocks, the class bell had already rung and, believe it or not, the students were waiting for me, when we know that any delay in the last class is reason for the whole class to leave happy, but they waited for me and the school principal greeted me by saying: “You’re in good standing with the class, huh! They’re still waiting for you there...”

So, in the end, what I remember most from my experience as a public school teacher was the effective exchange we had with the students in the classroom. I wasn’t studying black female writers at the time, but I remember taking Billie Holiday’s autobiography to work on a passage in a class... I had to wait in line to borrow the book, several students wanted to read it. Looking back now, I think that was where a bit of my master’s project was born.

But it is urgent to review the teaching and learning conditions and the working conditions of Brazilian teachers, because we form the basis, the foundation of the intellectuals of our country.

PALIMPSESTO

8) And I believe that many teachers will find themselves in this story, as I did. And speaking of teaching, you designed and coordinated a course in which the development of creative letter writing occurred through reading the diaries and letters of black women who built today’s Brazil, such as Maria Firmina dos Reis, Ruth Guimarães, Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo and others. This resulted in the book, which I had the pleasure of participating in. My letter is in the section “Para além de uma avenida chamada Brasil”, which contains letters that women from the Santa Cruz area wrote to black women who carry out outstanding work in the region. For me, it was a difficult learning experience to measure, because in addition to the educational path, I had the opportunity to learn about our stories through the female narrative that resembled the memories of the women in my family. What was this experience like for you?

LUCIANA DIOGO

I've already talked a little about the impact of this meeting, but I want to add to it by addressing another point that I haven't touched on, which is the methodology of the writing process. To think about that course, I had to reflect on how I could develop an objective method of approaching our corpus and propose an objective method for composing texts. I had never taught a creative writing course, but I was an intern in the only course that existed at the USP School of Languages, in 2015, that worked on creative writing. I think the course was called Creative Writing Workshop and was taught by Professor Maurício Salles de Vasconcelos. Since I also dabble in writing short stories and poems, I decided to intern with him. It was incredible and I used a lot of what I learned from Maurício to think of a possible "method" that combined observation, reading, reflection and a certain transcendence of observation itself. From this, I proposed practical exercises such as: creating cards with information for the senders, the recipients and for Santa Cruz; rewriting or continuing the published letters of the writers I worked with; or even taking notes on "writing on the go". I tried to create a course that, in the end, would offer you the possibility of perfecting the writing process based on a more conscious way of producing literary texts.

PALIMPSESTO

9) This methodology has helped me a lot to improve my writing and also helps me to rethink my teaching practice. Now changing the subject a little, and regarding the curation and launch of the Flup book, how was the dialogue between the organizers that resulted in the selection and arrangement of the texts and the titles of the sections?

LUCIANA DIOGO

Nathália, for this process Flup brought together another team that I was not part of. The result was a surprise to me too.

PALIMPSESTO

10) And the result is a dense book, with sections organized by varied themes and that highlight the polyphony of women's memories. Looking to the past and projecting the future, you visited Piauí and Maranhão, lands of Esperança Garcia and Maria Firmina dos

Reis, as part of your research. What were your impressions and what are the possible consequences of this experience? Would you highlight any memorable moments?

LUCIANA DIOGO

Sis!!!! This trip was a turning point in my life. It was the first time I left the southern and southeastern regions of the country. Teaching the course on letters from black women in Piauí was a gift from the universe. The first known letter written by a black woman was Esperança Garcia's letter to the then governor of the province of Piauí. A manifesto letter. An open-hearted letter. A thunderous letter. Everyone was moved and thrilled by the opportunity to learn about the stories of Esperança, Teodora, Firmina, Carolina and so many others. Even reducing the course to one or two classes, the impact did not diminish. I realize that the students are truly touched by the powerful existences of these women who are references in our literature.

And I had the opportunity to teach this course in Maranhão for high school classes!!! It was a tearjerker, I met my favorite official letter interpreter from São Bernardo, just as you were the official interpreter in Santa Cruz, remember? Every day I become more passionate about this work because it puts me in deep connection with other women, of different ages and places, and thus, the dialogue only expands.

I also had the opportunity to visit Guimarães, the city where Firmina taught, produced her work and lived for 70 years of her long life of almost a century. I visited all the places of memory: the houses where she lived and taught, the school she opened in Moçoricó, the church she attended, where her grandmother is buried, or her own grave, in the city cemetery, where I made a point of leaving a rose that I picked from the garden in the backyard of the house where she died – she, who loved flowers so much –, in addition to setting my eyes on the landscapes that Firmina sang so much about, such as the beaches of Cumã in *Cantos à beira-mar*, the vast green fields described in *Úrsula*, the centuries-old hills depicted in poems and prose, and listening to the songs of the birds that so often drew flights in her imagination. I had the honor of talking to the teachers from the public school system there. It was incredible. I am very grateful to Professor Algemira Mendes, researcher Agenor Gomes, and Professor Régia Agostinho who welcomed me and hosted me on this trip.

A memorable moment among so many? It was a spiritual experience I had at the Centro de Cultura do Mestre Amaral, which preserves the memory of Bumba meu Boi and Tambor de Crioula. There I found my people and myself; it was magical! It was a turning point. It was a breakthrough!

PALIMPSESTO

11) To conclude, after such a rich account, I must say that your research, writing and teaching work is a great inspiration to me and, certainly, to many other black women. What paths would you recommend to those who wish to venture into the current scenario of research, literature and illustration?

LUCIANA DIOGO

What is expected from literature? From art? What do readers seek when they open a book? Most likely, they seek to connect with other life experiences to, perhaps, experience what it is like to be the other, what it is like to have another sex, another color, live in other lands where other languages are spoken... in other words, perhaps the great adventure of reading is the possibility of appropriating a different way of seeing the world. Therefore, research is also an art, it presents the diversity of perceptions of the world and promotes conditions to place readers in this state of novelty. Of seeing with new eyes. Thinking this way, I have felt that this is a special moment for us, black women. A time when we can strengthen our networks because there is a very strong climate of creativity, reflection and desire for visibility of our art and our voice. We are bearers of this unique, diverse and profound experience that rises from the base of society and rises, layer by layer, bringing with it information and perceptions from all of them. When a black woman verticalizes her experience and reaches the top, the entire society is reviewed. And that is what everyone needs to know.

REFERENCES

DIOGO, Luciana Martins. *Da sujeição à subjetivação: a literatura como espaço de construção da subjetividade, os casos das obras “Úrsula” e “A Escrava” de Maria Firmina dos Reis*. 220 f. Master Thesis (Master's Degree in Brazilian Studies) – Instituto de Estudos Brasileiros. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Available

at: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/31/31131/tde-01112016-103251/pt-br.php>. Accessed on: May 2018.

DIOGO, Luciana Martins. *Maria Firmina dos Reis: vida literária*. Rio de Janeiro: Malê, 2022.

GOMES, Agenor. *Maria Firmina dos Reis e o cotidiano da escravidão no Brasil*. São Luis: AML, 2022.

LUDEMIR, Julio (org.). *Cartas para Esperança*. Rio de Janeiro: Malê, 2022.

Revista Firminas: Pensamento, estética e escrita. São Paulo, v. 1 n. 1 | jan./jul. 2021. Available at: <https://mariafirmina.org.br/wp-content/uploads/2021/03/revista-firminas-01-10-03-2021.pdf>. Accessed on: sep. 2024.

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2018.

WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. Teodora Dias da Cunha: construindo um lugar para si no mundo da escrita e da escravidão. In: *Mulheres Negras no Brasil escravista e do pós-emancipação*. Orgs. XAVIER, Geovana; FARIAS, Juliana Barreto; GOMES, Flavio. Editora Selo Negro, p. 228-243, 2012.

Luciana Diogo: PhD student in Brazilian Literature at the University of São Paulo (FFLCH-USP), developing the thesis “Escrevendo para si, reinventando-se para a/o outra/o: a memória da criação e os testemunhos da invenção literária nos diários e cartas de Maria Firmina dos Reis, Ruth Guimarães, Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo”. Master in Brazilian Studies from the University of São Paulo (IEB-USP, 2016). She is the creator and web content manager of the website “Memorial de Maria Firmina dos Reis” and editor of “Revista Firminas - Pensamento, Estética e Escrita”, the first Brazilian magazine focused on the artistic and intellectual production of black women. She is a supervisor of writing workshops developed by Flup (Festa Literária das Periferias). Author of the book *Maria Firmina dos Reis: vida literária* (Malê, 2022). E-mail: luciana.diogo@usp.br | ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2203-698X>.

Nathália Augusto Pereira: PhD candidate in Brazilian Literature at the State University of Rio de Janeiro (UERJ), she is developing research on the poetics of Nei Lopes and the literary production and criticism of black authors. She has a Master's degree in Literature from the Federal Rural University of Rio de Janeiro (UFRRJ). She collaborates with the

extension project “LetrasPretas” (focused on the study and dissemination of literary, cultural and intellectual production of black and female authors), at UERJ. She was an associate member of ABRALIC; she collaborated as a reviewer and editor in the project “Critical Mapping of Contemporary Brazilian Literature”, linked to the Study Group on Contemporary Brazilian Literature, at UnB. She works as a Portuguese Language teacher at SME-RJ. E-mail: ap.nathalia@yahoo.com.br | ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1417-4664>.

Acidentes de trabalho na imprensa: as produções ideológicas de sentidos em notícias de regimes ditatoriais do Brasil

Work accidents in the press: the ideological productions of meanings in Brazilian dictatorial regimes news

Mônica de Oliveira Pasini

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

m234235@dac.unicamp.br

<https://orcid.org/0000-0002-0001-9970>

RESUMO

Este artigo é extraído da pesquisa de mestrado fundamentada na análise de discurso materialista, que procura as marcas e vestígios ideológicos constituintes da historicidade das questões relativas ao direito trabalhista de caráter de proteção ao trabalhador. Os recortes foram selecionados do *corpus* do período da ditadura do Estado Novo de Getúlio Vargas e do *corpus* do período da ditadura militar brasileira, portanto, as condições histórico-sociais são de contexto capitalista de divisão social do trabalho e de restrição de direitos civis e políticos. Nas análises deste artigo, buscamos identificar na materialidade do discurso jornalístico as produções ideológicas, nas quais o Estado assume o seu papel de articulador político-simbólico.

Palavras-chave: discurso; imprensa; ideologia; direitos; ditadura.

ABSTRACT

This article is extracted from master's research based on materialist discourse analysis, which seeks out the ideological marks and traces that constitute the historicity of issues relating to labor law of a worker protection nature. The clippings were selected from the corpus of the period of Getúlio Vargas' Estado Novo dictatorship and from the corpus of the period of the Brazilian military dictatorship, therefore, the historical-social conditions are from a capitalist context of social division of labor and restriction of civil and political rights. In the analysis of this article, we seek to identify ideological productions in the materiality of journalistic discourse, in which the State assumes its role as a political-symbolic articulator.

Keywords: discourse; press; ideology; rights; dictatorship.

INTRODUÇÃO

Este artigo foi extraído dos *corpora* da pesquisa de mestrado¹, cuja análise discursiva da imprensa buscou estabelecer uma relação entre a divulgação de direitos sociais e seus usos como mecanismo de propaganda em regimes autoritários no Brasil. O texto utiliza a noção de narratividade para abordar questões relacionadas à proteção do trabalhador no âmbito dos direitos trabalhistas, com foco específico na materialidade das notícias sobre acidentes de trabalho durante os governos autoritários de Getúlio Vargas e da ditadura militar.

Ao eleger o texto como nossa unidade de análise, registramos a complexidade dessa escolha, pois ela se abre de maneira relativa às condições de produção (Orlandi, 2022; 2017). Isso posto, compreendemos a necessidade de descrever as condições de produção dos discursos que se inserem em um contexto capitalista, marcado pela divisão social do trabalho e por um exercício de cidadania restrito, com direitos civis e políticos sob forte repressão.

Neste artigo, apresentamos análises do funcionamento discursivo de três recortes que contêm imagens de parte da página ou da(s) página(s) inteira(s) das palestras encadernadas ou do jornal, pois acabamos por reconhecer a necessidade de nos afastarmos da centralidade do texto, explorando suas margens, que nesses casos se revelam na própria estrutura das palestras/notícias. A organização das análises inclui a apresentação dessas imagens recortadas, acompanhadas de Sequências Discursivas (SD), com o objetivo de destacar e, ao mesmo tempo, especificar formulações muito particulares dentro dos recortes. Embora as Sequências Discursivas (SD) apresentadas neste artigo se assemelhem à definição de Courtine (2014) como "sequências orais ou escritas com dimensão superior à frase" (Courtine, 2014, p. 55), consideramos que aqui elas assumem a mesma função dos recortes. Isso porque as SD também são fragmentos extraídos de um

¹ O mestrado em Divulgação Científica e Cultural do Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo (Labjor) da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) foi concluído em abril de 2024. A pesquisa investigou os discursos jornalísticos sobre o direito previdenciário em regimes autoritários do Estado brasileiro, nos períodos do Estado Novo de Getúlio Vargas e da ditadura militar, problematizando se essas notícias atendiam à divulgação de direitos ou se serviam como propaganda política dos regimes.

recorte mais amplo do *corpus*, com o objetivo de possibilitar novas interpretações (Orlandi, 1984).

As SD são numeradas e identificadas em relação ao recorte (imagem). O primeiro recorte é extraído do período da ditadura do Estado Novo de Getúlio Vargas, do *corpus* das palestras semanais (sempre às quintas-feiras) do Ministro do Trabalho Alexandre Marcondes Filho, transmitidas pela Rádio Nacional, de janeiro de 1942 a julho de 1945, especificamente, da encadernação das palestras datilografadas. Os outros dois recortes são selecionados do *corpus* da ditadura militar, de notícias protagonizadas pelo governo federal, sobre serviços previdenciários, veiculadas em jornais e concentradas na década de 1970, quando o Brasil foi “campeão mundial de acidentes de trabalho” (Pena *et al.*, 2003).

GESTOS DE ANÁLISE: MOBILIZANDO ALGUMAS NOÇÕES

O primeiro movimento de análise é descrever as condições de produção dos discursos analisados. Sobre as condições histórico-sociais da ditadura Vargas, verificamos um contexto de repressão política, no qual os sindicatos de representação da classe trabalhadora eram controlados pelo governo. Havia um projeto trabalhista com o slogan “Só ‘quem tem ofício’ – quem é trabalhador com carteira assinada e membro de um sindicato legal – ‘tem benefício’” (Gomes, 2005, p. 179), que transformava os benefícios sociais em “incentivos seletivos”, porque exigia a “condição de sindicalizado” para obter o benefício (*Ibidem*, p. 180).

Gomes (2005) descreve como funcionava a propaganda no governo de Vargas, com seu Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), na qual o Ministro do Trabalho Indústria e Comércio, Alexandre Marcondes Filho, que também ocupava o cargo de Ministro da Justiça, cumpria importante papel. A Rádio Nacional era o veículo de imprensa responsável pela transmissão das palestras do Ministro. A década de 1930 marcou o início de uma nova era para a rádio no Brasil. Por meio de decretos, o governo de Vargas distribuía concessões de transmissão radiofônica, além de impor a obrigatoriedade de que todas as emissoras transmitissem o programa *Hora do Brasil*, conforme relata Jambeiro *et al.* (2004).

Sodré (1966) descreveu o funcionamento da censura nas rádios, que contava com uma "lista de assuntos proibidos" e a presença de um "censor responsável", que registrava tudo o que considerava "estranho" e encaminhava eventuais "irregularidades" ao chefe do controle (Sodré, 1966. p.439). Observamos nesse controle da imprensa uma “política do silêncio”, conforme classificada por Orlandi (2007), que se manifesta por meio de um “silêncio constitutivo” e de um “silêncio local”. A censura é materialmente evidente, refletindo uma clara “interdição do dizer” (Orlandi, 2007, p.73-74). Portanto, as condições de produção discursiva são de interdição do dizer em um ambiente de repressão política.

O segundo gesto de análise é considerar que um arquivo “nunca é dado *a priori*, e em uma primeira leitura, seu funcionamento é opaco” (Guilhaumou e Maldidier, 2014, p. 170). Nesse sentido, selecionamos o *corpus* do período Vargas no Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas (FGV/ CPDOC), no qual foi localizado o item *Produção Intelectual\AMF pi Marcondes Filho, A. 1942.06.25*.

Desse modo, trazemos Pêcheux (2014b), que aponta a “memória coletiva”, na qual as instituições, quando classificam o material do arquivo, já executam a sua leitura que é ação silenciosa, cujo serviço é dedicado a uma Igreja, a um rei, a um Estado ou a uma empresa. Lembramos que quem organiza o arquivo da *Produção Intelectual\AMF pi Marcondes Filho* é uma Fundação (pessoa jurídica com finalidade de interesse público ou social, neste caso, instituição de ensino superior, voltada para administração pública e privada, com sede na cidade do Rio de Janeiro/RJ), criada ainda no governo de Getúlio Vargas, em 1944, e que leva o seu nome, com a sigla FGV.

Isso posto, compreendemos que já há sentidos funcionando nessa indexação e classificação dos documentos originais digitalizados, guardados e nomeados como *Produção Intelectual\AMF pi Marcondes Filho, A. 1942.06.25*. Tivemos acesso somente a um livro, com dez palestras datilografadas e encadernadas, intitulado *Três meses de palestras com operários do Brasil* e a doze palestras impressas em formato de livretos, cujos originais, da mesma maneira que as gravações das transmissões das palestras nas emissoras de rádio, não tivemos contato. Todo esse material veio a compor o *corpus* da pesquisa, sendo que do livro, extraímos a nona palestra intitulada *Uma História*

Verdadeira Contada aos Operários do Brasil, transmitida em 20 de março de 1942, para realizar as análises aqui apresentadas.

As condições de produção discursiva da ditadura militar se apresentavam com a institucionalização da violência na vigência de “Atos Institucionais”, os quais conferiam ao governo um grande poder repressivo, na aplicação de medidas visando coibir manifestações políticas dos opositores do regime. A imprensa, de acordo com Sodré (1966), tinha um caráter empresarial, que era organizado em grandes grupos de veículos jornalísticos, como é o caso dos *Diários Associados*, de propriedade do jornalista Assis Chateaubriand. Esse caráter empresarial conferia a esses grupos a necessidade de aportes financeiros, com duas fontes principais de recursos: do governo e de agências de publicidade estrangeiras.

Ainda sobre as condições discursivas da imprensa, Larangeira (2015) a descreve como perversa, pois o regime enviava “listas de procurados” para publicação, incluindo pessoas que estavam presas ou até mesmo mortas. Essa prática visava responder às cobranças da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil e de entidades internacionais de defesa dos direitos humanos sobre os cidadãos brasileiros desaparecidos.

É nesse contexto que o discurso jornalístico operava durante a ditadura militar. No viés discursivo, Mariani (1996) afirma que existe uma “vocação para informação” presente no discurso jornalístico, característica delimitada por manuais de regras e de redação, que determinam “o que pode” e o que “não pode” ser escrito (Mariani, 1996, p.78). A partir do “mito da informação objetiva” encontramos no discurso jornalístico um controle interno que é feito pelo editor e pelos manuais e um controle externo que se dá através da própria Lei de Imprensa, que tem por finalidade manter a imparcialidade, a neutralidade, a objetividade e a clareza no texto jornalístico. Segundo a autora, esses efeitos ilusórios que residem no controle externo e interno, visam tornar a imprensa como digna de fé.

Além disso, na conjuntura ditatorial, identificamos, em funcionamento neste discurso jornalístico, um alargamento da noção de censura com a “política do silêncio”, designada por Orlandi (2007) como silenciamento, cujos gestos estão em “‘tomar’ a palavra, ‘tirar’ a palavra, obrigar a dizer, fazer calar, silenciar etc.” (Orlandi, 2007, p. 29).

Por tudo isso, o discurso jornalístico se mostra “[...] cego à historicidade que o atravessa” e com uma cegueira que é constitutiva do próprio enunciado jornalístico

(Mariani, 1996, p. 240). Acreditamos que há uma relação entre a exterioridade estabelecida na história e a historicidade presente no texto, que é a “trama de sentidos nele” (Orlandi, 2020, p. 56), cujo processo não é automático e sem resultado direto. Considerando essa historicidade, entendida como a “história em seu real possível, sujeita a falhas e equívocos” (Orlandi, 2017, p. 284), questionamos sobre como opera um discurso que é “cego à historicidade que o atravessa”.

Sob essa perspectiva, selecionamos as notícias do *corpus* do período da ditadura militar, a partir de arquivos digitalizados e com mecanismos de busca estruturados, e portanto, marcados pelo “aspecto matemático e informático ligado ao tratamento dos documentos textuais” (Pêcheux, 2014b, p. 57). Além disso, o arquivo dado pela organização institucional, que é a Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional Brasileira e a D. A Press, detentora dos direitos autorais da memória do grupo *Diários Associados*, no período de 1940 a 1980, de propriedade do jornalista e empresário Assis Chateaubriand, precisa ser considerado pela “história social dos textos” (Guilhaumou e Maldidier, 2014, p. 170). Isso posto, por meio da “leitura-trituração” (Pêcheux, 2016), realizamos um movimento pendular entre o problema de pesquisa e o banco de dados, para uma aproximação dos resultados das buscas com diferentes palavras-chave, definidas a partir de nossa problematização.

Nas notícias trazidas a partir das buscas com a primeira palavra-chave “Instituto Nacional de Previdência Social”, percebemos um tema recorrente associado à “acidentes de trabalho”, na frequente referência aos serviços de “reabilitação social”, palavra-chave que foi adicionada a essas buscas e nos levou à seleção de uma reportagem, um gênero do texto jornalístico de estrutura mais complexa, pois envolve uma investigação sobre o tema e apresenta a assinatura do jornalista responsável. Dessa maneira, chegamos à reportagem de Luís Joca, *Tudo Bem?*, publicada no *Correio Braziliense*, em 31 de outubro de 1978.

Para estabelecer uma relação entre o relato de acidente de trabalho ocorrido no início do século XX, do primeiro recorte, com a reportagem sobre os acidentes de trabalho de 1978, do segundo recorte, mobilizamos a noção de historicidade de Orlandi (2008), porque essa noção compreende as práticas, e não o tempo cronológico, como organizadoras da história.

Por conseguinte, um dos desdobramentos da análise discursiva deste artigo, está nas evidências produzidas pela ideologia, como o equívoco, que marca a historicidade. Segundo Orlandi (2022), enquanto a falha está para a língua, o equívoco, no discurso, está para a história. Portanto, ao analisar o funcionamento discursivo, nesses dois recortes, temos a possibilidade de identificar as marcas ideológicas materializadas no discurso jornalístico sobre acidentes de trabalho, em ditaduras brasileiras.

Narratividade e o Real da História

Depois de descrevermos as condições discursivas, precisamos entender o que seria o real da história na abordagem do fato “acidente de trabalho”. Ao afirmarmos que não se descobre o real, “pois a gente se depara com ele” (Pêcheux, 2015, p. 29), podemos identificar o “real” no fato “acidente de trabalho” presente no Recorte 1 (R1): *Uma História Verdadeira Contada aos Operários do Brasil*, de 20 de março de 1942, e no Recorte 2 (R2): *Tudo Bem?* de 31 de outubro de 1978. Isso posto, a “noção de narratividade” de Orlandi (2017) nos permite tratar o real da história como um componente do interdiscurso, ou da memória, materializando a conexão entre a linguagem, o pensamento e o mundo no sujeito. De tal modo, que nos é possibilitado um “acesso indireto à constituição dos sentidos no sujeito” porque é possível observar como a memória é contada na análise da formulação (Orlandi, 2017, p. 309). Na narratividade,

[...] flagramos a inscrição do(s) outro(s) no discurso do sujeito, assim como a determinação mais ampla da voz do Outro (interdiscurso, ideologia) presente no espaço de interpretação do sujeito individuado. O funcionamento da memória no sujeito se faz pela narratividade (*Ibidem*).

Recorte 1 - Texto datilografado da palestra de Alexandre Marcondes Filho

SD1 UMA HISTÓRIA VERDADEIRA CONTADA
LOS OPERÁRIOS DO BRASIL

Para não ser demasiadamente monótono procuro sempre variar os meus temas, e para ser útil, procuro fixar assuntos de interesse geral.

Entre outras matérias, examinei a questão das Cooperativas, a sobrevaloração do interesse público nos contratos, a literatura trabalhista, o espírito conciliativo, o tratamento da mulher operária, a magistratura do Trabalho. Ainda a outras mais importantes chegarei; porém, já é uma longa caminhada. Descansem um instante, com os, através de uma florista, uma clareira com um ralo de sol nos convidasse ao repouso. No meio do extenuante expediente administrativo e do estado de complexos assuntos, há momentos assim.

Ainda há poucos dias, na minha mesa de trabalho, aglomerravam-se processos já solucionados inteiramente, provido do Palácio do Governo e que deviam ser devolvidos à Secretaria da Previdência.

Logo no primeiro deles, depois de iniciar o meu despacho — "encaminhe-se com as informações à Secretaria da Previdência" — um retrato junto ao expediente chamou-me a atenção. Era um mutilado, de Cachoeira de Itapetirina. Tratava-se de um pedido de aproveitamento como porteiro, continue ou guarda de construção.

Começo por ler a história. Uma história dolorosa. O solicitante trabalhava na construção de uma estrada de ferro, quando, vítima de uma explosão de mina falhada que procurava extrair de uma pedreira, teve de amputar dois terços de cada antebraço.

SD2 Este acidente, porém, não é amoroso. Procura viver pela sua própria força. É casado e teve vinte filhos. Muitos morreram. Outros ainda são paréticos. Toda uma existência de lutas, de amarguras, e ultimamente, até de fome. A idade, a mutilação e o envelhecimento de vida, o obrigariam agora a viver da caridade pública.

SD3 Mas, apesar de tudo, queria trabalho. Para isto se dirigiu ao presidente. O apelo era bem visto da imprensa e da alta sociedade. Sobre a carta, em minha sala, como em minha de casa, o despacho presidencial, simples designação do ministério, numa palavra isentada, que era ao mesmo tempo a síntese do próprio drama: "Trabalho". Logo abaixo uma ordem do ministro para que a Delegacia Regional do Espírito Santo prestasse informações sobre o assunto. Tudo isto, em junho do ano passado.

SD4 Ninguém calculava como funcionava uma repartição pública. Todos nós, impacientes na que desejamos, recebemos com irritação qualquer demora, porque entre o pedido e a solução, os meses se passam. Este caso, porém, vai servir como um pequeno exemplo da vida burocrática.

O processo foi logo remetido ao Estado do Espírito Santo, e em começo de agosto, por intermédio do Ministério, retornou ao Estado, devidamente instruído. A informação era simples. Nas poucas reuniões realizadas, a Delegacia só pudera encontrar colocação em serviços de agricultura. O solicitante não era apto a essas atividades. Para as empresas que especificara, não havia vaga, nem se encontrava gente que quisesse contratar no mutilado. Nada, pois, a fazer.

No turbilhão quotidiano dos expedientes e processos que transitam no Palácio, a certa, como uma folha seca, vagando sobre um torréntio, passou de novo à vista do Sr. Getúlio Vargas. Aqui está, textualmente, o novo despacho: "Volte ao Ministério do Trabalho para que seja informado: 1) quando ocorreu o desastre de que se trata a vítima e o reclamante; 2) se recebeu alguma indenização por essa ocorrência e se percebe qualquer pensão do Instituto de Previdência. — 11 de setembro de 1931. — Getúlio Vargas."

A máquina burocrática funcionou outra vez, rapidamente. Nove dias após, o expediente já deu entrada na Regional de Vitória, e o telegrama telegrafava ao coletor de Cachoeira de Itapetirina, solicitando pareceres. O caso ainda não findara, e já

se sabia que o desastre ocorrera no ano de 1909, em obras da Estrada de Ferro Leopoldina. Nenhuma indenização fora paga, porque, ao tempo, não havia lei que regesse os acidentes de trabalho. Tudo, pois, estava findo. Nenhuma lei fora descoberta ainda. Só restava o despacho de "Arquivar-se", que muitas vezes lemos no "Diário Oficial", e que, na sua brevidade e segurança, não deixa ver todo o imenso trabalho que o papel marcou.

Mas, no Getúlio, habita uma vontade de ago, a serviço de um coração de valente. O presidente ordenou fosse o assunto estudado pelo Departamento Administrativo do Serviço Público, que, em novembro, depois de reunir toda a triste história da legislação social durante a primeira República, e mostrar que ao tempo do acidente nenhuma lei amparava o proletariado, informou: "Nesta conformidade, atendendo a que, privado, como ficou, de ambas as mãos, faltam ao reclamante elementos indispensáveis ao desempenho de qualquer serviço que se lhe possa confiar, este Departamento sustenta o processo".

SD5 Não sei se a telegrafia é um defeito. Mas há telegrafia sublimar. O senhor solicitante teria desanimado. Mas tinha a lei por si, e a boa vontade das repartições não lhe podia acudir. Era a vez de dirigir-se à caridade pública.

SD6 Na transição de trabalhos de maior complexidade, entretanto, a sublimar telegrafia tudo sabe, tudo vê, tudo prevê. Sobre o novo crime é lançado este despacho, de próprio punho, em letra clara, corrente e firme: "Trata-se de um caso de infortúnio comprovado, por acidente de trabalho, em que o operário perdeu os dois antebraços. Embora ao tempo do acidente não houvesse lei amparando a vítima, um imperativo de ordem moral aconselha esse amparo. Dever-se sugerir à Repressa que aproveite os serviços deste operário, dar-lhe uma pensão para empurrá-lo no estado de invalidez criado pelo acidente. — 28 de novembro de 1931. — Getúlio Vargas."

O papel voltou aos trâmites ministeriais. O expediente um ofício à Leopoldina Railway. Um funcionário da Estrada vai visitar o solicitante, em Vargem Grande, nos dois miseráveis cô-

modos em que mora com a mulher e 7 filhos. As pesquisas de - mostram que não era empregado da Companhia ao tempo do acidente, mas de um empreiteiro de fornecimento de pedra para as obras da ferrovia.

Esta informação instrui o ofício junto ao processo e ser agora devolvido à Secretaria da Previdência. A Estrada assinala que nenhuma responsabilidade lhe poderá ser atribuída. Mas, acrescenta: "Levando em alta consideração os sentimentos humanitários manifestados pelo Sr. Presidente da República, temos a grata satisfação de informar que estamos determinando providências de modo a que o antigo acidentado possa receber o amparo que necessita."

Chato de emoção retoma a pena e conclui o meu despacho: "encaminhe-se à Secretaria da Previdência este processo que constitui uma jóia de administração pública e em que o Sr. Presidente da República, mais uma vez, revela as suas excelentes qualidades de protetor dos trabalhadores do Brasil."

Fonte: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (FGV/CPDOC).

Em R1, identificamos em Alexandre Marcondes Filho o funcionamento discursivo de porta-voz do governo Vargas, assemelhando-se ao que Zoppi-Fontana (2014) observou

nos processos discursivos do presidente argentino Raúl Alfonsín, com a característica de uma “legitimação imaginária dos mecanismos de representação política” (Zoppi-Fontana, 2014, p. 75).

Nesse recorte (R1), passados 33 anos do acidente de um trabalhador, que teve dois terços de cada antebraço amputados, temos o relato de sua história pelo ministro em seu programa de rádio, com a descrição da carta enviada pelo trabalhador, solicitando a readaptação em outro ofício. A noção de narratividade nos permite perceber como esse relato elabora sentidos, conforme podemos observar na primeira Sequência Discursiva, doravante SD, extraída de R1: “SD1: Uma história verdadeira contada aos operários do Brasil” (R1: Marcondes Filho, 1942).

Reconhecemos na figura do ministro de Vargas o papel de porta-voz, com sua dupla visibilidade, na qual, ora ele se inclui, ora ele se exclui “no/do grupo por ele representado” (Zoppi-Fontana, 2014, p. 203). Na SD1, já localizamos marcas de que o ministro assume sua representação de governo que contará a história de um operário, aos ouvintes da rádio. Quando ele afirma que é uma “história verdadeira”, na correlação de narratividade com alteridade (Orlandi, 2017, p. 289), verificamos o efeito de sentido da supremacia da sua vontade, que atribui o valor de “verdadeira” à sua fala. Essa ilusão de “supremacia da vontade” fica mais evidente nas SD2; SD3 e SD4:

SD2: Esse acidente, porém, não o esmoreceu. Procurou viver pelo seu esforço.
[...]

SD3: Mas, apesar de tudo, queria trabalho. Para isso se dirigia ao presidente. O apelo era um misto de queixume e de altanaria. Sobre a carta em lápis azul, como uma nesga de céu, o despacho presidencial, simples designação do ministério, numa palavra isolada, que era ao mesmo tempo a síntese do próprio drama: “Trabalho”.

[...]

SD4: Não sei se a teimosia é um defeito. Mas há teimosias sublimes. O próprio solicitante teria desanimado. Não tinha a lei por si, e a boa vontade das repartições não lhe podia acudir. Era a vez de dirigir-se à caridade pública (R1: Marcondes Filho, 1942).

De acordo com Orlandi (2017), existe o preconceito quando o outro significa em nós na maneira como o significamos, e com isso em mente, constatamos nos enunciados “não o esmoreceu”; “procurou viver pelo seu esforço” da SD2; “queria trabalho” da SD3; “próprio solicitante teria desanimado” da SD4; “apelo [...] misto de queixume e de altanaria” da SD3 e “há teimosia sublimes” da SD4, evidências de uma relação de alteridade, cujo efeito é o de supremacia da vontade do enunciator. Consideramos que a

forma-sujeito histórica presente no capitalismo, torna o preconceito “constitutivo”, ou segundo as palavras de Orlandi (2017) “[o preconceito] é estruturante, como é a divisão dos sujeitos e dos sentidos, a dissimetria” (Orlandi, 2017, p. 291). À vista disso, o porta-voz do governo de Vargas carrega o preconceito social, também estruturante, que permite atribuir ao trabalhador sentimentos e ações com o referendo de ser o porta-voz de uma “história verdadeira” (SD1).

Destarte, o discurso, que é “efeito de sentidos” entre locutores (Pêcheux, 2014a, 81), trabalha o real, por isso, Orlandi (2017) nos lembra que é preciso interrogar a interpretação. Ao narrar a história deste operário, a figura de porta-voz do governo de Vargas, cujo ato de contar uma história carrega a interpretação de acidente ocorrido 33 anos antes de sua narração, configura um processo de individuação do sujeito. Segundo Orlandi (2017), a “individuação dos sujeitos” é resultado de uma articulação político-simbólica do Estado. De acordo com a autora, no processo de “assujeitamento”, o indivíduo é interpelado “em sujeito, pela ideologia” e são estabelecidas “relações que, ao mesmo tempo, juntam e dividem” em um processo de significação em relação aos outros (Orlandi, 2017, p. 299). Verificamos em R1 que o Estado se manifesta na fala do porta-voz do seu aparelho, que é o governo. Outrossim, constatamos uma marcação de papéis onde se descreve a máquina pública, como na SD4: “Não tinha a lei por si, e a boa vontade das repartições não lhe podia acudir”; e na SD5:

SD5: Nenhuma lei fôra desobedecida. Só restava o despacho “Arquive-se”, que muitas vezes lemos no “Diário Oficial”, e que, na sua brevidade e secura, não deixa ver todo o imenso cuidado que o papel mereceu (R1: Marcondes Filho, 1942).

Ao descrever o presidente Vargas com inúmeros adjetivos, regularidade corrente nessas palestras, percebemos o funcionamento de “determinantes discursivos” (Indursky, 1992), que saturam os sentidos dos substantivos aos quais se relacionam, uma característica de discursos autoritários, conforme é possível observar na SD6:

SD6: Na imensidão de trabalhos de **maior** complexidade, entretanto, a **sublime** teimosia tudo sabe, tudo vê, tudo provê. Sobre o **novo** ofício é lançado este despacho, de **próprio** punho, em letra **clara, corrente e firme** (R1: Marcondes Filho, 1942, grifos nossos).

Além de parafrasear uma descrição bíblica de Deus, atribuindo à “sublime teimosia” faculdades de tudo saber, de tudo ver e de tudo prover, o porta-voz do governo

aciona uma memória religiosa que produz sentidos de conferir atributos de divindade ao presidente da república.

Além disso, identificamos marcas da formação discursiva dos trabalhadores quando são descritas as ações da Estrada de Ferro, que se exime da responsabilidade pelo trabalhador, alegando que apenas havia contratado o fornecedor de pedras que causou o acidente. No entanto, a empresa se compromete a amparar o acidentado em consideração ao pedido do presidente, conforme a SD7:

SD7: A Estrada [de Ferro Leopoldina Railway] assinala que nenhuma responsabilidade lhe poderá ser atribuída. Mas acrescenta: “Levando em alta consideração os sentimentos humanitários manifestados pelo Sr. Presidente da República, temos a grata satisfação de informar que estamos determinando providências de modo que o antigo acidentado possa receber o amparo que necessita” (R1: Marcondes Filho, 1942).

O porta-voz com uma ilusão de dupla visibilidade, inscrito na formação discursiva da classe mandatária, se alça como representante da administração pública e do Estado, conforme SD4 e SD5; do próprio do presidente da república quando transcreve seus despachos, nas SD3 e SD6; e também como representante da empresa na SD7.

O operário tem sua situação descrita a partir de uma carta que ele mesmo enviou ao governo, entretanto, o que se observa é a posição do sujeito que apresenta essa carta, cuja dissimetria constitutiva (luta de classes) na relação entre sujeitos, torna-se evidente. A fala do ministro marcada pela alteridade produz o efeito de “supremacia da vontade”, diretamente relacionado a essa dissimetria. Segundo Orlandi (2017), a dissimetria marca o preconceito de classe que também é constitutivo. Por isso, apontamos esse efeito de prevalecer a descrição do protagonista da “história verdadeira” (SD1) realizada pelo ministro, como o equívoco que deixa seus vestígios na historicidade dos sentidos que constituem o imaginário de “acidentes de trabalho”.

Avançamos para o Recorte 2 (R2), que é uma reportagem do *Correio Braziliense* de 1978, também mobilizando a noção de narratividade para analisar a descrição do fato “acidente de trabalho” e sua produção de sentidos.

ACIDENTE DO TRABALHO

TUDO BEM?

A pilha de tábuas dos andaimas era grande. Foi com esforço que Batista mesmo do cima de um caixão conseguiu retirar as três primeiras e, ajudado por um outro sergente, tentou transportá-las. Não viu que ao descer do caixão a pilha já estava desequilibrada. O grito do companheiro não o protegeu. As tábuas lhe caíram às costas e, quase soterrando-o, o fizeram dar com o rosto no chão. Em milésimos de segundos, lembrou de se identificar de companheiros. Numa fusão de idéias, de mulher e das duas filhinhas. Muito longe, ouviu o berro do encarregado de obras: "se tiver tido ruim eu vou buscar a vela. Não mais ouviu".

A cepa não é normal, mas ainda é comum, e mudanças apenas as circunstâncias e os graus de desespero aconteceram (registrados) 1.614.760 acidentes do trabalho no ano passado. Certo que os índices diminuiriam proporcionalmente, nos últimos anos, de uma maneira espetacular e fizeram até o Brasil perder mais um título de campeão mundial, de recordeur, neste setor. Porém, no momento, uma maré de otimismo que campeio no País pode prejudicar o que se conseguiu e se está conseguindo até agora.

Será possível que se possa esquecer que em 1976 uma média diária, de 188 brasileiros morreram ou ficaram incapacitados para o resto da vida? Ou ainda, que no ano passado, em cada um de seus dias, 12 trabalhadores não regressaram a seus lares e passaram a ser uma mera lembrança demarcada por uma cruz, muito choro e saudades?

Nunca se falou tanto, com o Estado, sobre o problema. O Estado e o povo têm conseguido resultados exultantes e as estatísticas são amplamente divulgadas. Sabe-se que é impossível acabar totalmente com os acidentes do trabalho em um País mas por que não lutar para alcançar o último lugar nesse triste e sombrio "Campeonato Mundial" de acidentes do Trabalho? Com todo o otimismo reinante, em 1977, só em Brasília uma média de 35 pessoas se acidentou, diariamente.



"DEUS ME AJUDOU"

João Batista de Carvalho com infinitos dores recobrou os sentidos entre médicos e enfermeiras. Num esforço profundo conseguiu implorar: "pelo amor de Deus, me deem anestesia para que eu morra sossegado".

Mesa boiana, de Mundo Novo, com 40 anos e percorrendo um sabão de 1.560,60 m, não morreu e três dias depois, mesmo adoece, pôde passar o mato na cabeça de sua filha Maíra, de sete anos, que assistia ao longo do campo render-se muito. Seu mulher lhe informou que ele ia escapar. O médico garantiu. Lembrou da sua casinha na Garibau e que tinha que pagar Cr\$ 775,00 por mês, com a sua indenização de Cr\$ 185,00 por semana. Alegeu por viver, pensou com coragem no duro trabalho de auxiliar de construção das sete horas do manhã, até às dez da noite, com apenas uma hora de intervalo.

Quando o médico lhe disse que não ia ficar com nada a respeito, brincando, alertou que podia juntar coragem para trabalhar, sorriu. Disse para a mulher: "o negócio é minha saúde, dando para

Enfoca a simplicidade de ex-homem da mso, há apenas dez anos no Brasil, não pode imaginar que ocupava de ser mais um indicativo estético grotesco. Um dos 65,927 brasileiros incapacitados ao trabalho para o resto da vida, em 1976. Um dos 4.445 mortos, em 1977. Um exemplo de que as folhas humanas são responsáveis por 60% dos acidentes de Trabalho, ou então, que a construção civil é responsável em 30 por cento das coisas fatais as quais segundo o INPS, em colapso decrescente, montam-se

Indústrias de Mecânica e de Materiais Elétrico-eletrônica; Produtos Alimentícios; Metalúrgica; Têxtil; Madeira e Cortiça (exceto mobiliário); de Produtos Minerais não metálicos, vidro, cimento, cal, alarís e cerâmica; Construção e Reparação de Veículos; extrativa mineral e de Mobiliário.

E João Batista não pode ver, com tantos outros trabalhadores mortos, sua esposa abraçada e seu corpo gritando frases dramáticas de como a que isto aconteceu... o que será de mim e das meninas, isto não é verdade, ou, não pode ser.

Como tantos outros, deverá esperar que leve sorte e, por nova falta sua ou mesmo de meios e condições de trabalho, poderá ter um fim das estatísticas futuras de incapaz para trabalho ou até de mais um caso fa-

HÁ ESPERANÇA

psicossomática ou a pré-intenção de acidental - se, finalmente, as máquinas são apontadas como causas de cerca de 40 por cento dos acidentes, que somados a erros humanos, em laços conjuntos atingem a maior incidência notificada.

ESPERANÇAS

Como na área de qualificação profissional onde o Senai, Senac, Seneq, Pigma e empresas privadas os empresários podem descontar suas despesas em dobro, do lucro tributável do imposto sobre a renda - tem praticado uma política educativa, desenvolvida com o intuito de conscientizar, motivar e treinar, todos os níveis profissionais e da comunidade, ainda há esperanças de que não vença a acomodação.

Nas décadas de 1975, 1976 e 1977, respectivamente, foram treinados por essas entidades 1.275.737, 1.790.585 e 3.320.000 trabalhadores. Mas é bom lembrar que não se passou o número de segurados atingiu o número de 16.589.693 trabalhadores, segundo o INPS. Quer dizer, mesmo nessa proporção, muito tem que ser feito.

Enquanto o Governo abre o debate com os técnicos, as empresas e os trabalhadores, o povo em sua maioria ainda está alheio ao problema. Historicamente, todos são culpados de alguma maneira. A criação de hoje,

será o trabalhador de amanhã, mas não consegue receber seu pai, mãe, avós, irmãos, diariamente, ao chegarem do trabalho, permanece alieta aos perigos que enfrentaram irão enfrentar nas suas jornadas de trabalho.

A criança o quadro dramático d

uma vida de trabalho somente in-
surja, quando a intimidade de su-
a família ou de alguém próximo fo-
r violentada por esta dolorosa reali-
dade. O Governo federal informa que
no ano passado, pelo estouro comuni-
smas de 800.000 acidentes do tra-
balho foram evitados, isto é, levados
talvez não seja entendido apenas
pelos milhares de famílias operárias
que passam a ter um indivíduo em su-
a casa ou, pior, uma cruz no campo sa-
do, mostrando, como na música po-
pular, "está faltando um".

As histórias de casos fatais, as estatísticas, a legislação e as conclusões que se vir viciadas e revistadas. Tudo deve ser divulgado, para que o povo tenha conhecimento, mas o criminoso não pode prejudicar o que já se conseguiu. O País tem que lutar para alcançar o último lugar no que já foi considerado como a "epidemia do século", e o povo tem que conhecer sua missão nessa batalha em que está envolvido.

Texto: Luis Jora

MUITO OTIMISMO

Em discurso pronunciado nesta manhã, no XVII Congresso Nacional de Prevenção de Acidentes do Trabalho, em São Paulo, o Ministro Arraújo Fria, informou que no Governo Getal, mais de 50 mil profissionais foram formados em Medicina e Segurança do Trabalho, sendo 20 mil desce, entre engenheiros de segurança, médicos do trabalho, enfermeiros de trabalho e treinados mais de 30 mil dirigentes sindicais. Desacou, também, que a Consolidação das Leis do Trabalho (Capítulo V), foi modernizada, e veto o pedido de 20 milhões de reais para aquisição de equipamentos para permitir uma aplicação mais precisa dos dispositivos legais. Por iniciativa do Ministério da Previdência e Assistência Social, também o legislativo referente ao Seguro de Acidente do Trabalho, e a cargo do INPS, foi atualizado.

Tudo o relato é correto. Mas, é certo que se no ano passado, o País despendeu 31 bilhões e 540 milhões de cruzeiros com acidentes de trabalho. A cifra é alta, contudo, não representa o perigo ocorrido. O que ocorreu, resultou em problemas para a família (pai, mãe viúva(a), filhos - dimensão e educação) se o acidente ficou com defeito físico, vai produzir menos; se dependente do INPS, vai ganhar menos que se efetivo a viver de caridade alheia; se morreu, passou a ter um peso drus para o INPS. De qualquer maneira, foi afetada a produtividade de trabalho e a economia nacional.

O próprio Ministro Arnaldo Prieto, já analisou a situação e destacou, em recente discurso, que "o Estado não deve exercer uma tutela e ser o único e zeloso protetor de integridade física de seus cidadãos, e fim de mantê-los 'inteiros', produzindo indefinidamente (...) A tarefa preventivadora tem um sentido mais profundo e abrangente: trata-se da proteção do trabalhador pelo seu trabalho".

Para se ter ideia de que muito ainda tem que ser feito, basta citar números de 1977 da Capital da República, onde praticamente existem indústrias, mas foram registrados acidentes com trabalhadores causando 12.820 incapacidades temporárias, 394 aposentadorias por invalidez e 36 óbitos. Destes acidentes, 12.595 foram acidentes típicos, oito por doenças profissionais, 205 de trajeto, determinando uma média de 43 acidentes por dia útil de trabalho.

[illegible][illegible]

ACIDENTES DE TRABALHO NO BRASIL				
ANO	TRABALHADORES SEGURADOS	ACIDENTES OCORRIDOS	PERCENTUAL	MORTES
1973	10.326.326	1.630.696	14,91	3.121
1974	11.337.024	1.796.761	15,87	3.271
1975	12.736.796	1.916.187	14,94	3.214
1976	14.543.481	1.743.051	11,96	2.225
1977	14.586.605	1.814.750	97,3	4.121

Texto: *Lula joga*

A Golden Cross não evita acidentes, mas previne despesas.

Ninguém pode prever os acidentes. Eles não têm hora para acontecer. Mas, sempre acabam custando muito dinheiro e abalando o seu orçamento.

A Golden Cross existe para proteger você e sua família desse tipo de imprevistos.

Meio milhão de associados atestam a eficiência com que a Golden Cross atua nesse setor.

Chame, agora mesmo, um representante Golden Cross. Ele vai lhe apresentar uma série de planos inteligentes e honestos.



E juntou-se aos que já fizeram da Golden Cross um símbolo de tranquilidade familiar.

**Levante esta bandeira em
defesa de sua família.**



Golden Cross

Senior Commercial Unit

Fonte: Fundação Biblioteca Nacional (BNDIGITAL I).

No *corpus* da ditadura militar, identificamos uma regularidade no formato das notícias sobre direito social publicadas nos jornais, que é a apresentação de um texto trazendo elementos sobre a notícia propriamente dita, com a íntegra ou com trechos de pronunciamentos de dirigentes do governo: ministros, diretores ou presidente da república.

A reportagem de R2 também possui esse formato, apesar de ter a assinatura do jornalista responsável, Luís Joca. Ela apresenta uma coluna localizada ao lado direito de toda a matéria, emoldurada e intitulada “Muito otimismo”, na qual são transcritos os trechos do pronunciamento do ministro Arnaldo Pietro, no XVII Congresso Nacional de Prevenção de Acidentes do Trabalho, ocorrido na cidade de São Paulo.

Destacamos que há menção ao Brasil ter sido até o ano anterior (1977) campeão mundial de acidentes de trabalho. O regime autoritário, com uma imprensa controlada pela censura, cumpre o papel de articulador político-simbólico do Estado, cujos pronunciamentos e comunicados de seus dirigentes apresentam estatísticas de decréscimo do quantitativo de acidente de trabalho, nos últimos cinco anos, conforme aparece no final da coluna “Muito otimismo”, e também no texto da SD8:

SD8: Certo que os índices diminuíram proporcionalmente, nos últimos anos, de uma maneira espetacular e fizeram o Brasil perder mais um título de campeão mundial e de recordista neste setor (R2, Fundação..., 1978).

Sobre o funcionamento discursivo dos números, quando analisa as evidências do discurso neoliberal na imprensa francesa, Guilbert (2020) expõe a forma como a cultura ocidental confere valor científico às matemáticas, como sendo uma racionalidade indiscutível, porque tem a aparência de não errar, devido ao seu caráter lógico. O autor destaca essa característica em notícias sobre economia, nas quais os números e as contas justificam as deliberações. Ainda, o autor considera que o discurso jornalístico ao buscar produzir o efeito de “racionalidade”, sendo neutro e objetivo, encontra nas informações com números um terreno favorável para isso.

Cabe destacar que a imprensa em R2 atende aos interesses do regime ditatorial, citamos Gadet e Pêcheux (2004) que designam como “língua de madeira” os discursos do Estado que apagam “a materialidade da língua na falaciosa transparência da lógica”

(Gadet e Pêcheux, 2004, p. 117). Localizamos em R2 a informação de que os “índices que diminuiram proporcionalmente” e, também, observamos nos números apresentados ao final da coluna “Muito otimismo”, essa construção de números procura produzir o sentido de racionalidade à reportagem. Essa forma de divulgação de números e de estatísticas produz sentidos que se dividem, pois temos o fato de trabalhadores acidentados e também a informação com os números que esses acidentes estão diminuindo.

Retomando Guilbert (2020), percebemos que existe uma crença na “virtude da matemática” cujo valor como ciência determina escolhas de ordem econômica. Tal característica evidencia uma “racionalidade indiscutível” que “em nossa cultura ocidental, está ligada aos números e às cifras” (McLuhan [1976] *apud* Guilbert, 2020, p. 30). Com isso em mente, partimos para a análise do Recorte 3 (R3), com destaque para a linha do ano de 1977:

Recorte 3 (R3) – Quadro de Acidentes de Trabalho da coluna *Muito otimismo*

ACIDENTES DE TRABALHO NO BRASIL				
ANO	TRABALHADORES SEGURADOS	ACIDENTES OCORRIDOS	PERCENTUAL	MORTES
1973	10.956.956	1.632.696	14,91	3.122
1974	11.537.024	1.796.761	15,57	3.764
1975	12.996.796	1.916.187	14,74	3.942
1976	14.945.489	1.743.825	11,66	2.900
1977	16.589.605	1.614.750	9,73	4.445

Fonte: Fundação Biblioteca Nacional (BNDIGITAL I).

Na coluna “Trabalhadores Segurados”, é informado um aumento dos trabalhadores segurados no período de 1973 a 1977, isto é, cresceu a quantidade dos trabalhadores que têm amparo da legislação para manutenção de renda em caso de acidente ou afastamento do trabalho por motivo de doença incapacitante. Já na coluna “Acidentes ocorridos”, verificamos um decréscimo no número de acidentes, no mesmo período, que se torna mais visível na coluna “Percentual”, que cai para 9,73%. Contudo na coluna “Mortes”, na linha do ano de 1977, temos um acréscimo de 1.545 mortes. Mais uma vez, constatamos a falha na própria racionalidade indiscutível proposta pelos

números. A falha está para a língua, seu registro evidencia o equívoco, que no discurso, inscreve-se na história. Observamos toda a construção da reportagem fundada no otimismo de que “[...] os índices diminuíram proporcionalmente, nos últimos anos, de uma maneira espetacular” (SD8), o efeito de objetividade da lógica dos números quer apagar o fato de 1.545 mortes a mais que o ano anterior.

Conforme Pêcheux (2016), “[...] a determinação e a explicação se ajustam como as peças de um mecanismo indestrutível funcionando na eternidade da evidência lógico-jurídica” (Pêcheux, 2016, p. 233) e a “língua de madeira” Estado se mostra na forma da lógica-jurídica de trabalhadores que possuem o seguro social que os ampara em situações de acidente ou doença. Na reportagem, há uma entrevista com um trabalhador acidentado, conforme SD9: “O negócio é a minha saúde, dando para trabalhar está tudo bem. Deus me ajudou” (R2, Fundação..., 1978).

A lógica do capitalismo presente no léxico “negócio” produz o sentido que para o “negócio está tudo bem”. A lógica do capitalismo também é expressa pelos números e está presente em toda a reportagem, em um jogo de sentidos que silencia as vítimas dos acidentes, porque essas estatísticas se mostram vazias de sentido, conforme verificamos em SD10:

Como tantos outros, deverá esquecer que teve sorte e, por nova falha sua, ou mesmo de meios e condições de trabalho, poderá ser um item das estatísticas futuras de incapaz para o trabalho ou até de mais um caso fatal (R2, Fundação..., 1978).

Foi uma questão de sorte que este trabalhador sobreviveu ao acidente sem sequelas? Foi Deus quem ajudou? Percebemos uma trama de sentidos que associa acidente à “sorte”, à “falha” do próprio trabalhador ou aos “meios e condições de trabalho”. A lógica dos números relacionada ao trabalhador que escapou desta vez porque “Deus me ajudou” (SD9) produz, mais uma vez, o equívoco que inscreve o sujeito trabalhador na história como uma possível vítima de outro acidente, tornando-se “um item das estatísticas futuras” (SD10).

Os silêncios de um ponto de interrogação

Destacamos do R2, as construções interrogativas, conforme temos nas SD11, SD11, SD13 e SD14:

SD11: Tudo bem?

[...]

SD12: Será possível que se possa esquecer que em 1976 uma média diária, de 188 brasileiros morreram ou ficaram incapacitados para o resto da vida?

[...]

SD13: Ou ainda, que no ano passado, em cada um dos seus dias, 12 trabalhadores não regressaram para seus lares e passaram a ser uma mera lembrança demarcada por uma cruz, muito choro e saudades?

[...]

SD14: Sabemos que é impossível acabar com os acidentes de trabalho em um País, mas por que não lutar para se alcançar o último lugar nesse triste e sombrio “Campeonato Mundial” de acidentes do Trabalho? (R2, Fundação..., 1978).

Destacamos o sinal de pontuação que marca uma interrogação nessas SD: “?”. Segundo Orlandi (2022), “a pontuação faz parte da marcação do ritmo entre o dizer e o não-dizer” (Orlandi, 2022, p. 113). A pontuação é “um elemento de organização do texto”, porque é um “fato de discurso” de uma “relação estabelecida entre a instância do real do sentido (e do sujeito) na *ordem* do discurso e a instância imaginária da *organização* seja das palavras, das frases ou do texto em si” (*Ibidem*, grifos da autora). Essa marca, que é “?”, tem um efeito-leitor de interpelação para uma resposta, contudo, devido à ausência de uma, o que encontramos é o silêncio, “que é matéria significativa por excelência” (Orlandi, 2007, p. 29).

Logo no título do texto surge a pergunta “Tudo bem?”(SD11). O sinal do ponto de interrogação aponta para uma possível resposta, um sentido outro, que é onde “[...] se situa o trabalho do silêncio”, segundo Orlandi (2007, p. 22). Há uma abertura que se mostra como uma “[...] fresta para ouvi-lo”, o silêncio (Orlandi, 2007, p. 33). Constatamos vestígios da incompletude da própria língua, cujo funcionamento se baseia na polissemia e se manifesta como um espaço de multiplicidade de sentidos inerentes ao silêncio. A resposta está ausente para a pergunta “Tudo bem?” (SD11), no título, que pode parecer um “nada”, sobre o qual, Orlandi (2007) defende que “[...]o silêncio significa esse 'nada' se multiplicando em sentidos: quanto mais falta, mais silêncio se instala, mais possibilidades de sentidos se apresentam”(*Ibidem*).

A primeira paráfrase que podemos extrair da SD11 é na articulação da pergunta no topo da página de R2 com a propaganda de uma empresa privada de seguros, que domina a totalidade do rodapé da reportagem:

Paráfrase 1- Tudo bem com a Golden Cross prevenindo despesas.(?).

O ponto final da paráfrase pode sugerir outra paráfrase com a possibilidade de sinalizar com o ponto de interrogação. Com essa paráfrase, podem ser estabelecidos sentidos de trabalho relacionados à despesa, trabalhador acidentado relacionado à prejuízo financeiro. Por se tratar do título, o efeito-leitor é de atribuir ao texto possíveis respostas. Entretanto, em sua primeira coluna, no terceiro parágrafo, encontramos outra pergunta, conforme SD12: “SD12: Será possível que se possa esquecer que em 1976 uma média diária, de 188 brasileiros morreram ou ficaram incapacitados para o resto da vida?”. Encadeada a esta pergunta temos a SD13: “SD13: Ou ainda, que no ano passado, em cada um dos seus dias, 12 trabalhadores não regressaram para seus lares e passaram a ser uma mera lembrança demarcada por uma cruz, muito choro e saudades?”. Perguntas que, sem respostas, marcam o silêncio e possibilitam o jogo da polissemia e da paráfrase. Por fim, a última pergunta da SD14: “SD14: Sabemos que é impossível acabar com os acidentes de trabalho em um País, mas por que não lutar para se alcançar o último lugar nesse triste e sombrio ‘Campeonato Mundial’ de acidentes do Trabalho?”.

O sinal do ponto de interrogação marca um desafio que é lançado, em mais um efeito-leitor de não-resposta, de silêncios significando e de possibilidades de estabelecer paráfrases. Desde o seu título, essas marcas tornam o texto aberto, “trabalhando a incompletude do sentido e o inacabamento do sujeito” (Orlandi, 2022, p. 118). Reconhecemos uma produção de sentido de ilusão de interlocução, na qual o leitor é convidado a responder as perguntas presentes no texto, todavia, as estatísticas saturam os sentidos, os números produzem o efeito de completude, de que “Deus me ajudou”, de que “Há esperança” e de “Muito otimismo”, subtítulos de R2.

Reconhecemos nessas quatro perguntas, a pontuação em “um duplo trabalho do simbólico”, pois “se, de um lado, ela é marca [...] de outro, ela indica a textualização do discurso, sendo assim um índice de sua materialidade, ligando real e imaginário” (Orlandi, 2022, p. 114). Dessa forma, o real das consequências do acidente de trabalho daqueles “trabalhadores não regressaram para seus lares e passaram a ser uma mera lembrança demarcada por uma cruz, muito choro e saudades” (SD13, R2, Fundação...,

1978), sinalizado por um ponto de interrogação, liga-se ao imaginário como uma pergunta sem respostas. A partir dessas perguntas, podemos extrair mais estas paráfrases, ainda em uma articulação à SD11:

Paráfrase 2 – [Tudo bem] O governo reduziu os números de acidentes de trabalho.(?).

Paráfrase 3 – [Tudo bem] Tem trabalhador que não morreu por acidente de trabalho.(?)

Paráfrase 4 - [Tudo bem] O Brasil não é mais campeão mundial de acidentes de trabalho.(?)

Mobilizando, outra vez, a noção da narratividade que nos permite um “acesso indireto à constituição dos sentidos no sujeito” e também nos permite observar “como a memória se conta, pela análise da formulação” (Orlandi, 2017, p. 309), articulada aos vestígios deixados pela pontuação que se “abre sobre a interpretação remetendo a formulação à constituição, à atualização, à memória, face ao papel estruturante do esquecimento” (Orlandi, 2022, p. 114), é possível observar as marcas produzidas pela ideologia, relativas aos acidentes de trabalho.

A marcação do ponto de interrogação que abre o simbólico de constituição de sentidos para “acidentes de trabalho”, confere um sentido de luta na própria pergunta da SD14: “por que não **lutar** para se alcançar o último [...]” (SD14, grifo nosso), sinalizada também no léxico “batalha”, de acordo com o último parágrafo da coluna intitulada “Há esperança”.

SD15: “O país tem que **lutar** para alcançar o último lugar no que foi considerado como “epidemia do Século”, e o povo tem que conhecer sua missão nessa **batalha** em que está envolvido” (R2, Fundação..., 1978, grifos nossos).

A metáfora da guerra de um governo militar - “lutar e batalha”, aciona o imaginário de um cenário de destruição e mortes.

Encontramos outras marcas ideológicas no uso do léxico “povo”, conforme Indursky (1992), ao explicar que a análise do discurso se interessa “pelas representações feitas pelo homem no uso que este faz do léxico em sua prática discursiva” (Indursky, 1992, p. 13). Em suas análises do discurso presidencial durante a terceira república brasileira (1964-1984), a autora atribuiu cinco referentes discursivos ao termo “povo”, destacando sua “amplitude referencial”, já que “povo como entidade global não existe”

(*Ibidem*, p. 125). Reconhecemos na SD15 “povo tem que conhecer sua missão” evidências do “discurso sobre”, funcionando o seu caráter “de institucionalização dos sentidos” (Orlandi, 2008, p. 44), em um espaço discursivo, no qual verificamos “diferentes vozes (dos discursos de)” (*Ibidem*). É atribuída uma tarefa ao “povo” que é “conhecer sua missão”. O “discurso sobre” apaga sentidos pela “sobreposição de um discurso a outro” (*Ibidem*, p. 19), que neste caso é de obedecer ao comando de “tem que”, sem a clareza de quem mandou ou de quem tem que obedecer. Além disso, observamos a pontuação sendo articulada à “constituição do sujeito por sua relação a um espaço de interpretação”, cuja “forma-sujeito [...] é uma forma histórica”, aqui determinada pelo contexto da ditadura, que verificamos

A incompletude, a relação com a memória (a alteridade, a historicidade), por estes mecanismos, é domesticada na relação do autor com o seu duplo, ou seja, o efeito-leitor que ele produz (Orlandi, 2022, p. 119).

Dessa forma, o efeito-leitor é atravessado pela “política do silêncio” ou pelo “silenciamento” (Orlandi, 2007, p. 29), em que o ponto de interrogação sinaliza o gesto de suspender as obrigações de dizer, silenciando possíveis respostas. Isso ocorre por meio de uma profusão de números e estatísticas, além de expressões como “Deus me ajudou” (SD9), proferida pelo sujeito trabalhador acidentado.

CONCLUSÃO

Quando nos propusemos a analisar o funcionamento de um discurso social sobre acidentes de trabalho no discurso jornalístico, com o objetivo de identificar as produções ideológicas em notícias de dois períodos ditatoriais no Brasil, selecionamos três recortes para este artigo. O primeiro é uma palestra do Ministro durante a ditadura de Vargas, e o segundo e o terceiro são reportagens do *Correio Braziliense*, do período da ditadura militar. Desses três recortes, destacamos 15 sequências discursivas (SD).

Com a noção de narratividade articulada à alteridade, considerando o preconceito como constitutivo, na análise de R1 *Uma História Verdadeira Contada aos Operários do Brasil*, percebemos que o fato do operário acidentado está delimitado pelo “discurso sobre”, porque há o efeito da “supremacia da vontade” presente na fala do ministro, evidenciando a dissimetria constitutiva, que é a própria luta de classes, nas relações entre

sujeitos (Orlandi, 2017, p. 302). Contudo, é na posição do sujeito que atua como porta-voz do governo, ao reproduzir a carta do trabalhador acidentado — o verdadeiro protagonista da “história verdadeira” (SD1) — que identificamos o equívoco que passa a constituir a historicidade dos sentidos de “acidentes de trabalho”.

Na análise do R2 da reportagem do jornal *Correio Braziliense* intitulada *Tudo Bem?*, verificamos que a língua de Estado divide os sentidos e torna o real opaco. O trabalhador acidentado é entrevistado na coluna “Deus me ajudou”, na qual o acidente é conectado à “sorte”, à “falha” do próprio trabalhador ou aos “meios e condições de trabalho” (SD10). Constatamos aí uma produção de sentidos que é de dispersão, onde o próprio trabalhador que escapou desta vez porque “Deus me ajudou” (SD9), pode ser vítima de acidente outra vez e se tornar “um item das estatísticas futuras” (SD10). E mais uma vez, a falha vem inscrever na história o equívoco que marca o fato do acidente como algo fortuito, determinado pela “sorte” ou pela vontade divina.

A “língua de madeira” se mantém em funcionamento no “mito da informação objetiva” (Mariani, 1996) do discurso jornalístico, com a apresentação de estatísticas de acidentes de trabalho e números. com o seu valor científico e de uma racionalidade indiscutível (Guilbert, 2020), conforme trouxemos nas análises do R3.

Por fim, o funcionamento discursivo dos silêncios impostos pelo sinal de pontuação, que é o ponto de interrogação (?), evidencia a tensão entre polissemia e paráfrase, resultando em quatro paráfrases que são articuladas ao título da reportagem: “Tudo bem?” (SD11).

Portanto, essas análises permitiram observar a produção ideológica de sentidos para “acidentes de trabalho”, em períodos históricos distintos, nos quais prevaleceu o discurso jornalístico que reproduzia a “língua de madeira” do Estado. Concluimos que os sentidos para acidentes de trabalho foram constituídos a partir de “discursos sobre”, que organizaram, que disciplinaram a memória do trabalhador acidentado. As falhas presentes nas formulações trazidas neste artigo são as evidências que registram o equívoco na história, constituindo a historicidade dos acidentes de trabalho no Brasil.

REFERÊNCIAS

COURTINE, Jean-Jacques. *Análise do discurso político: o discurso comunista endereçado aos cristãos*, São Carlos: EduFSCar, 2014.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). *BNDIGITAL I: Correio Braziliense (DF) - 1970 a 1979*. Rio de Janeiro. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_02&pesq=%22INPS%22&pasta=ano%20197&hf=memoria.bn.br&pagfis=14 Acesso em: 15 out. 2020.

GADET, Françoise. e PÊCHEUX, Michel. *A Língua inatingível*. Tradução: Bethania Mariani e Maria Elizabeth Chaves de Mello. Campinas: Pontes, 2004.

GOMES, Ângela de Castro. *A invenção do trabalhismo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

GUILBERT, Thierry. *As evidências do discurso neoliberal na mídia*. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2020.

GUILHAUMOU, Jacques; MALDIDIER, Denise. Efeitos do arquivo. A análise do discurso no lado da história. In: ORLANDI, Eni (org.) *Gestos de leitura*. Tradução: Suzy Lagazzi e José Horta Nunes. 4. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2014. p.169-191.

INDURSKY, Freda. *A fala dos quartéis e as outras vozes: uma análise do discurso presidencial da terceira república brasileira*. 1992. 372 f. Tese (Doutorado) - Curso de Ciências, Linguística do Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, Campinas, 1992. Disponível em: <https://www.repositorio.unicamp.br/>. Acesso em: 07 maio 2021.

JAMBEIRO, Othon et al. *Tempo de Vargas: o rádio e o controle da informação*. Salvador: EDUFBA, 2004.

LARANGEIRA, Álvaro Nunes. A imprensa e o gênero jornalismo do mato no regime militar. *Revista Famecos*. Porto Alegre, v. 22, n. 4, out. nov. dez. 2015. p.36-54 DOI: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/index>

MARCONDES FILHO, Alexandre. *Produção Intelectual\AMF pi Marcondes Filho, A. 1942.06.25*. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (FGV/CPDOC). Série Produção Intelectual AMF 1942.06.25. 1943.

MARIANI, Bethania Sampaio Correa. *O Comunismo Imaginário: Práticas discursivas da imprensa sobre o PCB (1922 -1989)*. 1996. 259 f. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Programa de Pós-graduação em Linguística, Campinas.

ORLANDI, Eni. Segmentar ou recortar? In: *Linguística: Questões e Controvérsias*. Uberaba, n. 10 (9-26), 1984.

ORLANDI, Eni. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ORLANDI, Eni. *Terra à vista- Discurso do Confronto: Velho e Novo Mundo*. 2. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2008.

ORLANDI, Eni. *Eu, Tu, Ele e o real da história*. 2. ed. Campinas: Pontes, 2017.

ORLANDI, Eni. *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Campinas: Pontes, 5. ed., 2020.

ORLANDI, Eni. *Discurso e texto: formulação e circulação dos sentidos*. 5. ed. Campinas: Pontes, 2022.

PÊCHEUX, Michel. Análise automática do discurso (AAD-69). In: Gadet, F. e Hak, T. (orgs.). *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Campinas: Editora da Unicamp, 5. ed., 2014a.

PÊCHEUX, Michel. Ler o arquivo hoje. In: ORLANDI, Eni. (org.) *Gestos de leitura*. Tradução: Maria das Graças Lopes do Amaral. 4. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2014b. p.57-67.

PÊCHEUX, Michel. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Tradução: Eni Puccinelli Orlandi. 7. ed. Campinas: Pontes Editores, 2015.

PÊCHEUX, Michel. O enunciado: encaixe, articulação e (des)ligação. In: CONEIN, Bernard et al (org.). *Materialidades discursivas*. Campinas: Editora Unicamp, 2016. p. 227-236.

PENA, Paulo et al. Proposta de Política para a Área de Segurança e Saúde no Trabalho, no Ministério do Trabalho e Emprego 2004-2007. In: CONFERÊNCIA DE SAÚDE DO TRABALHADOR E SAÚDE AMBIENTAL DE PIRACICABA E REGIÃO, 1, 2003. Piracicaba. *A Saúde do Trabalhador e Saúde Ambiental: Cenário, experiências e perspectivas*. Piracicaba: CEREST, 2003. p. 31-44.

SODRE, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1966 Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_obrasraras/or404270/or404270.pdf

ZOPPI-FONTANA, Mônica. *Cidadãos modernos: discurso e representação política*. 2ª ed. rev., Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

Recebido em: 23/08/2023

Aceito em: 10/07/2024

Mônica de Oliveira Pasini: graduação em Comunicação Social - habilitação Relações Públicas pela Universidade Federal de Santa Maria (1992). Servidora pública federal desde 1995, atuando nas áreas de comunicação social, relação institucional e educação. É educadora do INSS desde 2008, realizando ações tanto para o público interno (educação corporativa), quanto para o público externo, com o Programa de Educação Previdenciária (PEP). Especialista em Informática em Educação pela Universidade Federal de Lavras (2009). Especialista em Democracia Participativa, República e Movimentos Sociais pela Universidade Federal de Minas Gerais (2014). Especialista em Educação em Direitos Humanos pelo Instituto Federal de São Paulo, campus Piracicaba (2021). Mestra em Divulgação Científica e Cultural pela Universidade Estadual de Campinas - Unicamp (2024).

A função limitante e inclusiva da preposição até: um estudo enunciativo

*The limiting and inclusive function of the preposition até: an
enunciative study*

Andreana Carvalho de Barros Araujo
Universidade Federal do Piauí (UFPI)
andreanafr@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-4886-8955>

Eduardo Henrique Vieira Santos
Universidade Federal do Piauí (UFPI)
eduardohenrique@ufpi.edu.br
<https://orcid.org/0000-0003-0526-1763>

RESUMO

Este artigo traz um estudo enunciativo sobre a preposição *até*. Do ponto de vista gramatical, ela é compreendida como vazia, porém não em uma perspectiva enunciativa. O objetivo deste trabalho é analisar o seu funcionamento e como seu sentido é construído nos enunciados. Para tanto, tomamos como base a Teoria das Operações Predicativas e Enunciativas, tendo como seu principal teórico Antoine Culioli (1990) e outros estudiosos como Franckel e Lébaut (1991); Franckel e Paillard (2007); Leeman e Vaguer (2016) e Leeman-Bouix (1996). Esta teoria trata os dados de modo a buscar invariâncias como resultado de uma manipulação minuciosa dos observáveis por meio de paráfrases. Os resultados demonstram que *até* apresentou dois diferentes funcionamentos e sentidos conforme os cotextos foram alterados.

Palavras-chave: preposição; até; limite; inclusão; enunciação.

ABSTRACT

This article presents an enunciative study on the preposition *até*. From a grammatical point of view, it is understood as empty not from an enunciative. The objective of this work is to analyze the functioning and how its meaning is constructed in statements. We take as a basis the Theory of Predicative and Enunciative Operations, having as its main theorist Antoine Culioli (1990) and other scholars such as Franckel and Lébaut (1991); Franckel

and Paillard (2007); Leeman and Vaguer (2016) and Leeman-Bouix (1996). This theory treats data in a way that seeks invariances as a result of a thorough manipulation of observables through paraphrases. The results demonstrate that *até* presented two different functions different as the co-texts were changed.

Keywords: preposition; até; limit; inclusion; enunciation.

INTRODUÇÃO

A Teoria das Operações Predicativas e Enunciativas (TOPE), desenvolvida pelo linguista francês Antoine Culioli (1924-2018), estabelece como objeto de estudo da linguística a “atividade de linguagem apreendida através das línguas naturais (e através da diversidade de textos orais e escritos)” (Culioli, 1990, p. 14, tradução nossa).¹ Este modelo teórico se concentra no estudo da atividade de linguagem, levando à análise da construção do enunciado. Assim, a abordagem proposta por Culioli insere-se no domínio da *linguística da enunciação*, sendo reconhecida como uma teoria que se alinha com os estudos enunciativos.

Dentro deste quadro teórico, o enunciado é concebido

como um agenciamento de formas a partir dos mecanismos enunciativos que o constituem. Estes mecanismos permitem que os enunciados sejam analisados dentro de um sistema de representação formalizável como um encadeamento de operações, das quais o enunciado é o maior traço (Cumpri, 2017, p. 187).

O suporte teórico-metodológico proposto por Culioli apresenta a linguagem como uma atividade significativa, acessível ao linguista apenas por meio dos textos e das operações² constitutivas do enunciado, ou seja, os traços linguísticos que chamamos de *marcas* ou *observáveis*. Valentim (1998, p. 34) explica que a teoria enunciativa culioliana integra uma teoria dos observáveis, pois considera os textos em línguas naturais como manifestações da atividade de linguagem. Assim, é possível observar os traços de operações dessa atividade por meio desses textos.

¹ l’activité de langage appréhendée à travers la diversité des langues naturelles (et à travers la diversité des textes, oraux ou écrits).

² Na teoria culioliana, o termo “operação(ões)” refere-se às operações mentais. O linguista não tem acesso direto a essas operações, mas somente através de observações dos textos, por meio dos quais ele constrói operações metalinguísticas que são reconstruções simuladas das operações mentais.

Nessa perspectiva teórica, a linguagem sendo vista como atividade envolve a construção de outras três atividades fundamentais:

a) Representação - atividade que compreende três níveis: o primeiro, chamado *nocional*, das representações mentais de ordem cognitiva e afetiva; o segundo, *linguístico*, dos enunciados; e o terceiro, *metalinguístico* ou observacional, compreendendo as reescrituras feitas pelo linguista, que simulam as relações entre os níveis nocional e linguístico.

b) Referenciação - atividade de construção entre os elementos do nível nocional e do nível linguístico que se organizam por operações de localização.³

c) Regulação - também chamada de ajustamento, é a atividade de adequação dos níveis de representação e referenciação entre os sujeitos enunciadoreis.⁴

De acordo com Correia, (2001, p. 344), a enunciação, na teoria culioliana, é concebida como

o produto de operações de localização abstrata que a submetem a determinações diferenciadas. Através de localizadores enunciativos, constrói-se um sujeito enunciador-origem, que deve ser entendido como um parâmetro abstrato e que não necessariamente coincide com o sujeito locutor.

A enunciação, entendida como uma atividade significativa e complexa, envolve a produção de enunciados pelos sujeitos enunciadoreis. Trata-se de um construto teórico que permite identificar e analisar os traços das operações mentais que, embora sejam inacessíveis ao linguista, manifestam-se como marcas no enunciado. A produção do sujeito enunciador, por sua vez, passa por várias operações, desde os processos cognitivos até o próprio enunciado. Essas operações são de interesse para a teoria, pois ajudam a compreender o funcionamento do enunciado e das unidades que o compõem.

³ No original em francês, *repérage*.

⁴ Culioli (1990, p. 181) afirma que “a atividade de regulação intersubjetiva consiste em ajustar estruturas de referência e invalidar um enunciado em relação a um estado de coisas” (tradução de Tarcilane Fernandes da Silva).

A CONSTRUÇÃO DE SENTIDO NA PERSPECTIVA CONSTRUTIVISTA

No âmbito da perspectiva construtivista, na qual se insere a teoria desenvolvida por Culioli, postula-se que o sentido de uma unidade ou de uma sequência se constrói na interação com o ambiente textual em que se encontra e é estabilizado em decorrência deste ambiente. Tal sentido não é apenas emergente, mas também se consolida e adquire uma estabilidade local em função das características específicas desse ambiente textual. É, pois, nesse processo de interação contínua que o sentido se constrói e se estabiliza, e isso nos leva a constatar que o sentido de um enunciado *depende da rede de relações de dependência recíproca entre as unidades linguísticas que o compõem*.

Franckel (2006, p. 51-53) distingue este ambiente textual em *cotexto* e *contexto*:

O cotexto é relativo a uma palavra ou sequência (sequência interpretável de palavras e unidades), das quais constitui o ambiente imediato. É uma unidade ou grupo de unidades cuja presença atua imediatamente, na maioria das vezes dentro de um enunciado. O contexto mais amplo desempenha um papel maior: ultrapassa o escopo da declaração e é o que pode ser chamado de quadro, plano de fundo ou até mesmo a “história” em que faz parte desta afirmação e esclarece a sua interpretação (tradução nossa).⁵

A interação entre os elementos que compõem o enunciado é fundamental para que o sentido se estabilize no material verbal. Nesse processo dinâmico, cada unidade do enunciado contribui para a construção do sentido. Tudo é interior ao linguístico, ou seja, a construção de sentido ocorre no e pelo enunciado, sendo este o espaço onde a língua se materializa e se torna possível a análise. Por esse motivo, é necessário manipular os enunciados para perceber como suas unidades interagem entre si, como funcionam e como essa interação afeta o sentido que se estabiliza no momento da enunciação. A estabilidade desse sentido, ressaltamos, é um fenômeno que resulta da interação entre as unidades linguísticas marcada por meio de operações em cada ato enunciativo.

⁵ cotexte, est relatif à un mot ou à une séquence (suite de mots et d'unités interprétable), dont il constitue l'environnement immédiat. Il s'agit d'une unité ou d'un groupe d'unités dont la présence agit immédiatement, le plus souvent au sein même d'un énoncé [...]

Le contexte large joue à plus grande échelle : il dépasse le cadre de l'énoncé et relève de ce que l'on peut appeler le cadre, l'arrière-plan, voire « l'histoire » dans lesquels s'inscrit cet énoncé et se précise son interprétation.

Análise da preposição *até* e seu funcionamento enunciativo

Todas as unidades linguísticas, inclusive aquelas que parecem ter características mais estáveis, podem ser analisadas e apresentam variações em seu funcionamento do ponto de vista da TOPE. No entanto, há algumas posições mais conservadoras em relação ao estudo de unidades consideradas gramaticais, como é o caso dos marcadores preposicionais.

A perspectiva gramatical é o oposto daquela assumida pela TOPE. Segundo Bechara, a preposição não opera de forma independente, mas sim em conjunto com outras unidades, como substantivos, adjetivos, verbos e advérbios, marcando as relações gramaticais que desempenham no discurso. Nessa abordagem, o papel das preposições é “ser um índice da função gramatical do termo que ela introduz” (Bechara, 2006, p. 296).

Todavia, essa visão da preposição proposta por Bechara não lhe é exclusiva. Leeman e Vaguer afirmam que, em geral, a gramática descreve essas unidades como “uma simples ferramenta que é imposta pela sintaxe” (Leeman e Vaguer, 2016, p. 3). Do ponto de vista semântico, “a preposição nem mesmo é estável em termos de identidade, sendo algumas delas consideradas *vazias* (grifo do autor), necessárias apenas para a estrutura textual e sua articulação formal” (Leeman, 1999). Essa abordagem distingue uma unidade lexical de uma unidade gramatical e, seguindo essa lógica, a preposição se enquadra no conceito de unidade gramatical, pois não teria sentido por si só.

Por outro lado, na ótica da TOPE, não existem unidades vazias, pois todas contribuem para a construção do sentido das unidades do enunciado. Franckel e Lebaud (1991) afirmam que toda e qualquer unidade da língua apresenta um nível de abstração e, portanto, uma invariância em seu funcionamento. Por ser uma preposição, o marcador *até* funciona como uma unidade relatora, pois sempre estabelece uma relação entre dois termos. Em geral, a preposição *até* estabelece uma relação de limite ou extremidade, podendo indicar tanto um ponto final em um *continuum* espacial ou temporal, quanto um grau máximo em uma escala de valores. Isso é consistente com a visão de Franckel e Daniel Lebaud (1991), Franckel e Paillard (2007), que argumentam que as preposições, longe de serem *vazias*, carregam significado aspectual e contribuem para a construção do sentido global do enunciado.

Passemos, então, às análises dos grupos:

Grupo 1 A construção da forma Ø (vazio) ou nome + até + nome ou localizador

(1) Para conhecer Plutão de verdade, precisamos ir *até* lá [...]

(Revista National Geographic, n. 184, jul. 2015, p. 30).

No enunciado (1), a marcação de Ø pode ser preenchida pela especificação do ponto de origem, o planeta Terra.

A _____ B

A - Ponto originário (planeta Terra)

B - Plutão

A preposição *até* estabelece um limite espacial, sugerindo que a verdadeira compreensão de Plutão só pode ser alcançada através de uma viagem direta e pessoal ao planeta, não apenas por meio de observações à distância. Nesta ocorrência, *até* confere importância ao trajeto do ponto A ao B, funcionando como um marcador de limite entre esses pontos e estabelecendo a necessidade de uma jornada física para alcançar uma compreensão completa. Logo, o valor semântico de limite estabilizado localmente por *até* decorre de sua relação cotextual com o advérbio *lá*, que desempenha um papel anafórico, retomando o nome Plutão.

(1a). Precisamos ir a Plutão

Ao substituírmos a preposição *até* pela preposição *a*, no enunciado 1a, embora continue marcando um sentido de limite, a preposição *a* constrói um contexto que confere importância ao ponto B, à localização do ponto, não ao trajeto até ele.

(2) As asas dos pterossauros consistem de uma membrana presa em cada lado do corpo, do ombro *até* o tornozelo, [...].

(Revista National Geographic, n. 212, nov 2017, p. 67).

No enunciado (2), *até* também estabelece um limite espacial, mas neste caso enfatiza a dimensão da asa, ou seja, o espaço entre o ponto A (ombro) e o ponto B (tornozelo), conferindo importância à extensão das asas. Na relação cotextual, a preposição *até* é decisiva para entender a estrutura física dos pterossauros, conforme descrito no enunciado.

A _____ B

A- Ponto inicial (ombro)

B - Ponto final (tornozelo)

(2a). As asas vão até o tornozelo

(2b). As asas vão ao tornozelo

Ao reformularmos o enunciado inicial para “As asas vão até o tornozelo”, a preposição *até* ainda marca a extensão das asas, mas sem ênfase na dimensão, ou seja, no espaço entre o ponto A e o ponto B, uma vez que neste caso o ponto A é $\emptyset$. Considerando ainda uma outra reformulação, como em 2b, a mudança da preposição *até* para *a* altera o sentido do enunciado, estabilizando a ideia de onde as asas podem tocar, deslocando a ênfase da extensão para a localização do ponto, ou seja, para o ponto B.

(3) *Até* agora, os estudos revelaram descobertas sobre câncer, diabetes, doenças musculares e muito mais.

(Revista National Geographic, n. 210, set 2017, p. 15).

Neste enunciado, *até* é usado para indicar um limite temporal, sugerindo que as descobertas mencionadas foram iniciadas num ponto A até o momento presente, ponto B.

A _____ B

A - Ponto indefinido (momento em que os estudos foram iniciados)

B - Momento atual

O momento inicial dos estudos, representado pelo ponto A, não está marcado textualmente e parece ser indefinido. No entanto, isso não impede o uso de marcadores temporais para delimitá-lo, como no exemplo:

(3a). de 1980 até agora

Isso implica que a pesquisa está em andamento e que mais descobertas podem ser feitas no futuro. A preposição *até* funciona como um marcador temporal, destacando a natureza contínua e progressiva da pesquisa científica.

Ao propormos um enunciado como:

3b. Os estudos foram realizados até agora

Neste caso, a preposição *até* continua a operar como um marcador temporal, estabelecendo um limite no tempo para as descobertas obtidas com os estudos. Este sentido decorre da relação cotextual de *até* com o advérbio *agora*, estabilizando uma ideia de limitação temporal.

Se considerarmos a reformulação:

(3c). *de 1980 a agora

Nesta paráfrase, a substituição da preposição *até* por *a* não interfere no sentido entre os pontos A e B, ao contrário do que ocorreu com a substituição entre “asa” e “tornozelo”, no enunciado 2. No entanto, a construção do enunciado tendo o ponto B como o marcador de tempo adverbial “agora” confere um custo enunciativo⁶, visto que essa estrutura não é uma convenção linguística usual. Por outro lado, ao substituirmos por 2010, por exemplo, teremos “de 1980 a 2010”; observamos que o funcionamento enunciativo se torna aceitável, o que implica que a preposição *a* constrói um sentido de

⁶ O custo enunciativo diz respeito a um esforço para a construção de uma situação específica que permita a estabilização do sentido produzido pelo enunciado.

limite temporal apenas com marcadores de mesma natureza semântica quando estes ocupam os pontos A e B, como de janeiro *a* março, de 2010 *a* 2020 e não de janeiro *a* 2020 ou de 2010 *a* março.

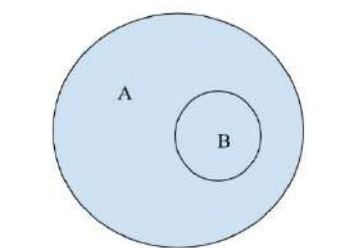
Grupo 2 A até + (marcador modal) + nome ou verbo

(4). *Até mesmo* os ilustradores científicos muitas vezes se equivocam ao representá-los (os pterossauros).

(Revista National Geographic, n. 212, nov 2017, p. 67).

A preposição *até*, na relação cotextual com a unidade *mesmo*, serve como um marcador de inclusão e, ao mesmo tempo, de ênfase, ressaltando a surpresa de que mesmo os especialistas podem cometer erros, reforçando a natureza complexa e desafiadora da representação científica.

Figura 1 – Grupos de ilustradores científicos



Fonte: Elaborada pelos autores (2024).

A- Ilustradores científicos

B- Ilustradores que se equivocam

Ao levarmos em conta que na TOPE a linguagem é considerada como um sistema de operações que permitem aos sujeitos enunciadorees construir representações do mundo, a preposição *até*, neste caso, constrói uma representação de um mundo no qual até mesmo os especialistas podem errar. Além disso, pode ser interpretado também como um operador que estabelece um valor de intensidade.

Se considerarmos uma situação de enunciação em que um sujeito enunciador acaba de descobrir que ilustradores científicos podem se equivocar, ao representar os pterossauros, o uso de *até* intensifica a afirmação, sugerindo que é surpreendente ou inesperado que até mesmo os ilustradores científicos, dos quais são esperados um alto grau de precisão em seu trabalho, podem cometer erros. Parafraseando, temos:

(4a). Até os ilustradores científicos se equivocam.

Em (4a), ao retirarmos o marcador *mesmo*, o sentido de inclusão estabilizado com sua coocorrência com *até* não é perdido, apenas perde a força de intensidade.

A mesma ideia de inclusão se mantém quando temos a construção do enunciado a seguir:

4b. Mesmo os ilustradores científicos se equivocam.

É importante observar que *até* e *mesmo* funcionam muito bem, tanto juntos quanto separados, evidenciando o sentido de inclusão e ênfase ao mesmo tempo; todavia, ambos apresentam um grau de intensidade diferente. Quando aparecem juntos, o marcador *mesmo* enfatiza a ideia de inclusão de *até* e, quando separados, ambos perdem força.

Ainda podemos apontar mais uma paráfrase possível que seja capaz de trazer à tona o sentido de inclusão.

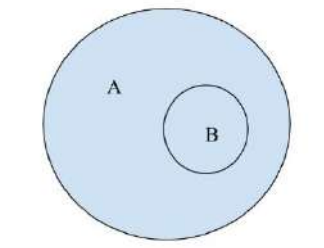
4c. *Inclusive* os ilustradores científicos muitas vezes se equivocam

Embora não seja um elemento que esteja equiparado à mesma classe gramatical, já que se trata de um advérbio, tal unidade é capaz de substituir ambos, *mesmo* e *até*, sem prejuízo de sentido.

(5) Para algumas pessoas, é difícil *até* falar disso em voz alta.

(Revista National Geographic, n. 210, set 2017, p. 7).

Figura 2 – Grupos de pessoas



Fonte: Elaborada pelos autores (2024).

A- Grupo de pessoas que têm problemas em relação a um determinado tema

B - Grupo de pessoas que têm dificuldades para falar sobre tal tema em voz alta

Nesta ocorrência, a preposição *até* estabelece o limite extremo de dificuldade, indicando que, para algumas pessoas, a dificuldade é tão grande que elas têm problemas até mesmo para falar sobre algum assunto em voz alta. No enunciado 5, *até* serve como um marcador de intensidade, destacando a profundidade do desconforto ou da dor que algumas pessoas podem sentir ao discutir certos tópicos.

Podemos observar também esse valor de intensidade num enunciado como:

(5 a). Para Maria, é difícil *até* falar de aranhas.

Neste enunciado, *até* está sendo usado para expressar a ideia de que, para Maria, o simples ato de falar sobre aranhas é extremamente desafiador. Isso sugere que Maria tem um medo tão grande desses animais que até mesmo discutir o assunto é difícil. Da mesma forma que no enunciado (5), *até*, nessa ocorrência, serve para intensificar a afirmação, destacando a magnitude do desafio que representa para Maria simplesmente falar sobre aranhas. *Até* também indica que a ação de falar sobre aranhas está incluída no conjunto de coisas que Maria acha difícil.

Se retornarmos ao enunciado (5), um determinado assunto que não está explícito no enunciado pode estar inserido num conjunto de outros assuntos considerados difíceis pelo sujeito enunciativo. Isso sugere que há outras coisas que ele acha difícil, mas a ação de falar sobre um assunto em específico é tão desafiador que merece ser destacada. Nessa perspectiva de análise, consideramos que a preposição *até* opera como um marcador para

incluir a ação de falar sobre algo (5) ou aranhas (5a), no conjunto de desafios enfrentados pelo sujeito enunciador e por Maria, respectivamente.

A paráfrase para realizar a substituição de *até* por um marcador preposicional que engendre pelo menos um sentido aproximado ao que se manifesta no exemplo (5), se mostrou uma tarefa difícil. No entanto, podemos fazer a seguinte substituição:

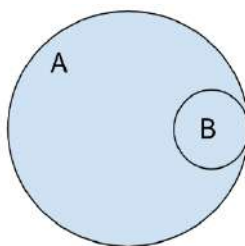
(5b). [...] é difícil *inclusive* falar disso em voz alta

Desse modo, podemos afirmar que o advérbio *inclusive* pode ser um sinônimo local para *até* quando este engendra o sentido de inclusão.

Consideramos que as figuras 1 e 2, neste grupo, mostram *B* como um subconjunto cuja relação com *A* é claramente definida pela inclusão de círculo menor dentro de um maior, indicando que a preposição *até* enfatiza a *inclusão* e a *intensidade* da característica ou ação associada ao subconjunto *B* em relação ao conjunto maior *A*.

(6) E, assim como uma boa encenação em um palco de teatro pode nos transportar *até* dar a impressão de que o que estamos assistindo é real [...].
(Revista National Geographic, n. 201 dez 2016, p. 332).

Figura 3 - Sensações



Fonte: Elaborada pelos autores (2024).

A - As diversas sensações que uma boa encenação de teatro proporciona

B - A sensação de ser transportado ao real

No enunciado, o verbo *transportar* e o predicado *dar a impressão*, na relação cotextual com *até*, podem convocar o seguinte contexto: Alguém assiste à encenação que

se estende num período e num determinado ponto, esse espectador tem a impressão de ser real aquilo a que assiste.

Na sua ocorrência, a preposição *até* marca o limite do grau extremo de um estado, indicando uma mudança no estado de percepção do espectador, desencadeada pela encenação que seria o momento em que o sujeito atinge o ápice desse estado (a impressão), quase um transe. Diferente das ocorrências anteriores, a limitação nessa ocorrência não está no plano do espaço físico mensurável ou temporal cronológico, mas na sensação vivenciada por quem assiste a encenação e que o leva a um estado em que considera como real algo que não tem a propriedade <ser real>.

De todas as possibilidades de sensações produzidas por uma boa encenação de teatro, uma delas, e talvez a mais difícil de todas, seja ser transportado ao real. *Até* inclui essa sensação como uma possibilidade. Quando tentamos parafrasear, fica difícil encontrar outro marcador preposicional que destaque esse valor de inclusão produzido por *até*, mas, como nos enunciados anteriores, é possível substituir pelo marcador adverbial *inclusive*.

(6a). Uma boa encenação em um palco de teatro pode nos transportar e inclusive dar a impressão de que o que estamos assistindo é real.

Ao retomarmos a figura 3, concluímos que a posição de B em relação a A aponta que, embora não seja a experiência central ou mais comum (como seria se B estivesse no centro de A), a sensação de ser transportado ao real é uma possibilidade distinta e notável dentro do conjunto de sensações que A representa.

CONCLUSÃO

A análise detalhada dos enunciados evidencia a multifuncionalidade da preposição *até* como um marcador de grande relevância semântica que opera na articulação de sentidos de limites espaciais ou físicos, bem como noções de inclusão ou intensidade. Esta constatação corrobora com a perspectiva de Culioli, segundo a qual a enunciação não é apenas um processo dinâmico, mas também um fenômeno profundamente intersubjetivo. Através dessa interação, por meio da atividade de

linguagem, os sujeitos enunciadore constróem e reconstróem o sentido do enunciado conforme as situações comunicativas.

O sentido, na perspectiva construtivista na qual a TOPE está inserida, não vem *a priori* estabilizado ou determinado por meio de regras gramaticais classificatórias, mas também se constrói no e pelo enunciado. A partir das análises das ocorrências de *até*, nos enunciados, observamos a participação ativa dessa preposição, não apenas atuando de modo a ligar duas unidades, mas contribuindo efetivamente na construção do sentido dos enunciados em questão.

No primeiro grupo de enunciados, observamos *até* atuando como um marcador que estabiliza o sentido espacial ou temporal, simultaneamente, enfatizando a importância do percurso ou extensão entre dois pontos e a continuidade e progressão de uma atividade. Os três enunciados finais, que compõem o segundo grupo, revelaram um comportamento semântico de *até* como um operador de inclusão e intensidade, evidenciando uma habilidade profissional, uma ação específica e uma experiência sensorial.

É importante destacar que as análises apresentadas neste trabalho abrem caminho para investigações adicionais neste campo de estudo, uma vez que podem ser ampliadas por futuras pesquisas, a fim de explorar ainda mais o potencial desta abordagem e contribuir para entender a linguagem como uma atividade essencial para a construção do sentido e para a interação humana.

REFERÊNCIAS

BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. 37. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Lucema, 2006.

CULIOLI, Antoine. *Pour une linguistique de l'énonciation: Opérations et représentations*. Paris: Ophrys, 1990.

CUMPRI, Marcos Luiz. A linguística culioliana e seus subsídios para investigação dos mecanismos das línguas naturais. *Revista Ecos*, Cáceres-MT, vol. 22, ano 14, n. 1, p. 167-189, set 2017.

CORREIA, Clara Nunes. A construção da referência: contribuição para uma (nova) proposta. In: SILVA, Augusto Soares da. (org.) *Linguagem e cognição. A perspectiva da linguística cognitiva*. Braga: Associação Portuguesa de Linguística / Universidade Católica Portuguesa, 2001, p. 610-617.

FRANCKEL, Jean Jacques. Situation, contexte et valeur référentielle. In: *Pratiques: linguistique, littérature, didactique*, Paris, n. 129 /130, 2006, p. 51-70.

FRANCKEL, Jean Jacques; PAILLARD, Denis. *Grammaire des prépositions*. T.I. Paris: Ophrys, 2007.

FRANCKEL, Jean Jacques; LEBAUD, Daniel. *Diversité des valeurs et invariance du fonctionnement de en préposition et pré-verbe*. In: *Langue française*. n. 91, 1991. p. 56-79.

LEEMAN, Danielle; VAGUER, Céline. *La préposition peut-elle être prédicative? Le cas de la préposition en*. *Verbum XXVI* (Presses Universitaires de Nancy), 2014, n. 2, p. 397-419.

LEEMAN-BOUIX Danielle. La préposition: un «auxiliaire» du nom?. *Langages*, 33^e année, n. 135, p. 75-86, set. 1999.

VALENTIM, Helena Topa. Quadro teórico. In: *Predicação de existência e operações enunciativas*. Lisboa: Edições Colibri, 1998, p. 29-46.

Recebido em: 13/05/2024

Aceito em: 02/11/2024

Andreana Carvalho de Barros Araujo: graduada em Letras – Língua Portuguesa e Língua Francesa. Doutoranda em letras – linguística pela Universidade Federal do Piauí. Tem experiência na área de Letras português, francês e linguística. Participa do Grupo de Estudos da Teoria das Operações Enunciativas (GETOE), atuando em pesquisas no âmbito da teoria enunciativa de Culioli.

Eduardo Henrique Vieira Santos: graduado em Licenciatura em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Piauí (2004). Mestre em Linguística pelo PPGEL da UFPI (2023). Tem experiência na área de Letras com ênfase em Língua Portuguesa e Linguística.

A imagem da mulher através dos implícitos no *funk* “Agora eu sou solteira”

*The image of women through the implicit in the funk song
“Agora eu sou solteira”*

Bárbara de Brito Cazumbá

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

barbricaz@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0009-0008-3038-7396>

RESUMO

Este trabalho identifica os implícitos na letra de *funk* “Agora eu sou solteira”, interpretada por Valesca Popozuda no período em que fazia parte do grupo Gaiola das Popozudas. O principal objetivo é verificar como os pressupostos e subentendidos na música contribuem para a construção da figura feminina no texto. Acredita-se que as pistas deixadas no dito e no não dito formam a imagem de uma mulher sexualmente livre e ativa em suas escolhas. Inicialmente, apresentam-se as noções de pressuposto e subentendido desenvolvidas por Ducrot (1987), que auxiliam a decifrar os possíveis sentidos e intenções de um texto a partir do momento em que se analisa não somente o que é posto. Em seguida, faz-se uma revisão teórica sobre as considerações de Maingueneau (1997) acerca do *ethos* discursivo e das noções de corporalidade e caráter do sujeito que enuncia. Por fim, analisa-se a letra com base nas teorias já mencionadas.

Palavras-chave: pressuposto; subentendido; *ethos* discursivo; *funk*.

ABSTRACT

This paper explores the implicit messages in the funk song “Agora eu sou solteira”, performed by Valesca Popozuda during her time with the group Gaiola das Popozudas. Its main objective is to examine how the song’s assumptions and implications contribute to shaping the portrayal of women in the text. These underlying messages are identified both in what is explicitly stated and in what is left unsaid, ultimately constructing an image of a woman who is sexually liberated and active in making her choices. The paper begins with presenting the concepts of presupposition and implication as defined by Ducrot (1987), which help to uncover the potential meanings and intentions of a text beyond its direct statements. It then provides a theoretical review of Maingueneau’s (1997) ideas on discursive *ethos*, along with his views on the corporeality and character of the speaking subject. Finally, the lyrics are analysed through the lens of these theoretical frameworks.

Keywords: presupposition; implication; discursive *ethos*; funk.

INTRODUÇÃO

A leitura de um texto não deve se concentrar somente nas palavras em sua superfície, mas também nos outros enunciados que tais palavras trazem. A interpretação constitui-se, dessa forma, em uma soma entre o que está explícito e o que está implícito e é justamente a falta desse somatório no momento da interpretação que ocasiona a dificuldade no entendimento de uma obra.

Cabe destacar que o problema de interpretação não se situa apenas na materialidade escrita: diversos são os mal-entendidos que ocorrem na leitura de uma imagem, na audição de uma música e no recebimento de uma notícia televisiva. Assim, vê-se que o ruído está nas diversas formas de comunicação.

Para se minimizar as falhas interpretativas, o sujeito destinatário da mensagem necessita preencher lacunas que são deixadas na malha textual. Aquilo que é dito traz informações importantes, mas o não dito contribui também para a totalidade do texto. Essas lacunas serão preenchidas pelo interlocutor a partir do seu entendimento de mundo e pela visão que detém do locutor. Dessa forma, percebe-se que a construção de sentido de um texto pelo sujeito destinatário parte também de fatores extralinguísticos e, portanto, culturais.

Compreendendo as letras de músicas como representantes da cultura de uma sociedade, quando observamos que o gênero musical *funk* tem seu desenvolvimento primordial nas periferias cariocas e, por isso, é um gênero que está à margem, entendemos o preconceito que sofre por grande parte da elite e centro do Rio de Janeiro. Ao interpretar uma letra de *funk*, esses sujeitos destinatários partem da visão que estabelecem desses locutores. Sendo opostos a eles por uma questão de territorialidade (centro x periferia), uma questão econômica (ricos x pobres) e uma questão racial (brancos x pretos) passa-se a desprezar nos funkeiros características que são contrárias aos habitantes do centro e pertencentes à elite. Ao pensarmos em uma letra de *funk* cantada por uma mulher, além da questão de territorialidade, economia e raça, soma-se a questão de gênero.

Nessa perspectiva, esse trabalho propõe a análise da letra de *funk* “Agora eu sou solteira”, cantada por Valesca Popozuda, verificando como os implícitos da letra contribuem para a formação da imagem dessa mulher funkeira. Para isso, será realizada uma revisão teórica acerca do pressuposto e do subentendido à luz do estudo de Ducrot e

uma revisão sobre o *ethos* discursivo a partir da perspectiva de Maingueneau. Busca-se, com esse estudo, compreender quem são essas mulheres e como elas se apresentam.

PRESSUPOSTO E SUBENTENDIDO

A construção de sentido de um texto não depende somente das palavras que estão em sua superfície, mas dos outros enunciados que o conjunto de palavras do texto traz implicitamente. Em um encontro casual entre duas pessoas, por exemplo, onde o sujeito A diz “Parou de fumar?” ao sujeito B, podemos concluir que o sujeito B era adicto em cigarro. Essa informação não está posta, porém é subjacente ao enunciado. Pode-se afirmar, então, que a descrição semântica de uma língua L consiste em “um conjunto de conhecimentos que permitem prever, frente a um enunciado [frase] A de L, produzido em circunstâncias X, o sentido que esta ocorrência de A tomou neste contexto” (Ducrot, 1987, p. 14).

Vê-se, dessa forma, que um enunciado pode ser desvendado com o auxílio das pistas que o texto oferece. O sentido explícito é apenas uma das camadas de significação – de maior pertinência comunicativa – que apresenta pistas para se alcançar o conteúdo implícito. Este, por sua vez, não é, inicialmente, o verdadeiro objeto do dizer. (Kerbrat-Orecchioni, 1986 *apud* Rebello, 2015, p. 468).

Ducrot (1987), ao abordar a semântica na questão da linguagem, divide os implícitos em pressupostos e subentendidos. De acordo com o linguista francês, a pressuposição é um elemento que está presente no conteúdo dos enunciados. Isso significa que o pressuposto está no léxico e é acessado a partir do que é posto. O destinatário da mensagem percebe o pressuposto através de expressões ou palavras contidas na frase.

A pressuposição está presente no enunciado, apresentando relação com os aspectos sintáticos da interrogação e da negação. Sobre a negação, Ilari (2001, p. 85) afirma:

Diz-se que uma informação é pressuposta quando ela se mantém mesmo que neguemos a sentença que a veicula. [...] Sempre que um certo conteúdo está presente tanto na sentença como em sua negação, dizemos que a sentença pressupõe esse conteúdo (Ilari, 2001, p. 85).

Assim, a frase “Parou de fumar?” mantém ainda o pressuposto ao ser transformada em “Não parou de fumar?”. Por ser uma frase já em forma interrogativa, pode-se constatar que o mesmo conteúdo em uma frase assertiva também traz a mesma pressuposição: “Ele parou de fumar”.

Outra forma de reconhecer um pressuposto é pelo critério da subordinação. Um enunciado que contém pressuposto é sempre passível a um encadeamento de ideias, como em “Parou de fumar ainda que sem auxílio?”, que relaciona a adicção do sujeito à dificuldade que teve em largar o cigarro.

Deve-se destacar que a pressuposição só ocorre quando o enunciador e o destinatário partilham de um mesmo contexto, ou seja, a pressuposição é construída socialmente e é uma informação verdadeira trazida antes do enunciador transmitir a mensagem. Retomando o exemplo “Parou de fumar?”, o sujeito A só pode produzir esse texto se ele detiver o conhecimento de que o sujeito B tinha o hábito de fumar e, da mesma forma, o sujeito B só pode ser destinatário ideal desse texto se ele realmente fosse adicto em cigarro. Caso essas informações não sejam partilhadas entre ambos, o enunciado perde seu sentido. Portanto, o pressuposto é um mecanismo semântico realizado em conjunto.

Já o subentendido não está precisamente no enunciado, pois refere-se à forma pela qual o sujeito interpretante decifra e dá sentido ao texto. Com as informações presentes no enunciado, o destinatário chega a uma determinada conclusão a partir de um raciocínio lógico. Se o sujeito B responde “Sim” à pergunta “Parou de fumar?”, o sujeito A pode subentender que o sujeito B procurou auxílio psicológico para acabar com sua adicção, da mesma forma que o sujeito B pode subentender, com a pergunta, que o sujeito A achava que ele não seria capaz de deixar de fumar.

De acordo com Ducrot (1987, p. 25),

O subentendido, ao contrário, resulta de uma reflexão do destinatário sobre as circunstâncias de enunciação da mensagem e deve ser captado, através da descrição linguística, ao final de um processo totalmente diferente, que leve em conta, ao mesmo tempo, o sentido do enunciado e suas condições de ocorrência e lhes aplique leis lógicas e psicológicas gerais.

O subentendido não está marcado na frase como o pressuposto, sendo, portanto, um fato da retórica ligado à enunciação. Para acessá-lo, é necessário que o destinatário faça uma reflexão lógica através de questionamentos do tipo: “Por que o locutor disse o que disse?” ou “O que tornou possível a sua fala?” (Ducrot, 1987, p. 32).

Assim, enquanto a pressuposição é construída socialmente, a partir de um contexto partilhado entre os interlocutores, o subentendido é construído individualmente pela interpretação do destinatário da mensagem. O pressuposto aparece como um fato e, portanto, é indiscutível; o subentendido aparece como uma suposição. Ducrot (1987, p. 20) sistematiza bem a diferença entre esses elementos semânticos:

Se o posto é o que afirmo, enquanto locutor, se o subentendido é o que deixo meu ouvinte concluir, o pressuposto é o que apresento como pertencendo ao domínio comum das duas personagens do diálogo, como o objeto de uma cumplicidade fundamental que liga entre si os participantes do ato de comunicação.

Vê-se, dessa forma, que o pressuposto está relacionado ao *nós*, comunitário, enquanto o subentendido relaciona-se ao *eu*, individual.

Ainda que diferentes, a pressuposição e o subentendido têm um ponto em comum: ambas as categorias semânticas permitem que o enunciador se retire de sua fala. Na pressuposição, o apagamento da informação evita que ele retome um assunto já partilhado pelos participantes, colocando a informação pressuposta à margem do discurso. No subentendido, o enunciador faz com que o destinatário chegue a conclusões lógicas sem que seja necessário que ele mesmo, enquanto enunciador, afirme essas conclusões. Conforme Ducrot (1987, p. 43), “esse processo que ilustra o subentendido: para dizer alguma coisa, faz-se o outro dizer o que se disse”.

Quando estudamos as noções de pressuposto e subentendido, compreendemos a importância em se ler nas entrelinhas, já que esses mecanismos são indispensáveis para a exploração ampla da língua durante a interpretação de um texto.

Ainda que se retire de sua fala quando faz uso dos implícitos, ao produzir um texto o enunciador apresenta-se ainda que sem intenção de se apresentar, isto é, o texto traz uma imagem do enunciador ainda que ele não busque conscientemente construir uma figura de si mesmo ao falar. Essa imagem aparece na forma como ele se porta frente ao sujeito interpretante e no que ele enuncia ou não (explícitos e implícitos). Quando abordamos imagem, deparamo-nos com o conceito de *ethos* discursivo. A seguir, apresenta-se um pouco esse conceito, sob os estudos de Maingueneau.

O *ETHOS* DISCURSIVO

Na contemporaneidade, a ideia de *ethos* foi retomada pela Análise do Discurso (AD), ainda mantendo a concepção aristotélica de que ele é observado na aparência do

dito do enunciador, existindo no momento de produção do discurso e, dessa forma, não corresponde ao sujeito comunicante antes de sua atividade oratória.

Se na Retórica Clássica o *ethos* era considerado apenas em textos jurídicos ou em enunciados orais, na concepção de *ethos* trazida pela Análise do Discurso esse conceito está presente em qualquer discurso, oral ou escrito. Ademais, diferentemente da imagem produzida de forma voluntária pelo orador na teoria retórica aristotélica, para a AD o *ethos* consiste na personalidade que o sujeito enunciador apresenta no momento de enunciação, conscientemente ou não. Maingueneau assim esclarece essa visão involuntária do enunciador em relação à construção do *ethos*:

Em primeiro lugar, precisa afastar qualquer preocupação “psicologizante” e “voluntarista”, de acordo com a qual o enunciador, à semelhança do autor, desempenharia o papel de sua escolha em função dos efeitos que pretende produzir sobre seu auditório. Na realidade, do ponto de vista da AD, esses efeitos são impostos, não pelo sujeito, mas pela formação discursiva (Maingueneau, 1997, p. 45).

Pela citação do linguista, vê-se que a formação ideológica estabelecida no contexto sócio-histórico interfere diretamente na forma como o sujeito se apresenta em seu enunciado, isto é, as ideias socialmente construídas do ato comunicativo em que o enunciador está inserido incidem no que deve ou não ser dito em determinado ato comunicativo. Essas informações externas aos parceiros da troca discursiva que caracterizam o enunciador e podem ser observadas no enunciado são denominadas de *tom*.

O tom atribui autoridade ao enunciador e permite a construção de uma *corporalidade* e um *caráter* do sujeito que enuncia. Segundo Maingueneau (1997), o caráter corresponde a um conjunto de traços psicológicos que o sujeito interpretante associa ao enunciador a partir da forma como ele enuncia. Já a corporalidade é a construção mental de um corpo para esse enunciador, assim como a construção de suas vestes e da forma como se movimenta no espaço social. Esse corpo e esse caráter são construídos a partir de convenções culturais que circundam ambos os participantes.

O caráter de adesão do interlocutor ao texto emitido pelo enunciador depende da corporalidade e caráter transmitidos no enunciado. Isso significa que a imagem do locutor influencia na relação estabelecida entre sujeito comunicante e sujeito interpretante na comunicação.

O texto não se destina a ser contemplado, configurando-se como enunciação dirigida a um co-enunciador que é preciso mobilizar, fazê-lo aderir "fisicamente" a um determinado universo de sentido. O poder de persuasão de um discurso consiste em parte em levar o leitor a se identificar com a movimentação de um corpo investido de valores socialmente especificados (MAINGUENEAU, 2004, p. 99).

Ao captar os traços psicológicos e o corpo do enunciador, o destinatário retribui outra imagem a partir do que foi assimilado. Esse processo é denominado de *incorporação*: o contexto sócio-histórico institui um corpo textual ao enunciador e ao destinatário e essa corporalidade permite que os sujeitos participantes assimilem (incorporem) uma dada forma de ocupar a sociedade. O *ethos*, então, constitui os corpos textuais finais que aparecem nesse jogo de apresentações e interpretação.

É preciso reconhecer que nem sempre o *ethos* é montado no momento da enunciação, já que o interlocutor, muitas vezes, já atribui uma corporalidade textual e um caráter ao locutor antes desse locutor formatar seu discurso. Isso significa que a imagem do enunciador constrói-se, muitas vezes, com base em estereótipos, imagens sociais já prontas de grupos de indivíduos, que ao pronunciarem seus enunciados estão sempre pondo em xeque a cena já instalada na memória coletiva. Existe, portanto, uma relação entre um *ethos pré-discursivo* e o *ethos* que aparece no enunciado, um *ethos discursivo*. Este é construído no momento de enunciação, a partir dos gestos, atitudes, voz e postura do enunciador, além do gênero textual utilizado e do contexto em que os parceiros estão inseridos. Já o *ethos pré-discursivo* é formado a partir do conhecimento prévio sobre o gênero a ser utilizado e sobre a personalidade e ideologia do locutor. O *ethos discursivo* desmembra-se em *ethos mostrado*, que ocorre quando o enunciador formula seu enunciado sem se incluir em seu discurso, e em *ethos dito*, em que o sujeito se refere a si mesmo no seu discurso - o enunciador abre espaço no enunciado para citar-se. O resultado da união desses *ethé* (pré-discursivo e discursivo) constitui o *ethos efetivo*.

Dessa forma, vê-se que, para Maingueneau, o estudo do *ethos* parte, primeiro, de um estudo do *ethos pré-discursivo* para que seja apreendido o caráter do sujeito enunciador. Após, constrói-se a corporalidade desse enunciador a partir das marcas deixadas no enunciado proferido.

A seguir parte-se para a análise da letra de *funk* cantada por Valesca Popozuda, na busca por traçar o *ethos* feminino da locutora nesse texto.

ANÁLISE DA LETRA

Para a análise, foi escolhida a letra “Agora eu sou solteira” por ter marcado a carreira de Valesca Popozuda, destacando o grupo Gaiola das Popozudas (do qual Valesca fazia parte) no cenário do mundo *funk*. Optou-se pela análise de uma música de Valesca por ela ser uma das maiores representantes do *funk* cantado por mulheres, tornando-se até tema de dissertação.¹ A letra foi colhida no site Letras.Mus, no dia 12 de dezembro de 2019. A seguir, leia a letra em sua íntegra:

Agora eu sou solteira – Gaiola das Popozudas

Eu vou pro baile de sainha
Agora eu sou solteira
E ninguém vai me segurar!
Daquele jeito!
De, de sainha
Daquele jeito
(Eu, eu, eu, eu, eu, eu, eu, eu)
Eu vou pro baile procurar o meu negão
Vou subir no palco ao som do tamborzão
Sou cachorrone mesmo
E late que eu vou passar
Agora eu sou solteira
E ninguém vai me segurar
DJ aumenta o som
Que eu já tô de sainha
Daquele jeito!
De, de sainha!
No local do pega pega
Eu esculacho a tua mina
No completo, no mirante

¹ Em 2013, Valesca Popozuda aparece representando a resistência das mulheres do mundo *funk* na dissertação de Mariana Caetano, intitulada “My Pussy é o poder: A representação feminina através do funk no Rio de Janeiro: Identidade, feminismo e indústria cultural”.

Ou no muro da esquina
Na primeira tu já cansa
E eu não vou falar de novo
Ai que homem gostoso
Vem que vem, quero de novo
Gaiola das Popozudas
Agora fala pra você
Se elas brincam com a xaninha
Eu faço o homem enlouquecer
De, de sainha!
De, de sainha!

Iniciemos a análise de alguns versos:

1. Eu vou pro baile, eu vou pro baile, de sainha
2. Agora eu sou solteira e ninguém vai me segurar

No começo do texto, constata-se a presença de um locutor bem marcado dentro de seu enunciado pela aparição três vezes do pronome “eu”. Pela adjetivação (solteira), conseguimos identificar que esse sujeito enunciadador é do gênero feminino. Esse sujeito pratica ações e não faz nenhuma referência, até então, ao interlocutor com quem conversa. Dessa forma, o enunciado está centrado na própria enunciadora enquanto o interlocutor aparece como um mero ouvinte do relato. Vê-se, então, a presença de um *ethos* dito, já que a enunciadora se apresenta em seu texto.

Dos enunciados 1 e 2, depreendem-se os seguintes pressupostos (P):

- P1 Ela ainda não estava no baile.
P2 Antes ela era comprometida.
P3 Ela não era livre.

Observe que os pressupostos aparecem como anteriores ao momento da enunciação. No primeiro enunciado, o fato de a enunciadora empregar o verbo “ir”, que indica movimento, no presente, contrapõe-se ao local onde a enunciadora está no momento de proferir seu texto: ela vai ao baile, mas ainda não está lá. No segundo enunciado, ao trazer o advérbio “agora”, é feita uma oposição ao antes e, por isso podemos pressupor que se agora ela está solteira, antes ela estava comprometida. Ademais, ao fazer uso do pronome indefinido de sentido negativo “ninguém”, há uma contraposição com o pronome indefinido de sentido positivo “alguém” e, por isso,

podemos afirmar que alguém a segurava antes, ou seja, ela tinha a liberdade cerceada por uma pessoa.

O subentendido (S) é uma construção semântica realizada pelo receptor da mensagem a partir de uma lógica semântico-discursiva. Com as informações postas nesses dois enunciados, subentende-se que:

S1 Ela quer encontrar um sexo casual, por isso está de sainha.

S2 Ela não era feliz nesse relacionamento, pois se sentia prisioneira.

S3 Ela vai voltar tarde para casa ou talvez nem volte, pois não há ninguém para segurá-la.

A minissaia, criada por André Courrèges, surge na moda parisiense no século XX e transforma-se em símbolo de libertação sexual da mulher. Quando a enunciadora afirma que vai de sainha para o baile, subentende-se que ela explorará sua sexualidade na festa.

Se, ao terminar o relacionamento, uma pessoa vai ao baile, isso pode demonstrar que ela está feliz com o término. Assim, por uma construção lógica, se ela está feliz agora que está solteira, antes ela era infeliz no relacionamento.

Como não há mais ninguém para segurá-la, para frear a sua liberdade, ela pode permanecer até tarde no baile. Portanto, ela poderá voltar tarde para casa ou não voltar.

Já nesses dois primeiros enunciados conseguimos depreender um traço do caráter dessa enunciadora: ela é uma pessoa em busca de sua independência.

Observemos agora os seguintes versos:

3. Eu vou pro baile procurar o meu negão.

4. Vou subir no palco ao som do tamborzão.

Desses enunciados, consegue-se depreender os seguintes pressupostos:

P1 Ela ainda não estava no baile.

P2 Ela não namora um homem negro.

P3 Ela está na pista.

O primeiro pressuposto já foi debatido anteriormente. Nessa nova aparição, a expressão “Eu vou pro baile” reforça a ideia de que ela ainda não está no baile.

O segundo pressuposto é verificado a partir da palavra “procurar”. Como a enunciadora não tem um namorado negro, ela vai procurá-lo no baile.

Já o terceiro pressuposto é depreendido da palavra “subir”: se ela ainda vai subir ao palco, significa que ela está embaixo, ou seja, na pista.

Em ambos os versos, vemos o “eu” como sujeito da oração na voz ativa. A mulher é quem, por vontade própria, decide sair de casa e ir ao baile e procurar um parceiro para se relacionar.

Pelo que está posto nesses dois enunciados, subentende-se que:

S1 Ela quer se relacionar com um homem negro porque ele é ideal para o sexo casual.

S2 Ela desejou subir ao palco para ter mais amplitude de visão ao procurar o negão.

Subentende-se que a busca dela pelo homem negro é para o sexo casual porque já havíamos subentendido que, por ela estar de sainha, ela queria transar com alguém que encontraria no baile. Sendo assim, um subentendido leva a outro na trama textual. Da mesma forma, se a enunciadora afirma que vai ao baile procurar o negão, subentende-se que ela subirá ao palco para encontrá-lo mais facilmente.

Se nos dois primeiros enunciados, a enunciadora apresenta um *ethos* independente, aqui ela associa essa independência à libertação sexual feminina, na qual ela é quem escolherá seu parceiro.

Nos próximos enunciados, a ideia de liberdade sexual é reafirmada:

5. Sou cachorrona mesmo.

6. E late que eu vou passar

Depreendem-se os seguintes pressupostos:

P1 Ela é livre sexualmente.

P2 Alguém está com raiva dela.

A primeira pressuposição só é realizada a partir do conhecimento da gíria “cachorrona”, utilizada nas letras de funk no início da década de 2010. Essa gíria significa, de acordo com o Dicionário Informal Online, uma mulher que se diverte e possui vários parceiros sexuais. Assim, quando afirma que é cachorrona mesmo, a locutora confirma que após o rompimento de seu relacionamento, ela pode se relacionar com quem quiser nos bailes, afinal, ela é cachorrona mesmo. Desse mesmo enunciado, subentende-se que:

S1 Alguém a chamou de cachorra, por isso ela afirma que é cachorrona mesmo.

S2 Por ser cachorrona, ela pode procurar um negão no baile.

No enunciado 6, só se entende que ela desperta raiva em alguém por conhecer a gíria “late”, também utilizada no funk carioca nesse mesmo período. Essa gíria, segundo o Dicionário Informal Online, significa gritar. Desse enunciado, pode ser depreendido o seguinte subentendido:

S1 A liberdade sexual feminina não é um comportamento esperado e isso provoca raiva.

Dessa forma, verifica-se que o comportamento da enunciadora foge aos padrões. Na luta por independência e liberdade, ela encontra barreiras impostas socialmente que julgam suas atitudes.

7. DJ aumenta o som

8. Eu já tô de sainha

Dos enunciados acima, analisamos uma relação de causa e efeito: ela pede para o DJ aumentar o som porque já está de saia curta. Podemos verificar os seguintes pressupostos:

P1 O som estava baixo.

P2 Antes ela não estava de saia.

No enunciado 7, o pedido feito ao DJ para que ele aumente o som nos leva a entender que o som estava baixo antes de ser realizado o pedido. No enunciado 8, o advérbio de tempo “já” denota uma ação conclusiva que remete a um estado anterior. Assim, ela já está de sainha porque já colocou a saia, elemento que não a vestia anteriormente.

Com o uso do imperativo em seu enunciado direcionado ao DJ, a interlocutora apresenta um *ethos* de caráter autoritário. Se ela tem a capacidade de ordenar o DJ a tomar determinada atitude, podemos considerar que ela é alguém importante dentro da cena dos bailes funks, pois o DJ é um dos pilares principais para a ocorrência dessas festas.

Dos enunciados 7 e 8, subentende-se que:

S1 O som baixo não traz animação para a pista, por isso era necessário aumentá-lo.

S2 Como ela já está de sainha, a festa pode ficar mais animada.

S3 Ela deseja que a festa fique mais animada porque ela busca um sexo casual.

A informação subentendida 3 só pode ser considerada a partir da informação subentendida 1 do enunciado 1, pois é a relação entre usar saia e buscar um sexo casual que permite o entendimento da necessidade de uma festa mais animada. Dessa forma, os implícitos subentendidos formam uma teia interpretativa ao longo do texto, cujas informações somam-se na construção do sentido global.

Vejamos o próximo enunciado:

9. No local do pega pega eu esculacho tua mina

Desse enunciado, são depreendidos os seguintes pressupostos:

P1 Existem locais que não são destinados ao sexo.

P2 A mina é comprometida com o receptor dessa mensagem.

A pressuposição P1 pode ser encontrada a partir da demarcação de um local para o “pega pega”, isto é, para o sexo. Se existe um local destinado ao sexo, isso significa que há locais que não são destinados a essa prática.

Já na pressuposição P2, sabe-se que a “mina” a quem se faz referência no enunciado é comprometida com o receptor da mensagem, pois foi utilizado o pronome possessivo “tua” à frente desse substantivo.

Ainda nesse enunciado, subentende-se que:

S1 A enunciadora frequenta o local do pega pega, por isso ela o conhece.

S2 A mina não tem um bom desempenho no sexo, por isso a enunciadora a “esculacha”.

S3 A enunciadora costuma ficar com homens comprometidos, por isso fala tranquilamente que deseja “esculachar” no sexo a namorada do interlocutor.

No enunciado 9, a locutora assume um *ethos* de sedução, ao tentar convencer o receptor da mensagem de que ela é boa no sexo. Também apresenta um caráter de inconfiabilidade, já que busca se relacionar com alguém comprometido.

10. Eu não vou falar de novo.

11. Ai que homem gostoso vem que vem quero de novo.

Observando os enunciados 10 e 11, encontramos os seguintes pressupostos:

P1 Algo já foi dito antes.

P2 Ela já teve uma relação com tal homem gostoso.

Esses pressupostos sugerem a repetição de uma ação que já havia ocorrido. A marca linguística que aponta para essa recorrência é a expressão “de novo”, que aparece em ambos os enunciados. A partir do que está posto no enunciado 10 e 11 e das interpretações que até então realizamos, alcançamos os seguintes subentendidos:

S1 Ela já vem insistindo para transar mais uma vez com o mesmo homem, por isso não quer ter de insistir novamente.

S2 O homem gostoso não quer transar novamente com ela, por isso ela está insistindo.

S3 O homem gostoso já está cansado desde a primeira vez que transaram, por isso não quer transar de novo.

S4 O homem gostoso não quer transar de novo com ela porque ele é comprometido.

A interpretação desses dois enunciados reforça *ethos* de sedução e de autoridade, ao vermos que ela busca se relacionar sexualmente com alguém sem querer ter de insistir mais uma vez, ou seja, ela quer ter sua vontade prontamente atendida. Se relacionarmos esse homem gostoso ao homem comprometido que aparece no enunciado 9, há a retomada

do caráter de inconfiabilidade da enunciadora, pois ela insiste em se relacionar com um homem comprometido.

Por fim, a locutora enuncia:

12. Se elas brincam com a xaninha eu faço o homem enlouquecer.

Desse enunciado, veem-se os seguintes pressupostos:

P1 Ela não tem o hábito de brincar com a xaninha.

P2 Outras mulheres não fazem o homem enlouquecer.

Apesar de ter a estrutura de uma oração subordinada adverbial condicional, a primeira oração do enunciado 12 tem valor agregado de uma oração temporal. Essa possibilidade ocorre pelo uso do verbo “brincam” no presente, que implica um caráter habitual² e a certeza da enunciadora frente ao conteúdo do enunciado. Esse valor temporal é facilmente comprovado quando trocamos a conjunção “se” pela conjunção “quando” ou pela conjunção “enquanto”. Assim, “elas” têm o hábito de “brincar com a xaninha”, expressão que se refere à masturbação feminina. Sendo o “elas” oposto ao “eu” nesse enunciado, pressupõe-se que a enunciadora não detém tal hábito. Por conseguinte, vê-se a rotina da enunciadora na oração principal: fazer o homem enlouquecer. Como há a oposição entre “elas” e “eu”, as outras não enlouquecem o homem. As outras mulheres se masturbam enquanto a locutora está preocupada em satisfazer sexualmente os parceiros delas.

Mais uma vez, há a presença do *ethos* de sedução, pois a enunciadora coloca-se no papel de enlouquecer os homens, sendo objeto de desejo masculino.

A partir da interpretação dos elementos postos e implícitos, conseguimos traçar o caráter dessa enunciadora: ela é uma autoridade nos bailes funks e busca exercer essa autoridade com os parceiros com quem se relaciona; é sensual, livre sexualmente e não confiável, já que se interessa por homens comprometidos; é segura para se apresentar como alguém experiente no sexo e capaz de atrair quem quiser.

Com o nosso conhecimento de mundo e pelas marcas textuais, também conseguimos traçar um corpo para essa enunciadora: está dentro dos padrões de beleza, pois se sente confortável para usar minissaia e dar a iniciativa na conquista. Assim, ela é uma pessoa magra, branca e tem cabelo comprido.

² Hirata- Vale (2005) aponta essa proximidade entre as orações temporais e as condicionais em sua tese denominada “A expressão da condicionalidade no português escrito do Brasil: contínuo semântico-pragmático”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo analisou o implícito da letra de funk “Agora eu sou solteira”, com o propósito de verificar como a imagem da mulher é construída a partir do que não está posto.

Viu-se que os pressupostos e subentendidos trazem informações que contribuem para entendermos melhor quem é essa mulher que frequenta os bailes funks. É importante lembrarmos que essa letra foi um destaque na carreira de Valesca Popozuda dentro do grupo Gaiola das Popozudas, o que significa que a mensagem transmitida teve grande adesão dos amantes do funk carioca. Assim, pode-se inferir que houve identificação entre a enunciativa do texto e os sujeitos interpretantes.

Na letra, a enunciativa apresenta-se em seu próprio texto, relatando ações a serem desenvolvidas por ela no baile funk. Essas ações demonstram um *ethos* de independência e liberdade sexual, na busca pelo prazer feminino, além de um *ethos* de autoridade e de segurança. Em conformidade com o sucesso dessa música, a presença desse *ethos* aponta para a nova realidade da mulher carioca: elas querem ter essa autonomia.

Ao interpretar um texto identificando seus sentidos não literais, o leitor passa à condição de leitor crítico, que realmente analisa o que lê, tornando-se um participante ativo no processo de leitura. Praticando esse exercício na letra, correlacionamos mais profundamente as informações. Dessa forma, a análise do pressuposto e subentendido de um texto permite maior reflexão sobre o que está sendo enunciado. Vale apontar, ainda, que nos enunciados estudados podem ser encontrados outros subentendidos, já que ele aparece de acordo com as experiências de cada receptor.

REFERÊNCIAS

CHARAUDEAU, Patrick. *Linguagem e discurso: modos de organização*. 2. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2014.

DUCROT, Oswald. *Pressupostos e subentendidos: a hipótese de uma semântica lingüística*. Pressupostos e subentendidos (reexame). In: *O dizer e o dito*. Campinas, São Paulo: Pontes, 1987.

GAIOLA DAS POPOZUDAS. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/gaiola-das-popozudas/1078678/>> Acesso em: 12 dez. 2019.

ILARI, Rodolfo. *Introdução à semântica: brincando com a gramática*. São Paulo: Contexto, 2001.

MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2004.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*. 3. ed. São Paulo: Pontes, 1997.

REBELLO, Ilana. *O texto e suas múltiplas possibilidades de leitura: pressupostos e subentendidos*. In: *Linguagem, teoria, análise e aplicações* (8). Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Letras/ UERJ, 2015.

ZANDWAIS, Ana. *Estratégias de leitura: como decodificar sentidos não-literais na linguagem verbal*. Porto Alegre. Sagra, 1990.

Recebido em: 27/05/2024

Aceito em: 21/10/2024

Bárbara Cazumbá: doutora em Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), onde também concluiu o mestrado em Língua Portuguesa (2017) e cursou a graduação em Letras Português-Literaturas (2014). Obteve título de especialista em Políticas Públicas de Enfrentamento à Violência contra a Mulher pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) em 2018. Professora das redes públicas municipais de Niterói e Duque de Caxias. Tem interesse na área de Análise do Discurso, com ênfase na Semiologia.

A maternidade compulsória em *posts* da revista Marie Claire: entre o amor, o ódio e a contradição

Compulsory motherhood in Marie Claire magazine posts: between love, hate and silencing

Graciele de Fátima Amaral

Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO)

gracidfamaral@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0006-7786-2081>

Marilda Aparecida Lachovski de França

Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO)

lachovskimarilda@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5421-5419>

RESUMO

Este estudo se propõe a refletir sobre os processos de produção de sentidos em textos-imagem indexados a uma reportagem da revista Marie Claire-Brasil intitulada *Odeio a maternidade, mas amo a minha filha: é preciso falar sobre os arrependimentos em torno do ser mãe* (em 16/06/2023) buscando compreender como se dá a resistência aos modos de naturalização na/da maternidade, bem como a constituição do sujeito mulher/mãe, como sempre dividido. Nos amparamos na perspectiva da Análise do Discurso de linha franco-brasileira de Michel Pêcheux e relida por Eni Orlandi, no Brasil. Perguntamo-nos sobre a (re)produção de sentidos sobre o “ser e não ser mãe”, considerando a maternidade imposta, “romantizada” ou compulsória, como parte de um conflito de sentidos e saberes, instaurando a resistência, deslocando sentidos.

Palavras-chave: Maternidade compulsória; Sujeito mulher/mãe; Discurso; Paráfrase; Desidentificação.

ABSTRACT

This study proposes to reflect on the processes of meaning production in image texts indexed to a report from Marie Claire-Brasil magazine entitled *I hate motherhood, but I love my daughter: it is necessary to talk about the regrets surrounding being a mother* (on 06/16/2023) seeking to understand how resistance to the modes of naturalization in/of motherhood occurs, as well as the constitution of the woman/mother subject, as always divided. We rely on the perspective of Franco-Brazilian Discourse Analysis by Michel

Pêcheux and reread by Eni Orlandi, in Brazil. We wonder about the (re)production of meanings about “being and not being a mother”, considering imposed, “romanticized” or compulsory motherhood, as part of a conflict of meanings and knowledge, establishing resistance, displacing meanings.

Keywords: Compulsory maternity; Woman/mother subject; Speech; Paraphrase; De-identification.

INTRODUÇÃO

Ser mãe, ou não o ser, é uma demanda que, antes e agora, produz um efeito de “função” (Gonzaga; Mayorga, 2019, p. 62). A maternidade é, ao longo do tempo, atribuída às mulheres e torna-se uma questão sobre a qual todas, em algum momento de suas vidas, serão exigidas e deverão não só tomar partido, mas dar uma resposta à sociedade. Essa “função”, sob um efeito, não considera que, se há aquelas que desejam ser mãe, há outras mulheres que não o desejam. Infelizmente, todas vão experienciar algum tipo de cobrança social acerca da maternidade, em algum momento de suas vidas.

Iniciamos nossa reflexão a partir dos texto-imagens¹ (Venturini, 2017) veiculados na Revista Marie Claire Brasil, e que sinalizam, em nossa leitura, para a maternidade como prática compulsória, pois, nelas e por elas, o sujeito mulher se desdobra e se (re)significa, num modo de resistir e romper com o pré-determinado e relegado às mulheres: ser mãe. É, portanto, a partir de recortes da referida revista, e amparadas na perspectiva da Análise de Discurso (doravante AD), que buscamos no presente texto refletir sobre a (re)produção de sentidos acerca da maternidade como discursividade, logo, como lugar de observação do discursivo. Colocamos em análise o movimento de sentidos em torno da maternidade compulsória, como constitutiva das práticas sociais, sendo repetida, exigida e naturalizada como um “dever” de toda mulher.

Utilizou-se, portanto, como aporte teórico-metodológico a Análise do Discurso (de filiação pecheutiana ou franco-brasileira), de Eni Orlandi, no que tange à Memória Discursiva, ou seja, sua exterioridade constitutiva por meio de discursos já ditos que irrompem do Interdiscurso para o Intradiscurso por meio das Formações Discursivas.

¹ Termo empregado por Venturini (2017, p. 52) no qual a autora define o corpo como “texto”, ou “texto-imagem”: “[...] O corpo é um grande texto e, entre as discursividades, a mais visível pelo seu funcionamento discursivo como memória, como objeto material, como texto-imagem, como discurso [...]” (Venturini, 2017, p. 52).

INICIANDO UM GESTO DE ANÁLISE...

A revista Marie Claire é mensal, voltada para mulheres de diferentes idades, e sua primeira edição foi publicada no Brasil em 1991. É importante destacar que a revista feminina sempre teve um papel de parceria para boa parte do público leitor feminino. Não faz muito tempo, eram esses periódicos que aconselhavam sobre comportamento e elucidavam dúvidas que as mulheres não resolviam com pessoas do seu convívio, temendo vergonha ou mesmo censura.

Ainda hoje, as revistas – mesmo que publicadas em suportes *online* – são mais do que entretenimento para as mulheres, são também fonte de informação sobre os mais variados temas, com tom de aconselhamento muitas das vezes; entre os diversos segmentos, o dedicado ao público feminino é um dos mais tradicionais e com os mais variados títulos. Para Araujo e Bonadio (2015, p. 945), a principal estratégia de mercado é a segmentação, pois cada revista tem um público muito específico: seja sexo, idade, interesses, comportamento ou todos esses fatores combinados.

Como postula Orlandi (2003, p. 34), uma imagem, a exemplo do que ocorre com as imagens e os símbolos que nos rodeiam, produz uma significação a partir de uma leitura, ou seja, “a imagem é discurso”, é materialidade. Além de que, é também pela memória que há a produção do discurso, ou a maneira como a memória “aciona” faz valer as condições de produção de determinado discurso. E a materialidade da imagem é aquilo que a constitui na relação com a memória discursiva, ou seja, sua exterioridade constitutiva, os discursos já ditos que irrompem, de acordo com Pêcheux (2014, p. 141), do interdiscurso para o intradiscurso por meio das mais diversas formações discursivas.

Dessa maneira, e nessa relação, outros discursos funcionam como pré-construído de uma textualização do sentido, mas isso não está no eixo da representação, como se o sentido tivesse sido dado aprioristicamente: são memórias – memória que dentro da AD pecheutiana indica que o que já foi dito retorna no dizer inconscientemente regressando ao eixo da formulação, da atualização do discurso, possibilitando uma interpretação a partir de retomadas discursivas.

Assim sendo, Formação Discursiva² (ou FD) corresponde ao sentido que não existe por si só, mas é “determinado pelas posições ideológicas colocadas em jogo no processo sócio-histórico em que as palavras são produzidas” (Orlandi, 2003, p. 42). Orlandi ressalta ainda que “tudo que dizemos tem, pois, um traço ideológico em relação a outros traços ideológicos” (Orlandi, 2003, p. 43). Logo, é possível dizer que há sempre uma relação (de confronto) entre diferentes formações discursivas.

Sendo assim, de acordo com Orlandi (2003, p. 45), as FDs “podem ser vistas como regionalizações do interdiscurso, configurações específicas dos discursos em suas relações” (Orlandi, 2003, p. 43), sendo, portanto, dizeres já-ditos, onde os sentidos não estão já dispostos na língua, mas são significados “nas/pelas formações discursivas [...] constituídas pela contradição, são heterogêneas nelas mesmas e suas fronteiras são fluidas, configurando-se e reconfigurando-se continuamente em suas relações” (Orlandi, 2003, p. 44).

Partindo do princípio de que todo discurso funciona na relação com outros dizeres (e outros discursos) – “dizeres presentes e dizeres que se alojam na memória” (*idem*, p. 48) – nos propomos a pensar o movimento dos sentidos sobre o “ser mãe”, rompendo ou desestabilizando os saberes, já sabidos, repetidos e naturalizados nas práticas sociais. Assim, como destacamos nos recortes, os sentidos produzidos se dão em disputa, sinalizando para a maternidade não-romantizada, para o conflito que há entre o ser mãe e o amor sentido pelo filho. O conflito que se coloca, portanto, é o da constituição do sujeito-mãe em relação ao que a FD permite, produzindo uma contradição em torno da maternidade como possibilidade/impossibilidade de querer ou sentir-se realizada como tal.

O Texto-imagem 01 foi publicado no dia 16 de junho de 2023 no site da revista em questão, assim como na rede social Instagram no dia 20 de junho de 2023, ambos com o título “Odeio a maternidade, mas amo a minha filha: é preciso falar sobre os arrependimentos em torno do ser mãe” sob a autoria de Juliana Picanço, em São Paulo.

² Pêcheux (2014, p. 147), define a formação discursiva como “aquilo, que numa formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição dada numa conjuntura dada, determinada pelo estado da luta de classes, determina o que *pode e deve ser dito* (...) (grifos do autor).

Texto-imagem 01 – Postagem do Instagram



Fonte: Revista Marie Claire³ – Instagram

As condições de produção do Texto-Imagem 01, segundo Orlandi (2003), compreendem e abarcam os sujeitos e a situação na medida em que fazem refletir sobre aquilo que numa imagem produz sentidos – aquilo que não está nela, nem no seu suporte, mas no interdiscurso, o “já-lá”, ou o “todo complexo com dominante”, como nos ensina Pêcheux (2014, p. 137).

No Texto-Imagem 01 há uma mulher com a criança pequena no colo que faz compreender tratar-se de uma mãe. O sentido que emerge é do sofrimento na expressão da sua face voltada para cima, remetendo a um tipo de súplica. A maternidade socialmente se associa a conceitos de sofrimento, sacrifício e amor, um amor que foi naturalizado como inato e consolidado como incondicional, a ponto de sua falta provocar estranheza e desconforto social. Assim, a ausência desse sentimento faz com que a mulher seja vista como uma mãe inadequada ao papel que lhe fora imposto, pois a falta de amor materno contraria o modelo de mulher feminina e maternal.

O modelo de mãe, amorosa e perfeita, regulado pelo sentimento de culpa, desenha a mulher como alguém capaz de qualquer sacrifício pelo bem-estar do filho e da família. Alguém que só existe pela/para a função materna. O mal-estar diante da própria inadequação ao modelo, manifesto pela culpa, é o

³ Postagem feita na rede social Instagram da Revista Marie Claire (Picanço, 2023).

principal mecanismo de controle do comportamento materno (Porto, 2011, p. 61).

Neste sentido, as mulheres que destoam das normas e regras sociais, não performando o papel feminino pré-estabelecido, são condenadas no plano moral.

No Texto-Imagem 02, além da imagem de uma mãe com seu olhar voltado para baixo num gesto de tristeza, há ainda a palavra “arrependimento”, que rompe com estereótipos maternos. A maternidade é construída em torno dos ideais de sofrimento e amor de forma naturalizada, porém, quando mães expressam sentimentos contrários (como arrependimento), causam estranheza e desconforto. Não amar o filho faz com que a mulher seja vista como uma mãe “desnaturada”. Dessa forma, a ausência desse amor desafia o modelo que define a natureza definidora do que é feminino.

Texto-imagem 02 – Postagem do Instagram



Fonte: Revista Marie Claire⁴ – Instagram

Essa disputa de sentidos (Orlandi, 1999) atesta para a negação que o título da reportagem traz – *Odeio a maternidade, mas amo a minha filha: é preciso falar sobre os arrependimentos em torno do ser mãe* –, apontando para os modos como uma formação discursiva trabalha suas fronteiras, lidando com a exterioridade do discurso da maternidade sob o ponto de vista da resistência, como desestabilização dos sentidos. Mas,

⁴ Postagem feita na rede social Instagram da Revista Marie Claire (Picanço, 2023).

se consideramos que o sentido sempre pode ser outro, e que o discurso é *variança*, movimento de sentidos, tal como o faz Orlandi (1999), os significantes mãe e maternidade não são sinônimos, uma vez que odiar a maternidade e amar ser mãe produzem o contraditório, numa mesma FD, resultando em um movimento de contraidentificação do sujeito-mãe. Segundo Pêcheux (2014), o sujeito, na perspectiva discursiva, é duplamente atravessado, pela língua e pela história, logo, não tem controle sobre o modo como ambas o afetam, ou ainda, como aponta Orlandi (2003, p. 21), não é origem, nem fonte do dizer, não tendo domínio sobre os sentidos, num efeito de incompletude, sempre (re)produzindo o já dito.

Adentrando na relação entre sujeito e sentidos⁵, Pêcheux (2014) formula três modalidades de identificação do sujeito. A primeira é a identificação plena – o bom sujeito – aquele do “assim seja,” que filia-se plenamente à FD, “sob a forma do livremente consentido” (Pêcheux, 2014, p. 199). Na segunda modalidade, a contraidentificação, o sujeito não se identifica plenamente com a FD na qual está inscrito, e resiste. Essa tomada de posição, mesmo não rompendo com os saberes da FD, produz um movimento de contradição – e diz não – sendo, portanto, o sujeito da resistência. Já a terceira modalidade é a desidentificação: nela o sujeito não se identifica, rompe e filia-se a saberes de outra formação discursiva. Esses modos de identificação nos permitem pensar que o assujeitamento, na contraidentificação, mesmo resistindo e dizendo “não”, se divide em sua condição constitutiva: é interpelado pela ideologia em seu duplo funcionamento, sob a forma do “acobertamento-rejeição” (Pêcheux, 2014, p. 199).

Nos recortes analisados há o funcionamento da segunda modalidade (sujeito da resistência), no qual considera-se o confronto entre os significantes mãe e maternidade como discursividade na qual há um movimento de contradição. Assim, considerando o Texto-imagem 01, podemos dizer que o sujeito não rompe com a FD a qual se filia e que coloca em questão a maternidade, o que ressoa no uso da adversativa: “*odeio a maternidade, mas amo minha filha*”, no jogo de sentidos entre amar e odiar. O ser mãe é posto em suspenso, uma vez que, para o sujeito, apaga-se a relação sinonímica entre mãe/maternidade. Logo, o movimento de contraidentificação atesta para “uma *separação* (distanciamento, dúvida, questionamento, contestação, revolta) com relação ao que o

⁵ Essa relação, posta por Pêcheux (2014), foi entendida por Althusser (1985), considerando que, pelo funcionamento da ideologia, a divisão entre bons e maus sujeitos, se dá pela interpelação do indivíduo em sujeito, ou seja, pela sua submissão ao Sujeito universal, uma forma de “ritual preciso” (Althusser, 1985, p. 99-100).

sujeito universal lhe dá a pensar” (Pêcheux, 2014, p. 199, grifo do autor). Portanto, a evidência ideológica – que todo sujeito-mulher/mãe deve amar sê-lo – é colocada em questão e desestabiliza os sentidos dessa relação, produzindo um outro modo de ser e de se significar. Partimos para o Texto-imagem 03:

Texto-imagem 03 – Postagem do Instagram



Fonte: Revista Marie Claire⁶ – Instagram

A partir do que pontuamos anteriormente, no recorte Texto-imagem 03, o sujeito-mãe põe em conflito os sentidos acerca do que desejava, e do que “realmente foi e o que o silenciamento”, ou seja, sinalizando para a construção do imaginário em torno da maternidade e de como ela funciona, na prática. Esses saberes que, para o sujeito, estão/estavam cerceados pelo silêncio⁷, movimentando os sentidos e produzindo, por um efeito, a naturalização da relação mãe e maternidade, apagando as diferenças, como um só. Neste sentido, “as evidências produzidas naturalizam os sentidos postos pela interpelação ideológica, e apagando os múltiplos fazem surgir o óbvio, dado como natural e homogêneo, imutável, no entanto, falha” (Lachovski, 2021, p. 94). Vejamos:

⁶ Postagem feita na rede social Instagram da Revista Marie Claire (Picanço, 2023).

⁷ Orlandi (2007, p. 92), aponta para o silêncio fundador, e aponta que “é assim que o interdiscurso, na ilusão do conteúdo, é trabalhado pelo silêncio. Quando o interdiscurso 'apaga' o silêncio fundador, enquanto tal, fazendo com o que não-dito se sobreponha (coincida) ao já-dito, ele produz a impressão de que o sentido não pode ser, na origem, senão *um*” (grifo da autora).

Texto-imagem 04 – Postagem do Instagram



Arrependimento não significa violência ou abandono. Essas mulheres amam seus filhos, cuidam e são responsáveis por eles, mas sofrem, quase sempre em silêncio, por desejarem nunca terem sido mães 🤝

Luana Ganzert, psicóloga especialista em emoções



marieclaire

Fonte: Revista Marie Claire⁸ – Instagram

No Texto-imagem 04, há a presença da profissional, legitimada no e pelo Estado, que vem, de certo modo, sustentar a contraidentificação do sujeito que não se filia à maternidade. Os pares violência e arrependimento são desdobrados e sinalizam para outros sentidos como cuidado e responsabilidade, deslocando o efeito de um discurso único sobre a relação mãe/maternidade. É nesse movimento, rompendo a lógica do funcionamento ideológico, que situamos a língua nas condições de produção, as quais também são inacessíveis ao sujeito se a formulação não for lugar (possível), do visível e do imediato. Logo, trabalho do político, como divisão de sentidos e de sujeitos, como nos ensina Orlandi (1998, p. 54).

A MÃE SOFREDORA: REPETIÇÃO E NATURALIZAÇÃO

Pensando no movimento de sentidos, considerando a relação entre interdiscurso e intradiscurso como sendo os eixos da constituição e da formulação, conforme postulado por Pêcheux (2014), consideramos o funcionamento da paráfrase um entrecruzamento da memória e do movimento dos sentidos, deslocando o que é “dado” para o que é “provável” (por um efeito de evidência). Para tanto, nos referimos à obra *A Pietá*,

⁸ Postagem feita na rede social Instagram da Revista Marie Claire (Picanço, 2023).

esculpida em mármore, por Miguel Ângelo di Lodovico Buonarroti Simoni (Michelangelo) no período do Renascimento, atualmente alocada na basílica de São Pedro Vaticano. A obra retrata Cristo morto no colo de sua mãe, após ser retirado da cruz.

Texto-imagem 05



Pietá – Michelangelo – 1499

Escultura em mármore. Dimensões: 174x195.

Fonte: <http://www.guiageo-europa.com/vaticano/pieta>.

A partir do enunciado (manchete da reportagem) bem como dos Textos-imagem sob análise, há a naturalização do sujeito mãe atrelado ao sofrimento, destacando-se como uma das especificidades constitutivas deste discurso em torno da maternidade. Para identificar a naturalização desse discurso, realizamos uma análise a partir do conceito de paráfrase e polissemia. Os processos parafrásticos “são aqueles pelos quais em todo dizer há algo que se mantém, isto é, o dizível, a memória [...], representa assim o retorno aos mesmos espaços do dizer [...]” (Orlandi, 2003, p. 36).

De acordo com os processos parafrásticos, ao retomar o Texto-imagem 02, é possível reconhecer que através de uma formação discursiva religiosa o sujeito mãe é constituído a partir do viés do sofrimento naturalizado, pois toda a materialidade carrega em si um conjunto de traços discursivos que se associam a já-ditos anteriores e exteriores a ela mesma através da repetibilidade. Para a AD, a repetição implica a retomada de uma memória que foi regularizada, é um saber de tipo universal. Para Orlandi, a paráfrase é

[...] a matriz do sentido, pois não há sentido sem repetição, sem sustentação no saber discursivo, e a polissemia é a fonte da linguagem uma vez que ela é a própria condição de existência dos discursos, pois os sentidos – e os sujeitos –

não fossem múltiplos, não pudessem ser outros, não haveria necessidade de dizer [...] Como o sujeito (e os sentidos), pela repetição, estão sempre tangenciando o novo, o possível, o diferente. Entre o efêmero e o que se eternaliza. Num espaço fortemente regido pela simbolização das relações de poder (Orlandi, 2003, p. 38).

A repetibilidade é, portanto, uma das faces da polissemia da qual emergem sentidos que não são mais aqueles, mas outros. Podemos conferir que, no enunciado “Odeio a maternidade, mas amo minha filha”, há sentidos intercambiados de outra formação discursiva que não se relaciona com as imagens mais recorrentes da figura da mãe, ou seja, atrelada ao sofrimento. Há, no enunciado, a recusa.

A imagem de sofrimento presente no Texto-imagem 01, embora retomada a partir de um já-dito, não ocorre na imagem pesarosa do Texto-imagem 02, na qual a mãe é complacente com o seu próprio suplício. A mãe da reportagem está sob o manto da recusa, da maternidade não-romantizada, mas imposta às mulheres de maneira compulsória. Badinter (2011) aponta que o amor maternal, ou o Mito do Amor Materno, não é da essência da mulher, pois seu interesse, sua dedicação, ou mesmo seu cuidado pelo filho(a) podem ocorrer ou podem não ocorrer. Ainda, os papéis sociais de mães e de pais tampouco são naturais, estando subordinados a exigências e valores dominantes de cada sociedade.

Seguindo o mesmo ponto, na visão de Elisabeth Badinter, no livro “O Mito do Amor Materno”, é possível identificar que tal dispositivo foi historicamente forjado, o que permite desconstruí-lo (Badinter, 2011). Operar tal desconstrução torna-se relevante para não tomar este tipo de amor (dispositivo) como intrínseco à mulher. Badinter afirma que, de acordo com a construção social e histórica, todas as mulheres desejavam “procriar e o fazia sem muitas perguntas, a reprodução era ao mesmo tempo um instinto, um dever religioso e uma dívida a mais para com a sobrevivência da espécie” (Badinter, 2011, p. 45). A maternidade faz mãe não apenas a que dá luz – mesmo sendo a gravidez e o parto intrínsecos à ideia de maternidade –, mas a que compulsoriamente está destinada aos cuidados da cria, zelando por seu bem-estar e educação (Badinter, 2011, p. 68).

Badinter apresenta a construção do Mito do Amor Materno descrito como uma emoção forjada no círculo das relações de poder. Tal sentimento é descrito por ela como um sentimento qualquer que tem como características a fragilidade, a imperfeição, a instabilidade, podendo, inclusive, aparecer ou desaparecer. Assim como outros autores já citados, ela descreve um percurso histórico em que retrata a construção do Mito do Amor Materno em algumas sociedades. Aponta que no final do século XVIII é que se operou

“uma espécie de revolução das mentalidades” onde “a imagem da mãe, de seu papel e de sua importância, modifica-se radicalmente” (Badinter, 1985, p. 145). Foi nesse mesmo período que se observou que o amor materno parecia um novo conceito,

Não se ignora que esse sentimento existiu em todos os tempos, se não todo o tempo e em toda parte. Aliás, evoca-se com prazer sua existência nos tempos antigos [...]. Mas o que é novo, em relação aos dois séculos precedentes, é a exaltação do amor materno como um valor ao mesmo tempo natural e social, favorável à espécie e à sociedade. Alguns, mais cínicos, verão nele, a longo prazo, um valor mercantil. Igualmente nova é a associação das duas palavras, "amor" e "materno", que significa não só a promoção do sentimento, como também a da mulher enquanto mãe. Deslocando-se insensivelmente da autoridade para o amor, o foco ideológico ilumina cada vez mais a mãe, em detrimento do pai, que entrará progressivamente na obscuridade... (Badinter, 1985, p. 144-145).

Badinter teoriza a respeito da desconstrução desse mito como se fosse algo estigmatizado no papel único e exclusivo da mulher, pois, na mesma dimensão em que as responsabilidades aumentaram com a assunção da função de mãe, também aumentou a valorização do devotamento e do sacrifício feminino em detrimento dos filhos e da família, colocando-a num espaço social restrito.

Butler estabelece ainda o papel que a linguagem exerce nos mecanismos de dominação, ressaltando assim a importância de vozes femininas nos mais diversos discursos sociais, mas principalmente nas obras literárias, destacando ainda a autoria enquanto gênero:

Grande parte da teoria e da literatura feministas supõe, todavia, a existência de um fazedor por trás da obra. Argumenta-se que sem um agente não pode haver ação e, portanto, potencial para iniciar qualquer transformação das relações de dominação no seio da sociedade (Butler, 2018, p. 42).

A autora utiliza ainda o termo “performatividade” – proveniente da linguística e da filosofia – fazendo referência às práticas regulatórias e de repetição que impõem uma unidade, uma padronização a comportamentos estabelecidos pela cultura. Tais performances dizem respeito, nesse caso, a sexo, gênero e maternidade, ou seja, repetir atos que foram, ao longo da história, estabelecidos cultural e socialmente como femininos é validar-se enquanto sujeito pertencente a este gênero (ações performáticas).

Ao performatizar o amor materno e o cuidado familiar, observa-se uma forma de construir um sujeito feminino. Portanto, a recusa da maternidade acarretaria uma pena social e, ao contrário, havendo essa aceitação, tornar-se mãe seria uma ação compulsória

e não mais uma escolha, já que isso seria intrínseco ao gênero feminino. A autora reitera gênero como “[...] a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser” (Butler, 2018, p. 69).

O termo empregado por Butler a respeito da maternidade como uma “instituição social compulsória” consiste em práticas de socialização, mecanismos de regulação que impelem as mulheres a se tornarem mães. Tais mecanismos levam em consideração apenas o fator biológico de gestação, que é determinante para o lugar social do sujeito feminino. Para Butler, a maternidade (compulsória) tende a ser encarada enquanto prática pela qual a conduta feminina é regulada. Nos discursos presentes no Texto-imagem 01 em análise, é perceptível a dificuldade de nomear-se sob o manto da performance da maternidade, o que corrobora com Butler quando ela diz que “Biologia não é destino” (ibid., p. 23).

No Textos-imagem (recortes), há, sob nosso ponto de vista, a desconstrução dos saberes acerca não só do cotidiano íntimo da vida dessas mulheres, sujeitos constituídos na interpelação ideológica, mas a desnaturalização da relação mãe/maternidade como discurso homogêneo, apontando para o duplo atravessamento, da história e da língua, na produção e deslocamento de sentidos. Ser ou não ser mãe, amar ou não amar sê-la, são saberes inscritos em formações ideológicas, reguladas e legitimadas por mecanismos de poder, que o instauram como um “deve”, como prática regulada, apagando as diferenças, a resistência, a contradição, como se não fosse, como sabemos, discursividade – lugar do novo, da abertura, atestando para a incompletude e heterogeneidade da língua, que nos constitui.

MAIS UM (OU UM ÚLTIMO) GESTO DE ANÁLISE

Compreender as necessidades das famílias contemporâneas requer uma abordagem contextualizada, devendo-se considerar as implicações das transformações sociais, valorizando a diversidade dos arranjos familiares presentes na atualidade, especialmente os que servem como elementos de coerção das mulheres.

Os inúmeros conceitos oriundos dos movimentos feministas buscaram problematizar e aflorar determinados discursos antes silenciados. Pensar a maternidade, a constituição do sujeito mulher/mãe tal qual uma construção social, histórica e cultural, para que tal composição fosse vista como escolha, ou uma construção estabelecida socialmente, podendo a mulher escolher e construir uma identidade materna, não existia. Fatores como a recusa, com o não reconhecimento em si do desejo de ser mãe também era impensado.

Desse modo, evidencia-se que a maternidade está/estava tradicionalmente envolta pela relação de consanguinidade, o que já estabelecia intrinsecamente um vínculo afetivo que envolve cuidado integral. Destaca-se, portanto, que a gravidez passa do âmbito do querer para a atribuição. A forma de coerção em que as mulheres sempre estiveram submetidas as mantém sob a condição de incubadoras, gerando, junto com os filhos, o constante sentimento de culpa.

Tais coerções impedem as mulheres de exercer controle sobre sua própria função reprodutiva e impõem sobre seus corpos a maternidade compulsória, obrigando-as a tornarem-se sujeito-mulher/mãe. À vista disso, é necessário compreender a não naturalidade do processo da maternidade bem como o fato de que nem todas as mulheres desejam ser mães. Objetiva-se, além da contribuição para o estudo da AD, que se consolide o respeito as escolhas reprodutivas das mulheres, para um olhar mais amplo e compreensivo sobre a maternidade. Espera-se, com este artigo, ter contribuído para que este caminho seja menos longo e árduo para as mulheres.

REFERÊNCIAS

ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado: notas sobre os aparelhos ideológicos de Estado (AIE)*. 2ª ed. Tradução de Walter José Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

ARAUJO, Denise Castilhos de; BONADIO, Maria Claudia. De leitora para leitora: o espaço da mulher madura na revista Marie Claire. *Rev. Estudos Interdisciplinares: Envelhecimento*. Porto Alegre, v. 20, n. 3, p. 939-958, 2015. Disponível em: <https://pesquisa.bvsalud.org/portal/resource/pt/biblio-868926>. /Acesso em: 20/07/2023.

BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado: o Mito do Amor Materno*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BADINTER, Elisabeth. *O conflito: a mulher e a mãe*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. 16ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

GONZAGA, Paula Rita Bacellar; MAYORGA, Claudia. Violências e instituição maternidade: uma reflexão feminista decolonial. *Psicologia: Ciência e Profissão*, v. 39, n. spe2, p. e225712, 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pcp/a/TBYV3XG9hyGn8NxknjnnyKP/?lang=pt>. Acesso em: 01/11/2024.

LACHOVSKI, Marilda Aparecida. *Violência e dominação: o Estado, a mídia e a (re)produção dos “despossuídos”*. Tese de doutorado. 161p. Santa Maria: UFSM, 2021.

ORLANDI, Eni. Discurso e argumentação: um observatório do político. *Fórum Linguístico*, Fpolis, n.1, jul-dez 1998.

ORLANDI. Eni. *Discurso e leitura*. 4ª ed. São Paulo: Cortez, 1999.

ORLANDI. Eni. *Análise do Discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 5ª Edição, 2003.

ORLANDI. Eni. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6ªed. Campinas: editora da Unicamp, 2007.

PÊCHEUX M. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Tradução de Eni P. Orlandi (et al). 5ª ed. Campinas: editora da Unicamp, 2014.

PICANÇO, Juliana. *Odeio a maternidade, mas amo minha filha': é preciso falar sobre os arrependimentos em torno do “ser mãe”*. Revista Marie Claire: São Paulo. Disponível em: <https://revistamarieclaire.globo.com/maes-e-filhos/noticia/2023/06/odeio-a-maternidade-mas-amo-minha-filha-e-preciso-falar-sobre-os-arrependimentos-em-torno-do-ser-mae.ghtml>. Acesso em: 20/07/2023.

PORTO, Dora. O significado da maternidade na construção do feminino: uma crítica bioética à desigualdade de gênero. *Revista Redbioética/UNESCO*, Año 2, vol. 1 No. 3, p. 55-66, Enero-Junio 2011 - ISSN 2077-9445. Disponível em: <https://redbioetica.com.ar/wp-content/uploads/2018/11/revista3.pdf#page=55>. Acesso em: 01/11/2024.

VENTURINI, Maria Cleci. (Org.) *Museus, arquivos e produção do conhecimento em (dis)curso*. Campinas: Pontes, 2017.

Recebido em: 28/05/2024

Aceito em: 01/11/2024

Graciele de Fátima Amaral: mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração INTERFACES ENTRE LÍNGUA E LITERATURA. É Licenciada Letras Português e Literatura de Língua Portuguesa pela Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO), foi membro do Grupo de Pesquisa "Literatura e suas Interfaces" e bolsista do Programa BIC-UNICENTRO desenvolvendo pesquisas de Literatura Portuguesa e outras Artes. Pós-Graduada em Diversidade Escolar - Comunidades Quilombolas, Indígenas e Educação do Campo pelo Instituto Dimensão de Maringá - PR (Faculdade Dom Bosco). Possui ainda Especialização em Tecnologias de Informática na Educação pela Universidade Estadual de Londrina.

Marilda Aparecida Lachovski de França: possui graduação em História pela Universidade Estadual do Centro-Oeste (2012) e graduação em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade Estadual do Centro-Oeste (2008), com especialização em Ensino de Língua e Literatura de Língua Portuguesa, Educação do Campo e Diversidade. Professora na rede estadual de educação, Secretaria Estadual de Educação (SEED/PR), e também na rede privada de ensino, nas disciplinas de História e Língua Portuguesa. Mestre em Letras, Interface Língua e Literatura - Unicentro (PPGL). Doutora pela UFSM - RS, área Estudos Linguísticos, linha Sujeito, Língua e História. Estágio pós-doutorado em andamento, UNICENTRO.

Canções brasileiras como recurso didático para o ensino do fenômeno de variação linguística na Educação Básica

Brazilian Songs as a Didactic Resource for Teaching the Phenomenon of Linguistic Variation in Basic Education

Dayane Pereira Barroso de Carvalho

Universidade Federal do Norte do Tocantins (UFNT)

dayanepereirabr@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-7792-4514>

Gilberto Freire de Santana

Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão (UEMASUL)

gilbertosantana@uemasul.edu.br

<https://orcid.org/0000-0002-3018-3018>

Maria da Guia Taveiro Silva

Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão (UEMASUL)

maria.silva@uemasul.edu.br

<https://orcid.org/0000-0002-6520-1845>

RESUMO

O objetivo deste artigo é propor a incorporação de canções brasileiras como recurso didático para promover discussões sobre a variação linguística e percepção de variação fonético-fonológica para estudantes da educação básica, precisamente no Ensino Médio. Para alcançar tal objetivo, realizamos uma pesquisa documental, conforme orientado por Gil (2002). Escolhendo registros de canções brasileiras como fonte documental, acessíveis *on-line*, priorizamos os cantores/falantes de diferentes regiões do país, como Luiz Gonzaga, Emicida, Luísa Sonza, Pabllo Vittar, Anitta, Dona Onete e Gilberto Gil, e característica diversidade de gêneros, do forró/baião ao *rap*, *funk*, do carimbó à MPB, garantindo representatividade regional de falantes nas cinco canções selecionadas. Para análise dos dados, recorreremos aos estudos da Sociolinguística Educacional, segundo orientação de Bortoni-Ricardo (2004), focando no alofone (variação do fonema),

conforme Pedrosa e Da Hora (2007). Ainda que existam limitações em pesquisas documentais, como a falta de levantamento da preferência musical nacional, regional e local de estudantes da educação básica, optou-se, a partir da diversidade e de possibilidades de enfoque, por falantes/cantores/canções que, de certa maneira, fazem parte do universo dos estudantes/ouvintes, caso não, oportuniza a eles novos (re)conhecimentos linguístico-culturais. Destacamos a imersão prática na diversidade linguística, o alinhamento com as diretrizes da BNCC (2018), o estímulo à percepção fonético-fonológica e a criação de um ambiente educativo representativo. A pesquisa indica canções brasileiras em sua diversidade, interpretadas falantes/intérpretes musicais de diversas regiões do país, podem constituir ferramentas pedagógicas produtivas para discussões sobre o fenômeno da variação linguística no Ensino Médio, evidenciando uma multiplicidade de fenômenos sociolinguísticos.

Palavras-chave: Variação linguística; ensino de Língua Portuguesa; Educação Básica.

ABSTRACT

The aim of this article is to propose the incorporation of Brazilian songs as a didactic resource to promote discussions about linguistic variation and perception of phonetic-phonological variation in basic education, specifically in high school. To achieve this objective, we conducted documentary research, as guided by Gil (2002). Selecting records of Brazilian songs as a documentary source, accessible online, we prioritized singers/speakers from different regions of the country, such as Luiz Gonzaga, Emicida, Luísa Sonza, Pabllo Vittar, Anitta, Dona Onete, and Gilberto Gil, representing a diverse range of genres, from forró/baião to rap, funk, carimbó to MPB, ensuring regional representativeness of speakers in the five selected songs. For data analysis, we relied on educational sociolinguistic studies, following Bortoni-Ricardo's (2004) guidance, and studies of allophones (phoneme variation), as per Pedrosa and Da Hora (2007). Although there are limitations in documentary research, such as the lack of a survey on the national, regional, and local musical preferences of basic education students, we chose, based on diversity and possibilities of focus, speakers/singers/songs that, in a way, are part of the students/listeners' universe or provide them with new linguistic-cultural (re)knowledge. We emphasize practical immersion in linguistic diversity, alignment with the BNCC guidelines, stimulation of phonetic-phonological perception, and the creation of a representative educational environment. The research suggests that Brazilian songs in their diversity, interpreted by speakers/musical interpreters from various regions of the country, can constitute productive pedagogical tools for teaching linguistic variation in high school, highlighting a multiplicity of sociolinguistic phenomena.

Keywords: Linguistic variation; Portuguese Language Teaching; Basic Education.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Diante da compreensão de que o espaço escolar está se tornando cada vez mais socialmente heterogêneo, o que naturalmente viabiliza uma maior diversidade linguística, apresentamos neste artigo uma proposta de ensino que aborda aspectos da variação linguística no Português Brasileiro (PB). Esta abordagem segue as diretrizes da Base Nacional Comum Curricular (BNCC), um dos principais documentos que orientam a educação básica no país. Nosso principal objetivo é sugerir a incorporação de canções brasileiras, a partir do canto de falantes/intérpretes musicais, como recurso didático para discussões a respeito da variação linguística e a percepção de variação fonético-fonológica na educação básica, especificamente no II ciclo do Ensino Fundamental e no Ensino Médio.

A utilização de canções brasileiras como ferramenta pedagógica busca não apenas enriquecer o repertório cultural dos estudantes, mas, também, propiciar uma imersão prática na pluralidade linguística do Português Brasileiro (PB). Nesse sentido, o cancionário utilizado para o desenvolvimento dessa proposta é o mote para a problematização e reflexão crítica dos falares do português brasileiro. A BNCC destaca a importância de abordagens que considerem a diversidade linguística e cultural do país, e a inserção de elementos musicais no ensino se mostra como uma estratégia eficaz para atingir esse propósito. Ao incorporar canções de diferentes gêneros e regiões do Brasil, a proposta busca criar um ambiente educativo que reflita a riqueza linguística presente na sociedade brasileira. Além disso, pretende-se estimular a percepção dos estudantes em relação às nuances fonético-fonológicas que caracterizam as diversas manifestações linguísticas no país.

No II ciclo do Ensino Fundamental e no Ensino Médio, período crucial para o desenvolvimento linguístico dos estudantes, a proposta visa não apenas atender às exigências curriculares, mas também proporcionar uma experiência educativa envolvente e relevante. Mediante a imersão, a partir dos cantos/interpretações de canções representativas da diversidade linguística brasileira, busca-se promover a apreciação estética, o engajamento e a compreensão crítica das nuances linguísticas presentes na sociedade. A relevância deste trabalho está em propor abordagens que visem à reflexão do fenômeno da variação linguística e que façam sentido para a vida. Isso porque se

considera um ensino que não se resume aos manuais normativos, mas que contemple também elementos da vida cotidiana dos discentes, entre os quais se destacam as canções brasileiras dos mais diversificados gêneros.

Para alcançar nosso objetivo, recorreremos à pesquisa documental como abordagem metodológica. Esse tipo de abordagem, segundo Gil (2002), apesar de se assemelhar à pesquisa bibliográfica, difere substancialmente na natureza das fontes. Enquanto a bibliográfica recorre à contribuição de autores e pesquisadores da área, a documental vale-se de materiais mais diversificados como cartas, documentos pessoais, fotografias, memorandos, ofícios, boletins, gravações (como é o caso de canções), inscrições em banheiros, epitáfios, registros de batismo, entre outros. Para o teórico, as principais vantagens de pesquisas documentais são as fontes ricas e estáveis de dados, haja vista que os documentos subsistem ao longo do tempo.

Os documentos escolhidos em nosso estudo são registros de canções brasileiras, os quais podem ser facilmente encontradas em diversos *sites*, em plataformas digitais e *streamings*, como a plataforma gratuita do YouTube, por exemplo. Como critério de escolha das canções, realizamos uma primeira audição de canções de artistas/cantores que julgamos ter um público de ouvintes considerável por todo o país, o que não necessariamente implica em ser apreciada unanimemente na opinião pública. Além disso, consideramos importante fazer a escolha de gêneros musicais diversificados, de modo a contemplar possíveis gostos musicais de diferentes estudantes inscritos na educação básica. Outro critério para a seleção das canções foi de estabelecer que os cantores/intérpretes deveriam ser de regiões diferentes do Brasil, o que viabilizou contemplar, nas cinco canções escolhidas, falantes das cinco regiões brasileiras.

Ainda que nosso estudo apresente algumas limitações, dado que não foi realizado qualquer levantamento para conhecer a preferência musical de estudantes por todo o país, optou-se, a partir da diversidade e de possibilidades de enfoque, por falantes/cantores/canções que, de certa maneira, fazem parte do universo dos estudantes/ouvintes, caso não, oportuniza a eles novos (re)conhecimentos linguístico-culturais. Como principais benefícios citamos a imersão dos estudantes na pluralidade linguística, pois a utilização de canções permite a eles vivenciarem de maneira prática a diversidade linguística presente no PB, proporcionando uma compreensão mais profunda e sensível das diferentes formas de expressão. Também citamos o atendimento às diretrizes da BNCC, pois nossa proposta alinha-se às orientações da Base Nacional

Comum Curricular (BNCC), que destaca a importância de abordagens pedagógicas que considerem a diversidade linguística e cultural do país, contribuindo para o cumprimento das diretrizes educacionais. Além disso, em nosso estudo viabilizamos o estímulo à percepção fonético-fonológica e um ambiente educativo representativo, pois a escolha de canções de diferentes gêneros e regiões cria um ambiente educativo que reflete a riqueza linguística da sociedade brasileira.

Este estudo está dividido em cinco seções. A primeira apresenta este conteúdo introdutório, por meio do qual realizamos uma breve contextualização da nossa proposta de pesquisa, objetivo geral do estudo, breve descrição da metodologia e informamos nossa principal base teórica. A segunda seção trata, de forma mais aprofundada, do primeiro aspecto da fundamentação teórica e se refere à temática de variação linguística e ensino de Língua Portuguesa. A terceira também está relacionada à discussão teórica, desta vez alusiva à estrutura silábica e sua relação com possibilidades de variação linguística. Na quarta seção apresentamos nossa proposta de incorporação de canções brasileiras como recurso didático, realizando cinco demonstrações de análises fonético-fonológicas a partir da diversidade de falantes/cantores/canções. Na quinta e última seção informamos nossas considerações finais, considerando os resultados obtidos em nosso artigo.

O FENÔMENO DA VARIAÇÃO LINGUÍSTICA E O ENSINO DE LÍNGUA PORTUGUESA

A consolidação da biunivocidade entre oralidade e escrita é amplamente reconhecida por linguistas em todo o mundo, e essa realidade não difere no contexto acadêmico brasileiro. Pode-se afirmar, portanto, que existem diferenças entre a variedade padrão e a dialetal no Português Brasileiro (PB) (Bortoni-Ricardo; Baronas; Vieira, 2021; Bortoni-Ricardo, 2004; Freitag, 2021; Mendes, 2019a, 2019b). Segundo Freitag (2021), essas diferenças são pouco exploradas na Educação Básica, embora seu estudo seja recomendado em documentos oficiais que orientam a Educação Básica no Brasil, sendo a Base Nacional Comum Curricular (BNCC) (Brasil, 2018) um dos principais documentos nesse contexto.

Não apenas a BNCC, mas também o Guia de Obras Didáticas de Língua Portuguesa (LP), aprovado pelo Programa Nacional do Livro Didático (PNLD) em 2020 (BRASIL, 2020), recomenda como competência específica para o ensino de LP a compreensão do fenômeno da variação linguística por parte dos discentes. Essa abordagem visa demonstrar uma atitude respeitosa diante da diversidade linguística, repudiando preconceitos linguísticos. Apesar de haver extensas pesquisas e publicações sobre a variação linguística no Português Brasileiro (PB), ainda persiste a dificuldade em traduzir esse conhecimento em uma aplicabilidade significativa no contexto da educação básica no país. Argumentamos, portanto, que é crucial contribuir para a criação de meios que reduzam as lacunas entre o conhecimento gerado na academia e sua implementação na educação básica. Isso visa aperfeiçoar o trabalho pedagógico nas escolas, tornando-o mais eficaz e relevante para a vida dos alunos.

A Sociolinguística, nesse contexto, apresenta-se como uma disciplina que “se faz presente num espaço interdisciplinar, na fronteira entre língua e sociedade, focalizando principalmente os empregos linguísticos concretos, em especial os de caráter heterogêneo” (Mollica; Braga, 2008, p. 9). Isso se deve ao fato de que o dinamismo social, impulsionado por motivações diversas, possibilita que grupos de falantes expressem uma linguagem dinâmica e multifacetada dentro do mesmo idioma.

Bortoni-Ricardo (2004), com o intuito de fortalecer a Sociolinguística Educacional, que já se tornou um campo de ação consolidado no Brasil, propõe que o ensino da língua natural esteja comprometido e engajado na luta contra as “agudas desigualdades sociais” e contra os “perversos preconceitos que elas suscitam” (Bortoni-Ricardo, 2004, p. 7). Para a pesquisadora, é preciso converter o senso comum que difunde a diferença linguística como deficiência linguística, força motriz do preconceito linguístico e da exclusão social em eventos nos quais a linguagem é a principal mediadora. De modo que

[...] cabe à escola levar os alunos a se apoderarem também das regras linguísticas que gozam de prestígio, a enriquecer o seu repertório linguístico, de modo a permitir a eles o acesso pleno à maior gama possível de recursos para que possam adquirir uma competência comunicativa cada vez mais ampla e diversificada – sem que nada disso implique a desvalorização de sua própria variedade linguística, adquirida nas relações sociais dentro de sua comunidade. (Bortoni-Ricardo, 2004, p. 9).

Em vista disso, Moreira, Carmo e Taveiro-Silva (2020, p. 840) afirmam que na sala de aula é possível perceber que são vários os indivíduos que apresentam “características particulares, relacionadas à sua cultura e modo de vida”. A explicação é elementar: a partir da democratização do ensino, a escola contemporânea passou a receber um público mais heterogêneo, cuja diversidade se reflete, também, na linguagem (Bortoni-Ricardo, 2004; Soares, 2007). É importante que, na educação básica brasileira, os alunos, enquanto falantes de uma mesma língua orgânica e heterogênea, sejam conduzidos a estudos que visem à percepção das variedades linguísticas em sua própria língua natural, bem como o acesso à variedade linguística socialmente prestigiada como meio de promover a aquisição de uma ampla competência comunicativa.

Para tal, importa considerar que “a variação ocorre em todos os níveis linguísticos (fonológico, morfológico, sintático, semântico-lexical, discursivo)” (Coelho *et al.*, 2018, p. 8) e não acontece de maneira desassociada ou isolada de um contexto social ou cultural específico/determinado. Segundo as autoras,

[...] existem forças dentro e fora da língua que fazem um grupo de pessoas ou um único indivíduo falar da maneira como fala. A essas forças damos o nome de condicionadores [...], que podem ser linguísticos – classes de palavras envolvidas no fenômeno da variação, aspectos semânticos etc. – e extralinguísticos – que podem ser de natureza social como sexo/gênero, grau de escolaridade, faixa etária e outros (Coelho *et al.*, 2018, p. 20).

Todavia, antes de se chegar a esse entendimento, alguns estudiosos, já superados, defendiam que os fatores denominados extralinguísticos são inerentes ao funcionamento da língua, não existindo, portanto, condicionantes exteriores à língua que a influencie (Bloomfield, 1933; Ducrot, 1981). Outros estudiosos, mesmo na atualidade, continuam considerando que aquilo que não diz respeito diretamente ao código linguístico *per se* é conteúdo secundário; portanto, desnecessário para o ensino científico da LP na educação básica (Borges Neto, 2013). Neste estudo, no entanto, adotamos o termo extralinguístico para indicar “a variação vista de fora da língua: regional ou geográfica, social, estilística, na fala e na escrita”, enquanto aspecto fundamentalmente relevante para a compreensão e percepção do funcionamento da linguagem (Coelho, 2018, p. 37).

Para um melhor entendimento, os estudos de William Labov (2008) se tornam oportunos, visto que o sociolinguista dedicou seus estudos à variação linguística dentro do contexto social em que os falantes vivem. O teórico faz um contraponto às teorias que

propunham determinantes gerais de ordem psicológica, fisiológica ou climática como fatores influenciadores na variação linguística, afirmando que, “as pressões sociais estão operando continuamente sobre a língua, não de algum ponto remoto no passado, como uma força social imanente agindo no presente vivo” (Labov, 2008, p. 21). Consequentemente, o entendimento sobre a variação linguística deve levar em conta a vida social da comunidade.

Labov assegura, ainda, que uma variação no comportamento linguístico não necessariamente exerce, por si mesma, influências poderosas no desenvolvimento social dos falantes, tampouco afeta expressivamente as perspectivas de vida do indivíduo. Para o estudioso, a linguagem como forma de comportamento social pode servir de indicador sensível de muitos outros aspectos sociais, resultando em mudanças e/ou variações no uso da linguagem com maior ou menor grau de prestígio.

Vale ressaltar que o grau de prestígio de uma determinada forma linguística pode resultar em estigmas e preconceitos linguísticos, como bem informa Bagno (2007). Esses preconceitos, na verdade, têm raízes mais profundas e estruturais, principalmente porque têm origem social: preconceito de raça e de classe. González (1984), inclusive, é pioneira quando denuncia contundentemente o racismo e o sexismo na cultura brasileira. A estudiosa levanta uma questão importante para a nossa discussão, a respeito do rotacismo (a troca do /l/ pelo /r/ na fala de pessoas afrodescendentes, como pode ser observado a seguir:

É engraçado como eles gozam a gente quando a gente diz que é Framengo. Chamam a gente de ignorante dizendo que a gente fala errado. E de repente ignoram que a presença desse r no lugar do l, nada mais é que a marca linguística de um idioma africano, no qual o l inexistente. Afinal, quem que é o ignorante? Ao mesmo tempo, acham o maior barato a fala dita brasileira, que corta os erres dos infinitivos verbais, que condensa você em cê, o está pretuguês (González, 1984, p. 238).

Nesse sentido, as reflexões sobre o fenômeno da variação linguística na educação básica também devem passar pela ótica do racismo, haja vista que o preconceito linguístico se trata, em primeira instância, de preconceito social, ou, nas palavras de Nascimento (2019), racismo linguístico. Dessa forma, é fundamental colaborar para o desenvolvimento de estratégias que diminuam as distâncias entre o conhecimento produzido na academia e sua aplicação na educação básica, principalmente quando essas discussões trazem à baila reflexões mais profundas como os preconceitos linguísticos/sociais. Tal iniciativa, como é o caso dessa proposta de estudo, busca

aprimorar a prática pedagógica nas escolas, conferindo-lhe maior eficácia e relevância para a vida dos alunos.

ESTRUTURA SILÁBICA E O FENÔMENO DA VARIAÇÃO LINGUÍSTICA

Mollica e Braga (2008), ao abordarem o fenômeno da variação linguística, dizem que “todo sistema linguístico, encontra-se permanentemente sujeito à pressão de duas forças que atuam no sentido da variedade e da unidade” (Mollica; Braga, 2008, p. 12). Para explicar essa pressão de duas forças, as autoras argumentam que há uma espécie de interação e tensão contrários, fazendo com que as línguas exijam inovação, porque são orgânicas, ao mesmo tempo em que procuram se manter coesas, porque têm em si uma “base para a noção de comunidade linguística, caracterizada por padrões estruturais e estilísticos” (Mollica; Braga, 2008, p. 12). De sorte que, para as autoras,

A variação linguística pode ocorrer nos eixos diatópico e diastrático. No primeiro, as alternâncias se expressam regionalmente, considerando-se os limites físico-geográficos; no segundo, elas se manifestam de acordo com os diferentes estratos sociais, levando-se em conta fronteiras sociais (Mollica; Braga, 2008, p. 12).

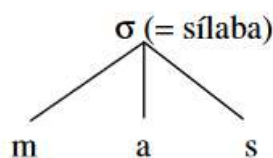
De forma complementar, Bortoni-Ricardo (2004) enfatiza que as variedades socialmente mais prestigiadas não possuem intrinsecamente uma superioridade em relação às demais. Por esse motivo, importa observar, no ensino de LP na educação básica, “o devido respeito às características culturais e psicológicas do aluno” (Bortoni-Ricardo, 2004, p. 42). No PB, assim como em qualquer outra língua natural, é possível identificar distintas formas linguísticas conforme o grupo de falantes.

Nos aspectos fonético-fonológicos, por exemplo, Bortoni-Ricardo (2004) identifica o fenômeno de uma consoante pós-vocálica como incidente de maior variação, em relação à posição das outras consoantes. A autora menciona que o (-r) pós-vocálico, na oralidade, “independentemente da forma como é pronunciado, tende a ser suprimido, especialmente em infinitos verbais” (Bortoni-Ricardo, 2004, p. 80 e 85). Além desse exemplo, a estudiosa traz também o (s) pós-vocálico para tratar do contexto fonético-fonológico, ao qual a sociolinguista chama de princípio de saliência fônica.

Basicamente, o princípio de saliência fônica ocorre quando a forma da terceira pessoa do plural é muito distinta da forma da terceira pessoa do singular, havendo mais probabilidade de os falantes fazerem a flexão (Bortoni-Ricardo, 2004). Entretanto, quando a forma da terceira pessoa do plural é muito similar à forma da terceira pessoa do singular, ocorre o fenômeno da concordância nominal não-redundante. Por exemplo, a palavra /casa/ (singular) e /casas/ (plural) possuem formas muito semelhantes, cujo marcador de plural consiste somente no acréscimo do (s) em coda¹.

Para explicar a posição de coda, Pedrosa e Hora (2007) elaboraram o seguinte esquema de estrutura silábica:

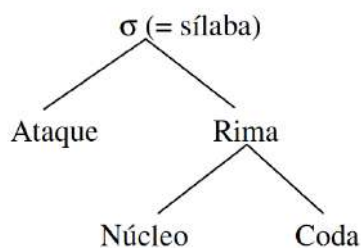
Figura 1 - Estrutura silábica



Fonte: Pedrosa e Hora (2007)

Os pesquisadores explicam que a estrutura da sílaba é organizada em dois níveis: 1) ataque e rima e 2) núcleo e coda (Selkirk 1982 *apud* Pedrosa; Hora, 2007), como pode ser observado no esquema a seguir:

Figura 2 - Níveis da estrutura silábica



Fonte: Pedrosa e Hora (2007)

De acordo com esse esquema, Pedrosa e Hora (2007) explicam que a relação entre o núcleo e a coda silábicos é mais típica que a relação entre o ataque e o núcleo. Assim, no PB qualquer consoante pode ocupar a primeira posição do ataque. A segunda posição,

¹ Seara (2011) conceitua coda enquanto posição periférica pós-vocálica em uma sílaba.

no entanto, só pode ser ocupada pelas consoantes /r/ ou /l/ para a formação de grupos consonantais /pr/, /cl/, /dr/, /bl/, /gr/, /fl/, /tr/, entre outros. O núcleo somente pode ser ocupado por vogais e em casos de ditongos leves, as semivogais ocupam, juntamente com as vogais, o núcleo silábico (Pedrosa; Hora, 2007).

Ao versarem sobre a posição de coda e a formação de ditongos verdadeiros, Pedrosa e Hora (2007) dizem que apenas quatro consoantes podem aparecer, sendo elas: /r, l, n, s/. A posição de coda, explicam os autores, é a posição mais débil da estrutura silábica, motivo pelo qual há maior probabilidade de variação (em qualquer posição que ocupe dentro de uma palavra), acentuando-se ainda mais na posição final da palavra.

Retomando o exemplo da palavra /casas/, cuja marcação de plural é identificada na última sílaba /sas/, tem-se um exemplo de (-s) em coda final. Neste caso, considerando a seguinte composição frasal /As casas bonitas/, há maior probabilidade de ocorrer o fenômeno de plural não-redundante. A tendência é que o (-s) em coda no artigo definido /Os/ seja o único marcador de plural, ficando o substantivo /casas/ e o adjetivo /bonitas/ no singular. Assim, o aparecimento do plural não-redundante ocorre da seguinte maneira: /As casaø bonitaø/.

Outro exemplo de variação fonético-fonológica consiste na regra de correspondência biunívoca entre os sons e a disposição das letras nas palavras (Barreira; Maluf, 2004). Isso se deve ao fato de que a pronúncia dos fonemas se reflete na língua escrita, a depender do grupo de falantes em diferentes limites físico-geográficos ou estratos sociais (variação diatópica e diafásica, respectivamente).

Dessa forma, é possível que em determinada região do país um grupo de falantes pronuncie a palavra /voz/, cuja estrutura silábica consiste em ataque /v/, núcleo /o/, coda /z/, da seguinte maneira: [ˈvɔs]. Mas, também, a pronúncia dos fonemas pode ocorrer com os seguintes fonemas: [ˈvɔʃ]; ou, até mesmo, dessa forma: [ˈvɔis]. Esta última apresenta uma estrutura silábica que contém ataque = [ˈv]; núcleo = vogal + semivogal falsa [ˈɔ], [ˈi]; e coda [ˈs]. Considerando a importância da aplicação de tais conhecimentos na educação básica, Barreira e Maluf (2004, p. 39) argumentam sobre a importância de

[...] observar que, do ponto de vista linguístico e cognitivo, a maior distância existente entre o sistema fonológico utilizado por alunos falantes de variantes linguísticas não-padrão e o sistema ortográfico a ser aprendido dificulta, sobretudo, o acesso à escrita ortograficamente correta. Isso porque para se

alfabetizar a criança inicialmente deve construir a hipótese de uma correspondência biunívoca entre as letras e os sons.

De maneira equiparada, Coan e Freitag (2011) também propõem à escola uma reflexão sobre a necessidade de abordagem da heterogeneidade linguística, destacando as diferenças, principalmente devido à democratização que trouxe para a escola alunos com vivências diversas. Esse é um dos motivos pelos quais os estudos voltados à variação linguística e percepção sociolinguística precisam estar relacionados na educação básica.

Também é oportuno dizer que Labov (2008, p. 161), em seus estudos sobre os indicadores fonológicos do falante nova-iorquino, pôde constatar que o falante “percebe sua própria intenção fônica, em vez de perceber os sons reais que produz”; isso porque “o padrão que governa a direção da variação estilística é determinado por um conjunto estruturado de normas sociais”, em um sentido amplo do termo: “conjunto fonêmico” (*ibidem*). O próprio falante nativo de uma determinada região é capaz de perceber sua intenção na pronúncia de um determinado fonema, mas nem sempre percebe o real som que produz.

Ao contrário da não-percepção de um som real que um falante produz sobre sua própria fala, os locutores são capazes de perceber as variações fonológicas na pronúncia de terceiros. Essas percepções são captadas a partir do que Labov chama de “reações subjetivas”, que são as “reações a variáveis fonológicas” na condição de “respostas desarticuladas”, portanto “abaixo do nível da percepção consciente” (Labov, 2008, p. 174). Ao versar sobre a mudança sonora, o teórico diz que tal variação pode ser isolada ou registrada por “observação através de duas gerações” (Labov, 2008, p. 194). Nesse segmento, “a mudança sonora afeta classes de palavras em conjunto, mais do que palavras individuais: no entanto, essas classes podem ser definidas por uma variedade de condições”, que são elas “morfofonêmicas e gramaticais tanto quanto fonéticas” (Labov, 2008, p. 195).

No Português Brasileiro (PB), as mudanças e variações fonológicas são perceptíveis tanto do ponto de vista diatópico quanto do diafásico. Nesse contexto, a identificação dessas mudanças ou variações constitui um conjunto de consciências metalinguísticas, que se traduzem como a consciência da própria palavra (Mollica; Braga, 2008). Destacamos, assim, a importância de contribuir para a criação de abordagens que promovam a compreensão da variação linguística e o desenvolvimento de percepções sociolinguísticas, especialmente nos aspectos fonético-fonológicos. Isso visa aprimorar o

trabalho pedagógico nas escolas, tornando-o mais eficaz e significativo para a vida dos alunos.

PERCEBENDO O FENÔMENO DA VARIAÇÃO LINGUÍSTICA NO CANTO DE CANTORES/INTÉRPRETES BRASILEIROS: UMA PROPOSTA

Para apresentar uma proposta abordagem pedagógica sobre o fenômeno da variação linguística na educação básica, com o intuito de promover uma percepção sociolinguística mais aprimorada entre os estudantes, optamos por utilizar o canto/pronúncia, em trechos de cinco canções brasileiras, como *corpus* de análise. Através desses modos de cantar, realizamos uma análise elementar da variação fonológica. Importante ressaltar que não é necessário incidir em numerosas variáveis para indicar os significados sociais por meio da fala (Mendes, 2019b). Portanto, nossa proposta de análise é suficiente para alcançar os objetivos do nosso estudo.

Os cantos/pronúncias dos trechos de canções selecionados para nossa análise representam um exemplo de prática pedagógica voltada para a percepção sociolinguística de plurais não-redundantes, apagamento de (-r), (-s) e (-m) em codas medial e final, além da elevação de /e/ e /o/ a [‘i] e [‘u] em pré e pós-tônicas. Esses cantos/pronúncias abrangem artistas de todas as cinco regiões do Brasil, conferindo à nossa proposta uma abordagem abrangente que pode servir como referência para o ensino de variação linguística em diversas escolas por todo o país.

Proposta 1: *ABC do Sertão*, de Luiz Gonzaga (falante pernambucano), a partir do gênero musical Forró/Baião:

Fragmento 1 – ABC do Sertão, Luiz Gonzaga

Lá no meu sertão pro caboclo lê
Têm que aprender um outro ABC
O jota é ji, o éle é lê
O ésse é sí, mas o érre
Tem nome de rê
[...]

Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=cxH8rUuAuNg>>.

Transcrição:

Lá no meu sertão pro cabocu lê

Têm que aprendê um ôtro ABC

U joté ji, u éle é lê

U ésse é si, mas u érri

Tem nome di rê

Ao ouvir a canção *ABC do Sertão*, de Luiz Gonzaga e Zé Dantas – interpretada por Luiz Gonzaga –, é possível perceber uma nítida variação linguística na pronúncia das palavras e até mesmo na explicação que a canção vai oferecendo, na medida em que avança. É possível afirmar que se trata de uma canção metalinguística (Mollica; Braga, 2008), dado que promove uma explicação/conscientização a respeito do falar regional de um grupo de pessoas (falantes da zona rural/sertanejos).

No canto/trecho selecionado para análise, o (-r) em coda final é pouco produtivo, haja vista que há apagamento em 100% das palavras contidas no referido exemplo: [‘leø]; [‘aprêdeø]. Esse apagamento se configura como um traço gradual (Bortoni-Ricardo, 2004), dado que ocorre não somente em regiões rurais do Brasil, mas é um fenômeno que pode ser observado expressivamente também nas áreas urbanas.

Além disso, nesse fragmento do canto/canção, pode-se observar outros fenômenos de variação linguística, como o fato de o /u/ pós-tônico em [‘oøtru] chegar a ser completamente apagado, configurando uma monotongação. Também o /o/ átono, aparece elevado a /u/: [‘u ʒotɛ ʒi...; u eli ɛ le], como também há elevação de /o/ a /u/ na palavra /sertão/, sendo pronunciada [‘sɛxtɐw] em posição pós-tônica. Também, na descrição da consoante /r/, em [‘ɛxi], e na formação da preposição /de/, em [‘dʒi], o /e/ pós-tônico é elevado a [‘i], na condição de traço gradual. Neste último caso, o exemplo trata de um fenômeno encontrado também entre os falantes de áreas urbanas (Bortoni-Ricardo, 2004).

É conhecido que Luiz Gonzaga e seus parceiros, principalmente Zé Dantas e Humberto Teixeira, possuem uma obra musical de significativa importância para a cultura brasileira, e suas canções refletem traços de regionalidade. A fim de evitar que nossa proposta seja interpretada de maneira regionalista, optamos por selecionar outros trechos de canções para a descrição e análise. Isso visa demonstrar como a variação fonológica pode ocorrer entre os diferentes tipos de falantes, como pode ser observado na proposta 2.

Proposta 2: *A ordem natural das coisas*, de Emicida (falante paulista), sob o gênero musical Rap:

Fragmento 2 – A ordem natural das coisas, Emicida

[...]

De madrugada é que as aranha tece no breu
E amantes ofegantes vão pro mundo de Morfeu

[...]

Orvalho é o pranto dessas planta no sereno
A Lua já tá no Japão, como esse mundo é pequeno

[...]

Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=4cXOAqWOIcM>>.

Transcrição:

(...)

di madrugada é qui as aranha téci nu breu

I amantis ofegantis vão pru mundu di morfeu

(...)

Orvalhu é u prantu dessas planta nu serenu

A lua já tá nu japão comessi mundé piquenu

(...)

Ao ouvir esse segundo fragmento, da canção de Emicida e Damien Seth, interpretada por Emicida, é possível perceber a ocorrência da regra de plural não-redundante (Bortoni-Ricardo, 2004) em /as aranha téci nu breu/, havendo apagamento do (-s) em coda final na pronúncia de [‘arenjaø] e apagamento do (-m) em coda final em [‘tesjø]. Há também ocorrência de plural não-redundante em /dessas planta nu serenu/, realizando também apagamento do (-s) em coda final na palavra [‘plɛtaø]. Configura-se, portanto, como um fenômeno de variação linguística de traço gradual, dado que o artista é um falante de um grande centro urbano do país.

Também, observa-se nessa descrição de trecho de canção a elevação do /e/ em monossílabo átono em /que/, assumindo a forma fonológica [‘ki]; também em sílabas pós-tônicas: /teci/, sendo pronunciado [‘tesɨ]; em /amantes/, que fica [‘amɛtis]; em /ofegantes/, que assume a estrutura fonológica [ɔfɛgɛtis]; e em /esse/, sendo pronunciado como [‘esi]. Ocorre, similarmente, elevação do /o/ nos monossilábicos átonos /pro/ e /no/, sendo pronunciados [‘pru] e [‘nu]; e em posição pós-tônica nas palavras [‘mũdu], [‘ɔrxvalju], [‘prɛtu], [‘zapɐu], [pikẽnu] (esta última palavra também apresenta elevação do /e/ em [‘i] na sílaba pré-tônica). Ainda neste fragmento, é possível perceber a supressão do /o/ pós-tônico, seguido de sílaba tônica, em [‘mũdøɛ] /mundo é/. Tal fenômeno se configura como

uma ressilabação, que é a junção de uma consoante pós-vocálica à vogal da palavra seguinte (Seara, 2011).

Proposta 3: *Modo turbo*, de Luísa Sonza (falante gaúcha), Pabllo Vittar (falante maranhense) e Anitta (falante carioca), mediante o gênero musical Funk:

Fragmento 3 – Modo turbo
Aposto contigo, vai fazer o que eu quiser
Com essa turbulência tu não vai parar em pé
Hoje eu fico louca, looping de beijar na boca
Vem comigo quem aguenta essa porra a noite toda
Crazy, crazy, crazy
Me levar pro canto pode
No meu love, love
Hã, hã, hã
[...]

Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=QcS9ZndErHc>>.

Transcrição:

Anitta – *Apostu cuntigu vai fazê o qui eu quiser
cum essa turbulência tu num vai pará im pé*

Luísa Sonza – *Hoje eu fico lôca looping di beijá na boca
Vem comigo quem aguenta essa porra a noiti toda
(...)*

Pabllo Vittar – *Neim chamô i eu já fui,
si deu bõ, vai dá ruim
cê não vai isquecê (...)*

A partir do canto/pronúncia de Luísa Sonza, Pabllo Vittar e Anitta, do fragmento transcrito da canção de autoria de Rafinha RSQ e Rennan da Penha, é possível perceber a elevação de /o/ pós-tônico em /apostu/, sendo pronunciado [‘apɔstu]. Também ocorre apagamento de /o/ pré e pós-tônico em /contigo/, sendo pronunciado [‘kũtʃigu]. Além desses fenômenos, nota-se o apagamento do (-n) em coda medial, na palavra [‘turbulẽsja]; apagamento de (-r) em coda final nas palavras [‘paraø], [‘bejʒaø], [‘daø] e [‘eskeseø]; e apagamento do (-m) em coda final na palavra [‘bõø]. Observa-se, também, a supressão do /u/ pós-tônico em [‘loøka] e em [‘jãmoø] configurando o fenômeno de monotongação, bem como elevação de /e/ a [‘i] nos monossilábicos /que/, /em/, /de/ e /e/ e elevação de /e/ a [‘i] em posição pós-tônica na palavra [‘eskeseø], sendo pronunciadas da seguinte forma: [‘ki], [‘ĩ], [‘dʒi], [‘i], [‘iskeseø].

Percebe-se que, na canção, as pronúncias de falantes do Maranhão, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul apresentam traços graduais de variação linguística não enquanto um aspecto próprio de um falante regional, mas como uma característica/possibilidade da própria estrutura linguística do PB. Essa estrutura, não raras vezes, segue o padrão do apagamento de (-r, -s, -m) em codas medial e final, bem como elevação de /e/ e /o/ a [‘i] e [‘u] nas mais diversas regiões do país.

Proposta 4: *No meio do Pitiú*, de Dona Onete (falante paraense), a partir do gênero musical Carimbó:

Fragmento 4 – No meio do Pitiú

Eu fui cantar carimbó
Lá no Ver-o-Peso
Urubu sobrevoando
Eu logo pude prever
Parece que vai chover
Parece que vai chover
Depois que a chuva passar
Vou cantar carimbó pra você
[...]

Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=CkFpmCP-R04>>.

Transcrição:

Eu fui cantá carimbó
Lá no ver-o-peso
Urubu sobrevuandu
Eu logo pude prevê
Pareci qui vai chuvê
Pareci qui vai chuvê
Depôx qui a chuva passá
Vô cantá carimbó pra você
(...)

Após ouvir esse trecho de canção, cantada e de autoria de Dona Onete, é possível perceber o apagamento do (-r) em coda final nos verbos infinitivos [‘kɛtaø], [‘preveø], [‘foveø] e [‘pasaa]. Além disso, há elevação do /o/ a [‘u] em posição pré-tônica na palavra /chover/, sendo pronunciada como [‘juveø]; também pré e pós-tônica na palavra /sobrevoando/, sendo pronunciada como [‘sobrevuødu]. Na pronúncia da canção também ocorre a elevação do /e/ a [‘i] pós-tônico na palavra /parece/, sendo pronunciada [‘parəsi]. Outro fenômeno que pode ser observado é na locução /ver-o-peso/, na qual ocorre a

ressilabação, que é a contiguação de uma palavra terminada em consoante ver e outra iniciada com vocal o, sendo pronunciada [‘veropezu].

Também há, na palavra /depois/, a monotongação do ditongo e presença da consoante fricativa alveopalatal surda [ʃ], sendo pronunciada da seguinte maneira: [‘depoʃ] (Seara, 2011). Outro fenômeno de elevação do /e/ a [‘i] ocorre no vocábulo conectivo /que/, formado por uma única sílaba, sendo pronunciado da seguinte maneira: [‘ki]. O fenômeno ocorre porque tal vocábulo se configura como monossílabo átono, isto é, palavras vazias de sentido (artigos, pronomes oblíquos, elementos de ligação - preposições e conjunções) (Cegalla, 2008), justificando, assim, a elevação.

Proposta 5: *Eu preciso aprender a só ser*, de Gilberto Gil (falante baiano), sob o gênero musical MPB:

Fragmento 5 – Eu preciso aprender a só ser
Sabe, gente
É tanta coisa pra gente saber
O que cantar, como andar, onde ir
O que dizer, o que calar, a quem querer
Sabe, gente
É tanta coisa que eu fico sem jeito
Sou eu sozinho e esse nó no peito
Já desfeito em lágrimas que eu luto pra esconder
Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=zNDXi9KCBL8>>.

Transcrição:

Sabi, genti
É tanta coisa pra genti sabê
O qui cantar, comu andar, ondi ir
O qui dizer, o qui calar, a quem querer
Sabi, genti
É tanta coisa qui eu fico sem jeito
Sô eu sozinho i essi nó nu peitu
Já desfeito em lágrimas qui eu lutu pra isconder

Ao ouvir Gilberto Gil cantar esse trecho de sua canção, nota-se que nele também ocorre variação linguística a qual não corresponde à regra de correspondência biunívoca entre som e forma (Barreira; Maluf, 2004) em palavras que apresentam elevação de /e/ a [‘i] na pronúncia. A exemplo, [‘sabi], [‘ʒêʃi], [‘ki], [ôdʒi], [‘i], [‘esi] e [‘iscôder. Também ocorre elevação de /o/ a [‘u] nas palavras [‘komu], [‘sozĩnjo], [‘pejtu], [‘desfejt] e [‘lutu].

Nota-se que, na maioria dos verbos infinitivos pronunciados pelo falante, nesse trecho de canção, o /r/ em coda final não é apagado. Cita-se como exemplo a pronúncia das palavras /cantar, andar, ir, dizer, calar, querer, esconder/. Contudo, na palavra [‘sabeø] o (-r) em coda final é suprimido. Entende-se que, embora a canção tenha sido pensada para pronunciar a norma padronizada da língua, o que de fato ocorre na pronúncia da maioria dos verbos infinitivos, em algum momento ocorre, também, a variação linguística internalizada, cuja característica consiste no apagamento da vibrante em final de palavra (Seara, 2011).

Após as análises, argumentamos que a utilização do canto/interpretação de canções brasileiras como recurso didático apresenta ganhos que transcendem os limites da sala de aula, contribuindo para uma educação mais inclusiva, culturalmente rica e alinhada às demandas contemporâneas. Percebe-se que os intérpretes/falantes de canções brasileiras, de diversas localidades, podem servir de ferramenta pedagógica produtiva para as aulas de Língua Portuguesa no Ensino Médio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo propôs a utilização do canto/pronúncia de falantes/intérpretes musicais brasileiros no ensino de Língua Portuguesa. As canções são interpretadas por artistas como Luiz Gonzaga, Emicida, Luísa Sonza, Pabllo Vittar, Anitta, Dona Onete e Gilberto Gil, todos falantes de diferentes regiões do país e com característica diversidade de gêneros, do forró/baião ao *rap*, *funk*, do carimbó à MPB, garantindo representatividade regional de falantes nas cinco canções selecionadas. O foco se deu principalmente na reflexão pedagógica sobre o fenômeno da variação linguística, especificamente nos aspectos fonético-fonológicos.

A justificativa para tal proposta residiu na necessidade de conscientizar os estudantes da educação básica sobre a diversidade e complexidade das línguas naturais. Esta abordagem visou realizar um trabalho pedagógico alinhado com as orientações de documentos educacionais oficiais, como a Base Nacional Comum Curricular (BNCC) e o Programa Nacional do Livro Didático (PNLD), que também fosse relevante para a vivência dos estudantes em diferentes regiões do Brasil.

O argumento central desta proposta, no entanto, não buscou menosprezar a importância de incluir os diversos públicos estudantis na norma padrão da língua. Pelo contrário, buscou combater o preconceito linguístico, evidenciando que a variação no uso da língua não se limita a uma região específica do país, tampouco é característica de apenas um grupo de falantes. Trata-se de um fenômeno presente em todo o país, independente de regiões geográficas e níveis de escolaridade.

As análises realizadas destacaram que a utilização do canto/pronúncia de falantes/intérpretes musicais brasileiros de diferentes localidades, como paulistas, cariocas, pernambucanos, maranhenses, baianos e paraenses, pode ser uma ferramenta pedagógica eficaz nas aulas de Língua Portuguesa. Especialmente relevante é a escolha de músicas de gêneros diversos, capazes de atender à preferência musical e interesse de alunos variados, constituindo um recurso envolvente para a sala de aula.

Como resultados, foi possível observar que alguns fenômenos linguísticos são inerentes ao PB, como o apagamento de consoantes em coda (-r, -m e -s), plurais não-redundantes, elevação de /e/ e /i/ a [‘o] e [‘u] em sílabas átonas, monotongações e ressilabações. Dessa forma, compreendemos que o exercício de percepção sociolinguística, mediante a audição de músicas brasileiras interpretadas por falantes diversos, pode configurar um trabalho pedagógico eficaz, preciso e atraente.

Por fim, é evidente a necessidade de mais estudos que aprofundem e expandam a proposta de utilização do canto/pronúncia de falantes/intérpretes musicais brasileiros no ensino de Língua Portuguesa. Investigações futuras poderiam explorar outros aspectos linguísticos e culturais, bem como incorporar uma gama ainda mais diversificada de gêneros musicais e regiões do Brasil. Além disso, seria valioso avaliar a eficácia dessa abordagem em diferentes contextos educacionais e níveis de ensino, buscando sempre alinhamento com diretrizes pedagógicas como a BNCC e o PNLD. Esses estudos são fundamentais para consolidar práticas educacionais que valorizem a diversidade linguística e cultural do país, promovendo uma educação inclusiva e consciente da riqueza das variações linguísticas presentes no Brasil.

REFERÊNCIAS

BAGNO, Marcos. *Preconceito linguístico: o que é, como se faz*. São Paulo: Loyola, 2007.

- BARREIRA, Sylvia Domingos; MALUF, Maria Regina Variação linguística e alfabetização: um estudo com crianças da primeira série do ensino fundamental. *Psicologia Escolar e Educacional*, Campinas, v. 8, n. 1, p. 35-46, 2004. Acesso em 30 de agosto de 2023.
- BLOOMFIELD, Leonard. *Language*. New York: Henry Holt, 1933.
- BORGES NETO, José. Ensinar gramática na escola? *Revel*, [s. l], v. 11, n. 7, p. 68-83, nov. 2013. Edição especial.
- BORTONI-RICARDO, Stella Maris; BARONAS, Joyce Elaine de Almeida; VIEIRA, Silvia Rodrigues. GT de Sociolinguística e ensino. *Revista da Anpoll*, [S.L.], v. 52, n., p. 138-156, 27 set. 2021. ANPOLL.
- BORTONI-RICARDO. Stella Maris. *Educação em língua materna: a sociolinguística na sala de aula*. São Paulo: Parábola, 2004.
- BRASIL. Ministério da Educação. *Base Nacional Comum Curricular*. Brasília, 2018.
- BRASIL. Ministério da Educação. PNLD 2020: *Língua Portuguesa – guia de livros didáticos*. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica, 201 p, 2020.
- CEGALLA, Domingos Paschoal. *Novíssima gramática da língua portuguesa*. 48ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008.
- COAN, Márluce; FREITAG, Raquel Meister Ko. Sociolinguística variacionista: pressupostos teórico-metodológicos e propostas de ensino. *Domínios de Linguagem*, v. 4, n. 2, p. 173-194, 27 fev. 2011.
- COELHO, Izete Lehmkuhl; GÖSKI, Maria Edair; SOUZA, Christiane Maria Nunes de.; MAY, Guilherme Henrique. *Para conhecer a Sociolinguística*. São Paulo. Contexto, 2018.
- DUCROT, Oswald. *Provar e dizer: linguagem e lógica*. Trad.: Maria Aparecida Barbosa; Maria Fátima Moreira; Cidmar Pais. São Paulo: Global, 1981.
- FREITAG, Raquel Meister Ko. O desenvolvimento da consciência sociolinguística e o sucesso no desempenho em leitura. *Alfa: Revista de Linguística* (São José do Rio Preto), [S.L.], v. 65, n. 0, p. 1-27, maio 2021. UNIFESP (SciELO).
- GIL, Antonio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 4 ed. São Paulo: Atlas, 2002.
- GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, [S.L.], ANPOCS, p. 223-244, 1984.
- LABOV, William. *Padrões sociolinguísticos*. Tradução de Marcos Bagno, Maria Marta Pereira Scherre, Caroline Rodrigues Cardoso. São Paulo: Parábola, 2008.

MENDES, Ronald Beline. Novas maneiras de analisar a percepção sociolinguística. *Revista de Estudos da Linguagem*, [S.L.], v. 27, n. 4, p. 1581, 11 out. 2019a. Faculdade de Letras da UFMG.

MENDES, Ronald Beline. O efeito de múltiplas variáveis na percepção sociolinguística. *Guavira Letras*, [s. l.], v. 15, n. 31, p. 108-123, dez. 2019b.

MOLLICA, Maria Cecília; BRAGA, Maria Luiza. *Introdução à Sociolinguística: o tratamento da variação*. São Paulo: Cortez, 2008.

MOREIRA, Roniela Almeida; CARMO, Beatriz Santana do; SILVA, Maria da Guia Taveiro. Análise da variação linguística em fachadas comerciais como proposta de letramento. *Philologus*, Rio de Janeiro, v. 78, n. 26, p. 839-853, dez. 2020.

NASCIMENTO, Gabriel. *Racismo linguístico: os subterrâneos da linguagem e do racismo*. Letramento. Belo Horizonte: Letramento, 2019.

PEDROSA, Juliene Lopes Ribeiro HORA, Dermeval da. Análise do /S/ em coda silábica: uma proposta de hierarquização dos candidatos gerados. *Revista Virtual de Estudos da Linguagem – ReVEL*. Edição especial n. 1, 2007. ISSN 1678-8931.

SEARA, Izabel Christiane; NUNES, Vanessa Gonzaga; LOZZAROTTO-VOLCÃO, Cristiane. *Fonética e fonologia do Português Brasileiro*. Florianópolis: LLV/CCE/UFSC, 2011.

SOARES, Magda. *Alfabetização e letramento*. São Paulo: Contexto, 2007.

Recebido em: 22/05/2024

Aceito em: 20/10/2024

Dayane Pereira Barroso de Carvalho: doutoranda em Linguística e Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura (PPGLLIT) da Universidade Federal do Norte do Tocantins (UFNT). Mestra em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLE) da Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão (UEMASUL). Membro do Grupo de Estudos Linguísticos do Maranhão (GELMA) e do Grupo de Estudos do Dicionário (GEDI/UFNT). Bolsista CAPES - Nível Doutorado.

Gilberto Freire de Santana: doutor em Teoria Literária pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Coordenador e professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLE), Mestrado em Letras da Universidade Estadual da Região

Tocantina do Maranhão (UEMASUL). Coordenador do grupo de pesquisa GELITI - Grupo de Estudos Literários e Imagéticos, atuando na linha de pesquisa Estudos Literários em Diálogos com Outros Saberes e Cinema e Ensino.

Maria da Guia Taveiro Silva: doutora em Linguística pela Universidade de Brasília (UNB). Atua como professora no curso de Letras da Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão (UEMASUL) e no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLE) pela mesma universidade, na linha de pesquisa Linguagem, Memória e Ensino. Coordenadora do Grupo de Estudos Linguísticos do Maranhão (GELMA).

Discurso midiático: o funcionamento dos efeitos de franqueza em um vídeo da jornalista Rachel Sheherazade

Media discourse: the functioning of frankness effects in a video by journalist Rachel Sheherazade

Aldenizia Moreira Guimaraes Lira

Universidade Federal do Tocantins (UFT)

aldenizia.guimaraes@mail.uft.edu.br

<https://orcid.org/0009-0002-8945-8925>

Damião Francisco Boucher

Universidade Federal do Tocantins (UFT)

boucherplace@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2887-1302>

Thiago Barbosa Soares

Universidade Federal do Tocantins (UFT)

thiago.soares@mail.uft.edu.br

<https://orcid.org/0000-0003-2887-1302>

RESUMO

Este artigo objetiva examinar efeitos de franqueza nos discursos midiáticos. Especificamente, a franqueza enquanto ethos discursivo em um vídeo da jornalista Rachel Sheherazade. Assim, utiliza-se o referencial teórico-metodológico da Análise do Discurso, atrelando noções aparentemente distintas como ethos discursivo e formações imaginárias. Também se mobiliza o interdiscurso, processamento parafrástico e polissêmico como noções fulcrais para compreender o funcionamento da franqueza como efeitos de sentidos arquipotentes. O corpus analisado, consiste em um vídeo reproduzido em 3 de março de 2011 pela emissora de TV Tambaú, sediada em João Pessoa. Nesse contexto, examina-se, também, no discurso midiático da referida enunciadora, como os efeitos de franqueza são construídos a partir das memórias como materialidades simbólicas da historicidade. Ao final desse percurso, reflete-se acerca do funcionamento dos efeitos de franqueza bem como sua afetação no circuito social.

Palavras-chave: Credibilidade; Efeitos de franqueza; Mídia; Discurso midiático.

ABSTRACT

This article aims to examine the frankness effects in media discourses. Specifically, frankness as a discursive ethos in a video by journalist Rachel Sheherazade. Thus, the theoretical-methodological framework of Discourse Analysis is used, linking apparently distinct notions such as discursive ethos and imaginary formations. Interdiscourse, paraphrastic and polysemic processing are also mobilized as key notions to understand the functioning of frankness as effects of archipotent meanings. The corpus analyzed consists of a video broadcast on March 3, 2011 by the TV station Tambaú, based in João Pessoa. In this context, the media discourse of the aforementioned speaker is also examined to determine how the frankness effects are constructed from memories as symbolic materialities of historicity. At the end of this journey, the functioning of the frankness effects is reflected upon, as well as their impact on the social circuit.

Keywords: Credibility; Frankness effects; Media; Media discourse.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O jornalismo, sobretudo o jornalista, compreende um dos vários papéis, por muito tempo dito relevante, para o funcionamento da sociedade, sendo, portanto, uma atividade indispensável para a consolidação do planejamento democrático. Nos últimos anos, esse imaginário sobre o jornalista é posto em xeque, ação que conduz justamente a refletir sobre as imagens as quais sustentam o funcionamento social. A atuação jornalística, por exemplo, parece estimular a transparência pública e divulga os atos relacionados aos exercícios dos poderes (Rios; Bronosky, 2020). Dessa forma, é possível analisar o quanto o campo jornalístico se apresenta como relevante ao se tratar de comunicação, porquanto é através dessas práticas comunicacionais que os jornalistas são considerados e atribuídos a eles uma posição de porta-voz dos direitos humanos (Araújo, 1992).

Dessa maneira, o jornalismo, bem como seu papel social como o símbolo da liberdade de expressão e da difusão dos efeitos de franqueza, representa um campo que abre as portas para os demais direitos. Assim, a mídia e o jornalista tornam-se peças fundamentais para a difusão desses efeitos. Nesse sentido, como ressalta Soares (2022, p. 37), “desde muito tempo a mídia desempenha um grande papel na sociedade brasileira. Mais do que divertir e informar, a mídia gerencia os discursos circulantes ao ponto de se tornar uma espécie de reguladora dos discursos”. Na esteira da perspectiva na qual a mídia exerce poder e influência, questiona-se o papel do jornalista como o detentor da verdade,

e o coloca na posição de um projetor de imagens as quais sustentam o imaginário da sociedade e a mantêm em funcionamento.

Por essa razão, ao considerar o que Soares (2022) assevera, compreende-se que as instituições jornalísticas, responsáveis por mediar variados noticiários, objetivam não só informar e apresentar ao público notícias que ganham grande destaque no mundo, mas também impõem visões orientadas pela égide da informação e do entretenimento a partir de comentários noticiosos, isto é, opiniões forjadas em fragmentos de acontecimentos amplamente discursivizados. Por isso, utilizam-se de um prestígio midiático para convencer e legitimar-se nesse meio a partir da fabricação de efeitos de franqueza que afetam sujeitos e sentidos (Soares, 2018a, 2018b, 2022). Eles selecionam os conteúdos de grande relevância e visam alcançar um público específico, utilizando um discurso persuasivo para convencer o telespectador e criar uma aceitabilidade discursiva (Boucher; Soares, 2022).

Muitos desses profissionais se encontravam em uma classe social menos privilegiada, no entanto, alguns deles, com o decorrer do tempo, constroem uma carreira profissional bem-sucedida e estável por meio dos efeitos do sucesso midiático (Soares, 2018a, 2022) e, com a experiência, projetam uma imagem social ilibada, ganhando, assim, maior visibilidade no campo jornalístico. Essa imagem, ou melhor, o ethos que se é criado a partir do conglomerado de memórias fabricadas pela mídia, influencia a comunidade ouvinte ou telespectadora a partir da dinâmica de um intrincado imaginário o qual, constituído por esse ethos da franqueza, faz funcionar seus efeitos. Como resultado, o ethos da franqueza pode moldar a interpretação coletiva e individual dos sujeitos, desenvolvendo um papel ativo na construção e formação da opinião pública, na criação de identidades, na construção e reprodução de sentidos. De acordo com Soares (2022, p. 21), como a instituição midiática modifica gradativamente “a ordem econômica, social e cultural da humanidade, é razoável questionarmos quais as repercussões que a imprensa, o rádio, a televisão e a internet podem ter na organização dos discursos circulantes e na incorporação desses pelos sujeitos”.

Diante dessa perspectiva, pretende-se, neste artigo, analisar como é construído o ethos discursivo da franqueza por meio do comentário noticioso da jornalista Rachel Sheherazade, analisando a fabricação desses efeitos os quais sustentam a imagem da sinceridade e do sujeito franco a partir de formações imaginárias que colocam em constante manutenção o poder midiático por meio daquilo que se passa aos

telespectadores durante a apresentação dos telejornais nacionais. No intuito de alcançar o escopo dessa análise, o *corpus* a ser examinado consiste em um vídeo reproduzido em 3 de março de 2011 pela emissora de TV Tambaú, sediada em João Pessoa. Para atingir o objetivo inicialmente proposto, examina-se, além dos efeitos de sentidos, a posição discursiva do enunciador e seus deslocamentos, observando os efeitos da linguagem tanto em sua estabilização quanto em sua deriva semântica.

Na intenção de organizar didaticamente a argumentação desse percurso analítico, faz-se necessário, nas Considerações teórico-metodológicas, o recenseamento das noções de interdiscurso (e intradiscurso), com a aproximação de duas noções aparentemente distintas, a saber, ethos discursivo e formações imaginárias, mas que podem ser utilizadas no exame do corpus por se tratarem de noções que nascem de uma raiz teórico-metodológica de caráter materialista. Também se faz menção ao papel das memórias como materialidades simbólicas na construção do efeito de franqueza, tanto na estabilização (paráfrase) quanto na deriva de sentidos (polissemia) que ocorrem no campo intradiscursivo do comentário noticioso. Na seção Análise: os efeitos de franqueza no comentário noticioso da jornalista Rachel Sheherazade, examina-se, por meio do enunciado da referida jornalista, o funcionamento discursivo do que está visível, mas também dos elementos semânticos imperceptíveis na materialidade enunciativa, ou seja, os efeitos constitutivos das memórias emergindo na intradiscursividade, observando o silêncio constitutivo (Orlandi, 2007) associado ao dito. Ao final, na seção Considerações finais, passa-se a ponderar e refletir as prováveis contribuições do estudo da construção da franqueza em discursos midiáticos e das possíveis implicações que esse esclarecimento pode provocar no avanço de uma educação midiática, ou mais especificamente, de um letramento midiático, não somente como “a capacidade de acessar, analisar, avaliar e criar mensagens em várias formas” (Livingstone, 2004, p. 5), mas também como a competência de promover uma leitura verticalizada e menos ingênua (Soares, no prelo), ao compreender que o sucesso midiático como força arregimentadora dos efeitos de verdade (Soares, 2018a, 2018b, 2022), recobre o ethos discursivo de sujeitos jornalista, transformando-os em “porta-vozes da verdade”.

CONSIDERAÇÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS

Ao iniciar esse percurso explanatório, objetiva-se compreender as noções de discurso, interdiscurso (Courtine, 2014), processamento parafrástico e polissêmico, ethos

discursivo, de formações imaginárias, bem como outras noções fundamentais para a apreensão do funcionamento discursivo. Nesse sentido, para Pêcheux (1997, p. 82), o discurso não é apenas a transmissão de informações, mas “efeito de sentidos entre os pontos A e B”. A partir dessa definição é possível dizer que o discurso é conduzido por uma historicidade contínua, complexa e dinâmica, mas que possui suas rupturas, suas próprias características representativas de ideias, crenças, valores e visões de mundo, não sendo, assim, algo estático e imutável. Na sua definição, pode ser citado que o discurso é uma construção que possui as suas próprias características apresentadas a um fenômeno em constante evolução, no qual o seu processo é contínuo em produção de sentidos. Segundo Pêcheux (1997, p. 104-105) “um discurso não apresenta, na sua materialidade textual, uma unidade orgânica em um só nível, que só poderia colocar em evidência a partir do próprio discurso, mas que toda forma discursiva particular remete necessariamente à série de formas possíveis [...]”, sendo essas superfícies justapostas os indícios do processo de produção dominante o qual arquiteta o discurso sob análise.

Desse trecho, entende-se que o discurso é vertical em relação ao que se apresenta no campo da formulação enunciativa, pressupondo uma continuidade, uma regularidade histórica, apesar de certas rupturas causadas pelas condições de emergência desses discursos. De acordo com Soares (2018b), é no discurso que se encontram os sentidos de cada história, sua composição hegemônica, mas também a resistência de sua contraparte, de sua formação ideológica antagônica. De outro modo, cada discurso está em oposição a uma formação discursiva antagônica (Courtine, 2014), isto é, a um conjunto de dizeres (socialmente orientados) que determinam o que o sujeito pode ou deve dizer na interação (Pêcheux, 1997). Portanto, diversas interpretações podem ser empreendidas em torno do texto, pois as produções de sentidos se alteram conforme as posições (ideológicas) sustentadas por aqueles que as empregam (Pêcheux, 2011).

Dessa forma, a Análise do Discurso visa compreender como os sentidos são produzidos, como o discurso funciona na produção de sentidos, produzido e modificado em contextos diferentes, materializando-se a partir da língua como um sistema semiautônomo e não transparente. Ou seja, a Análise do Discurso propõe questionar e problematizar não a verdade, mas como os efeitos de franqueza constroem os sentidos do “dizer verdadeiro” em variados campos da vida humana. Assim sendo, as posições discursivas nos permitem traçar uma imagem associada ao sujeito responsável pelos processos discursivos imediatos, como é caso da jornalista Rachel Sheherazade, que pode

resultar numa deriva de sentido, de acordo com as posições defendidas pelos que falam através dos processos parafrásticos (estabilização) e polissêmico (deslocamento), que são dinâmicas naturais da língua na comunicação (Soares, 2018b).

Para Pêcheux (2011, apud Soares, 2018b) o discurso não é a língua, não é a história, mas são os efeitos de sentidos trabalhando no entremeio de uma estrutura (língua) e do acontecimento (história). No entanto, sujeitos esquecem que os discursos permeiam a sociedade sem um começo específico, nem um fim. Eles apontam para o outro na historicidade em uma relação de sentido na qual um pode ser a resposta do outro (Orlandi, 2015). Com isso, o sujeito se coloca em uma posição discursiva do uso social da língua como estratégia de persuasão, uma vez que o discurso é constituído pela língua, a história e o sujeito. Além disso, existem outros pressupostos relevantes para a compreensão da imagem de um sujeito, do ethos discursivo de um enunciador que está envolvido na elaboração das notícias ou do entretenimento cultural da mídia (Charaudeau, 2011). Para Charaudeau (2011), respeitando as diferenças entre sua vertente teórica e considerando suas aproximações com aspectos da Análise do Discurso, o ethos discursivo é definido como uma imagem a qual é projetada por meio do discurso, reproduzindo uma mensagem para o interlocutor em relação à parte do que ele diz. Dada a classificação de Charaudeau (2011):

O ethos relaciona-se ao cruzamento de olhares: o olhar do outro sobre aquele que fala, olhar daquele que fala sobre a maneira como ele pensa que o outro o vê. Ora, para construir a imagem do sujeito que fala, esse outro se apoia, ao mesmo tempo, nos dados preexistentes ao discurso — o que ele sabe a prioridade do locutor — e nos dados trazidos pelo próprio ato da linguagem (Charaudeau, 2011, p. 111).

A partir do trecho acima, ressalta-se a relevância de situar “os dados” como efeitos ideológicos trazidos pelo ato enunciativo. De acordo com Charaudeau (2011), o ethos é uma construção coletiva que se baseia em uma junção de diversos significados a partir da alteridade. Portanto, sendo uma construção coletiva, a constituição do ethos é de caráter essencialmente materialista, uma vez que a língua, o sujeito e a história estejam indissociáveis do processo de construção, nesse jogo de espelhos. Na mesma linha epistemológica, Maingueneau (2004) diz que o indivíduo é percebido pelo olhar do outro, ou seja, pela identidade e personalidade psicológica e social que lhe são atribuídas, e, portanto, corrobora o caráter material das subjetividades. Essa imagem é construída conforme a sua posição social e pode ser usada para persuadir outras pessoas.

Maingueneau (2004) interpreta o *ethos* ligado ao ato de enunciação, podendo ser definido por meio de interpretação, pactuada pelo público antes mesmo de iniciar a sua fala. Dessa forma, o enunciador é responsável pela criação do *ethos* em conjunto com os participantes do discurso e suas respectivas origens históricas e culturais.

Na construção dessas considerações teóricas, apesar de dialogar com autores como Charaudeau e Maingueneau que pensam o funcionamento do sujeito, do discurso e da ideologia de forma distinta do que pensam Pêcheux e Foucault, pode-se afirmar que, assim como há o distanciamento epistemológico, também há aproximações que permitem considerar esses “distanciamentos” não como uma negação irracional do legado de Pêcheux e Foucault, mas como tentativa de refinamento, de tornar essas noções, como quer Maingueneau (2008), menos grosseiras e vagas. Como exemplo de aproximação de Maingueneau ao legado materialista da Análise do Discurso, tem-se a substituição do interdiscurso “por uma tríade: universo discursivo, campo discursivo, espaço discursivo” (Maingueneau, 2008, p. 33). Após essas considerações de caráter epistemológico, as quais revisitam as origens das teorizações de Maingueneau acerca daquilo que constituem os sentidos e a imagem dos sujeitos no campo da formulação enunciativa, compreende-se que apesar do distanciamento entre teorizações como formações imaginárias e *ethos* discursivo, é possível empreendê-las não de forma contígua, mas de modo que ambas consigam perfazer seus objetivos de forma mais acurada.

Pêcheux (1997), por exemplo, denomina de formações imaginárias, projeções que derivam dessas relações sociais (das relações de força e poder) que são construídas coletivamente pelo (des)contínuo da história, a partir de camadas de acontecimentos discursivos (interdiscurso) (Courtine, 2014), os quais recursivamente emergem na atualidade (intradiscurso), por meio dos efeitos de sentidos trazidos pelas memórias (Achard, 2015). Sobre essa relação entre *ethos* discursivos e formações imaginárias, Soares (2023, p. 45, tradução nossa) destaca que a Análise do Discurso “possui vertentes e novas tendências que lhe conferem tanto uma elevada variabilidade de possíveis objetos de exame quanto uma reestruturação de seus instrumentos operacionais de análise, como é o caso da formação imaginária e do *ethos* discursivo”.¹ Essas duas noções viabilizam a apreensão do funcionamento dos efeitos de franqueza tanto como parte da construção

¹ Trecho original: has strands and new trends that give it both a high variability of possible objects of examination and a restructuring of its operational instruments of analysis, as is the case of the imaginary formation and the discursive *ethos*.

da imagem do sujeito enunciador, quanto como materialidade capaz de pôr em manutenção a credibilidade e a crença de que os suportes midiáticos se pautam pela verdade e pela neutralidade para difundir suas notícias, dentro de espaço de espetáculo midiático o qual é denominado por Maingueneau (1997) de cenografia.

Assim, “a cenografia de uma formação discursiva” (Maingueneau, 1997, p. 42) é o estudo dos traços individuais e concretos de um discurso, o que implica na determinação da identidade dos interlocutores do processo enunciativo, que estão alocados em uma dada posição e em um determinado momento histórico, isto é, em dadas condições de produção desse discurso (Pêcheux, 1997). Dessa forma, a cenografia é uma característica individual e concreta de um discurso, sendo um fator determinante para o ethos através do qual os gêneros se relacionam, captando um momento e um lugar enunciativo específicos os quais dão origem ao discurso, ou seja, a cena a partir da qual o discurso surge.

Com o ethos de credibilidade, o orador ou escritor busca persuadir um grupo específico de pessoas através do seu discurso, às vezes de forma explícita, a partir de vocativos, às vezes de forma velada. Para a construção desse perfil, é fundamental que sejam transmitidas três imagens: a franqueza, a qual exige que o orador transmita sua vontade de verdade; a condição de performance, a qual anuncia as decisões, sendo feita por meio de promessas, obrigando a cumprir o prometido; e a eficácia, crucial para persuadir e influenciar o público (Charaudeau, 2011), traduzindo, assim, nas três máximas da credibilidade, a saber, “legitimidade, autoridade e potência” (Charaudeau, 2016, p. 13-16).

Desse ponto, cabe ressaltar que, apesar dessas máximas de Charaudeau (2011), estarem situadas no campo da pragmática, considera-se na análise seu caráter discursivo (sujeito, história e língua), uma vez que tanto o campo pragmático quanto o campo discursivo consideram os contextos, ou melhor, as condições de produção dessa legitimidade, dessa autoridade e dessa potência, elementos essenciais na constituição de sentidos. Dessa forma, quando um orador ou autor produz esses efeitos de sentidos, as pessoas tendem a depositar mais confiança em suas afirmações. Ou seja, a imagem, isto é, o ethos discursivo é construído por meio de uma combinação de fatores, tais como o conhecimento do assunto, o qual confere ao sujeito uma posição discursiva de autoridade, legitimidade e de potencialidade do dizer (Charaudeau, 2016), o qual, esse conjunto de imagens, através da historicidade se retroalimenta sustentando projeções desse sujeito como o agente da franqueza, o detentor da verdade, entre outras.

Ademais, a experiência profissional, a ética pessoal e a linguagem utilizada, destinada ao enunciatário, também fazem parte dessa formação imaginária sobre o sujeito enunciadador, isto é, das projeções que derivam da interação comunicativa. Conforme o apresentado, é possível notar que os conceitos de *ethos* e *cenografia* em questão são elementos discursivos que, por meio de suas características, permitem a especificação de fatores (Maingueneau, 1997), fornecendo subsídios para a descrição de uma construção discursiva a qual reverbera os efeitos de sentido e projetam o *ethos* do sujeito que, na análise em questão, constitui-se o *ethos* da franqueza. Esse *ethos*, em parte, é construído por um conjunto de dizeres, por restrições e regularidades enunciativas pertencentes a um campo discursivo (Maingueneau, 2008), delimitado por formações ideológicas.

A respeito das implicações ideológicas, a formação ideológica, segundo Pêcheux (2011) é um processo pelo qual o indivíduo adquire e aprimora suas crenças, valores e princípios de mundo. Essas formações, em geral, contemplam um conjunto de ideais que constituem a parte cultural e social dos sujeitos, assim como se materializam em diversas formações discursivas, as quais, como já mencionadas, determinam “o que pode e que deve ser dito [...] a partir de um posicionamento social” (Pêcheux, 2011, p. 73). A formação ideológica é então indispensável para a identificação e interpretação do sujeito em relação ao mundo. Dessa forma, a formação ideológica ou formação social surge sempre como posições discursivas.

Desse trecho supracitado, entende-se, de maneira mais específica, o funcionamento das posições discursivas que o sujeito pode tomar no momento da construção de seus argumentos, como se este fosse atravessado por várias vozes dentro de seu enunciado (Maingueneau, 1997). Dessa forma, como assevera Soares (2018b), a condição de produção da análise do discurso é marcada pela relação entre sujeito, língua e historicidade. Por essa razão, o discurso é considerado um efeito de sentido entre interlocutores (Pêcheux, 1997), no encontro entre as diversas formações ideológicas que podem constituir o sujeito. A partir dessas considerações, desmistifica-se a frágil ilusão da incompatibilidade teórica entre caminhos pragmáticos, semióticos e discursivos e abra-se a possibilidade de ao menos uma tentativa de interseção de campos considerados distintos para uma análise mais acurada, porquanto entende-se, como Soares (2023, p. 50, tradução nossa), que “diante dessa reconsideração tanto da formação imaginária quanto do *ethos* discursivo, eis a oportunidade de comparar, ou pelo menos de fazer

aproximações e distanciamentos qualificados, com tais noções”². Após esse recenseamento do instrumental teórico-metodológico, passa-se à seção de análise.

ANÁLISE: OS EFEITOS DE FRANQUEZA NO COMENTÁRIO NOTICIOSO DA JORNALISTA RACHEL SHEHERAZADE

Com o intuito de alcançar o escopo inicial, faz-se necessária a exposição da organização didática. O enunciado de Rachel Sheherazade será dividido em duas Sequências Discursivas (doravante SD) para uma melhor organização da análise. Inicialmente traça-se o perfil profissional do sujeito enunciator. Logo após, serão descritos os elementos constitutivos do comentário noticioso de Rachel Sheherazade a partir do movimento interdiscursivo, o qual rastreará tanto as memórias simbólicas quanto as regularidades dos jogos semânticos empreendidos pela enunciatrice para a projeção de seu ethos discursivo. Após essa dinâmica interdiscursiva, serão também tracejados os efeitos de sentidos que recobrem e constituem a imagem que a jornalista faz de si e dos outros, bem como cada posição discursiva tomada por ela em sua enunciação. Feitas essas considerações, passa-se à análise.

Nesse momento, passa-se a uma breve descrição das condições de produção na qual o sujeito enunciator Rachel Sheherazade expõe sua opinião. A escolha de analisar o discurso engendrado no comentário noticioso da jornalista, deu-se pela visibilidade e estabilidade adquiridas durante sua trajetória profissional. A difusão do discurso a ser analisado resultou, em boa medida, em sua popularidade nas mídias sociais desde 2011, tornando-a, segundo a própria mídia, uma das maiores apresentadoras de telejornais no Brasil e alocando-a na posição de sujeito de sucesso (Soares, 2018a), ou seja, interpelada pela própria mídia como aquela com atributos de alto prestígio moral e financeiro. Em 2011, Rachel Sheherazade, utilizando-se de horário nobre da televisão brasileira sobre os acontecimentos globais, alinha seu discurso a uma posição ideológica mais conservadora para criticar a festa de Carnaval, reproduzindo assim sua argumentação pautada em sua credibilidade e fazendo funcionar os efeitos de franqueza.

Assim, em seu funcionamento midiático, a sinceridade passa a ser, no meio midiático um efeito de sentido desejável e relevante para a construção das imagens tanto do enunciator quanto da plataforma de difusão da notícia. Assim, o efeito de franqueza o

² Trecho original: the reconsideration of both the imaginary formation and the discursive ethos, here is the opportunity to compare, or at least to make qualified approximations and distances, such notions.

qual produz o valor de verdade passa a ser “uma construção explicativa elaborada com a ajuda de uma instrumentação científica” (Charaudeau, 2013, p. 49). Esses efeitos de franqueza em comentários noticiosos como os da Jornalista Rachel Sheherazade aprofunda o imaginário de que a mídia sempre fala a verdade, já que há um profissional apto (academicamente preparado e formado) a expor o contexto político e social, em que é produzida a notícia. Assim, no jornalismo, é importante considerar muitos fatores como as condições de produção, de emergência e de circulação do discurso. Esses fatores fazem parte das intrincadas imagens (simbólicas) que “A” (jornalista) projeta para “B” (telespectadores). Nesse mesmo sentido, a empresa ou organização que o produz, o tempo de duração e principalmente as relações com as fontes de informação, entre outros elementos, também fazem parte das condições de emergência dos discursos (Pêcheux, 1997). Dessa maneira, com o intuito de compreender os aspectos discursivos e ideológicos, passa-se ao enunciado contido no vídeo da jornalista Rachel Sheherazade, no canal da Tambaú (00min. 08seg):

SD1: Ontem foi quarta-feira de fogo e eu não vejo a hora de chegar Quarta-feira de Cinzas? Não, não é que eu seja inimiga do Carnaval. Até já brinquei muito em clubes, nos blocos, nas prévias. Fui até Olinda em plena terça-feira de Carnaval, portanto, vou falar com conhecimento de causa e revelar algumas verdades que encontrei por trás da fantasia do Carnaval (TV Tambaú, 2011).

O vídeo que contém o enunciado da SD1 teve grande repercussão nas televisões de rede nacional e nas redes sociais, tendo alcance internacional. A jornalista inicia sua fala com um tom discursivo sarcástico e franco, criticando o comportamento da sociedade em relação às comemorações do Carnaval. Nesse posicionamento conservador, ela afirma, ao longo do vídeo, que a sociedade está vivendo em uma bolha social, uma vez que a sociedade vê uma festa como o Carnaval como uma manifestação folclórica cultural cujo objetivo é movimentar a sociedade e os comércios locais. De início, Rachel Sheherazade, ao enunciar “ontem foi quarta-feira de fogo e eu não vejo a hora de chegar Quarta-feira de Cinzas”, faz referência a duas datas. A primeira relaciona-se com a segunda a partir de um jogo semântico que aponta para dois acontecimentos históricos: a) a folia de Carnaval, representado pelo sintagma “fogo” e; b) a data que marca o encerramento do Carnaval e o início da Quaresma em diversos locais de tradição religiosa cristã, simbolizado pelo sintagma “Cinzas”.

Desse jogo semântico, traçam-se dois efeitos de franqueza atrelados ao enunciado supracitado. O primeiro tem a ver com o temporizador “ontem foi” o qual designa um tempo passado de um acontecimento recente, marcando uma cenografia através das dêixis “ontem” e o “hoje”, o momento do enunciado, pressuposto no sintagma adverbial anteriormente mencionado, o qual “define as coordenadas espaço-temporais implicadas *nesse* ato de enunciação” (Maingueneau, 1997, p. 41, grifo nosso). O aqui, estúdio da TV Tambaú, e o agora, Quarta-feira de Cinzas, as condições de emergência na qual o discurso da jornalista está inserido e se apresentam como materialidades incontestáveis. O segundo efeito de verdade não está funcionando no dito, mas em uma interdiscursividade que traz a posição ideológica e historicamente marcada daqueles sujeitos que sempre criticaram os gastos excessivos com o Carnaval. Assim, a cena enunciativa a qual Rachel Sheherazade se aloca é configurada por uma formação imaginária (Pêcheux, 1997), por uma projeção histórica na qual não se pode conceber outra coisa senão a crítica ao Carnaval. Na alteridade, o ethos discursivo da apresentadora se completa pelo efeito de franqueza e um efeito de intelectualidade ao demonstrar aptidão para jogos semânticos, engendrados nos sintagmas “fogo” e “cinzas”, fazendo alusão biológica e cronológica pelo simbolismo da euforia do carnaval.

Desse ponto, estabelece, por meio da interdiscursividade, o ethos discursivo de Rachel, o qual é regulado por um conservadorismo religioso no qual se torna inimigo do Carnaval, e uma postura política, a qual imprime em sua imagem, a responsabilidade de um sujeito fiscalizador, ético e capaz de perceber aquilo que os demais não podem. Essa projeção se perfaz não só pelo que é dito de si, mas também o que revelava “pelo próprio modo de se *expressar*” (Maingueneau, 1997, p. 45, grifo nosso). De outro modo, diante desses dados, é possível perceber o quanto a sociedade, encarnada na formação ideológica que é a favor do Carnaval, dá visibilidade a esse período festivo, de forma que se cria uma materialização de algo que seja acessível a todos de maneira igualitária. A partir dessa ideia pode-se analisar qual o ethos discursivo de Rachel e qual a imagem social apresentada aos seus telespectadores, isto é, um sujeito em oposição ao Carnaval. Seu discurso, no início do jornal, demonstra, mesmo que de forma bem-humorada, a sua insatisfação com a festividade mencionada.

De acordo com Pêcheux (2011, apud Soares, 2018b), o discurso é o principal meio de alienação e, a depender da posição que orador toma em seu discurso, o ouvinte fica mais próximo de sua posição através dos efeitos de franqueza. Estes, por sua vez, causam a aceitabilidade discursiva (Boucher; Soares, 2022). Nesse caso, ao enunciar “Não, não é

que eu seja inimiga do Carnaval. Até já brinquei muito em clubes, nos blocos, nas prévias. Fui até Olinda em plena terça-feira de Carnaval”, momentaneamente, Rachel Sheherazade inverte sua posição de contrária ao Carnaval para reproduzir a legitimidade e autoridade (Charaudeau, 2016) necessária para consolidar dada aceitabilidade. O sintagma “não é que eu seja inimiga do Carnaval” denuncia o jogo de “antecipações das *representações do receptor*” (Pêcheux, 1997, p. 84, grifo do autor), ou seja, a imagem que o enunciador faz da imagem que o receptor faz desse enunciador, a saber, “inimiga do Carnaval”. Por isso, na aceitabilidade discursiva, segundo Boucher e Soares (2022, p. 126), “compreende-se que certos fatores são escrutinados pelo enunciador no momento da elaboração discursiva para que o enunciatário minimamente recepcione aquilo que está sendo exposto”.

No caso da apresentadora Rachel, o fato dela ter brincado “muito em clubes, nos blocos, nas prévias” e ter ido “até Olinda em plena terça-feira de Carnaval” (TV Tambaú, 2011), aproxima a jornalista do telespectador que aprova a mencionada festividade, alocando-a na posição de um sujeito folião que tem legitimidade para afirmar o que diz. Essa legitimidade se concretiza no enunciado, “portanto, vou falar com conhecimento de causa e revelar algumas verdades que encontrei por trás da fantasia do Carnaval”. No sintagma “conhecimento de causa”, a enunciadora pontua sua experiência fortalecendo seu ethos discursivo, o qual projeta não uma jornalista que fala de algo distante, mas a imagem de uma foliã de Carnaval que tem larga vivência e conhece o que acontece nos bastidores das festas. Por essa imagem projetada, a enunciadora também lança sua imagem de prestígio e de poder de influência quando afirma que tinha acesso a “clubes”, “blocos de prévias” e de “viagem” a lugares tradicionais como “Olinda”, já que todo esse leque de possibilidades fica mais difícil sem um poder econômico razoável.

A postura e a eficiência ao abordar os dados no vídeo são fatores determinantes para sua posição em relação ao tema noticiado na reportagem, ou seja, habilidades que usa visando persuadir o telespectador sobre o que está sendo dito. Esses comentários noticiosos são extremamente relevantes, uma vez que são amplamente divulgadas no mundo, o que pode originar uma aceitabilidade discursiva (Boucher; Soares, 2022). Dessa maneira, os ouvintes, ao escutarem essas afirmações, aceitam sem repulsar a imagem da jornalista, aquela que produz o dizer franco, sincero e extremamente carismático. Fecha-se o cerco argumentativo tanto aos telespectadores que detestam o Carnaval, o público que alinha à sua atual posição conservadora, quanto àqueles que adoram, mas que também

reconhecem alguma “dessas verdades” e que agora podem estar menos resistentes para aceitá-las, devido à lógica que se cria em torno de sua argumentação.

Dessas considerações entende-se a relevância das condições de produção e de emergência para a produção dos sentidos dos enunciados e, por conseguinte das projeções que sustentam as ditas “verdades midiáticas”. Segundo Pêcheux (1997), as condições de produção denotam um conjunto de elementos sociais, históricos e discursivos que motivam a circulação. O discurso não é um ato individual e isolado, mas é influenciado pelas condições em que é criado, ou seja, pelas circunstâncias em que é produzido e pelo processo de produção. Nesse sentido, as condições de produção são fatores determinantes que afetam as relações de poder, assim como as ideológicas e as instituições sociais, pois têm determinação sobre o discurso. Esses elementos têm um impacto significativo no discurso, alterando o seu conteúdo, sua forma e possíveis interpretações, ou seja, “um discurso é sempre pronunciado a partir da condição de produção dada” (Pêcheux, 1997, p.77).

Com esses aspectos considerados no horizonte dessa análise, os efeitos de franqueza traçados pelo sujeito enunciator Rachel Sheherazade pretendem, por meio de fatos e dados reais, convencer os seus telespectadores a analisar e perceber o que, segundo sua percepção, seu recorte cenográfico, acontece durante esse período de festividade. Ao enfatizar que o Carnaval tem suas fantasias, a jornalista dá ênfase de que nem tudo o que é dito em panfletos e propagandas nas televisões é verdade. Há novamente o jogo semântico em que a polissemia e os processos parafrásticos (Soares, 2018b) entram na cenografia constituída pela jornalista, fortalecendo, por esses processos, sua opinião sobre o Carnaval, a partir do sintagma “fantasia”, no trecho “algumas verdades que encontrei por trás da fantasia do Carnaval”.

A lógica reproduzida por esse deslocamento semântico, ou melhor, por esse jogo semântico, capitaneado por uma figura estilística (figura fônica), consiste em bifurcar o sentido do elemento linguístico “fantasia”. Por trás de uma fantasia de Carnaval, de uma vestimenta alegórica? Ou por trás do Carnaval que não passa de uma fantasia, de uma ilusão? Os dois efeitos de sentidos convergem para um valor de verdade (Charaudeau, 2013) incontestável na materialidade fônica da Jornalista Sheherazade, a saber, o fato dos sujeitos que brincam o Carnaval estarem por trás de uma cobertura que vela os rostos ou o corpo. Jogando com o real e com o simbólico, o enunciator traz, a partir dos efeitos de franqueza, a crença de que a festividade esconde também verdades as quais devem ser reveladas. Por essa razão, em seu ethos discursivo, projeta-se a mulher com o dever de

“revelar verdades que ela por si só encontrou”. Ao analisar o ethos discursivo da jornalista, pode ser verificado, por meio de outro fragmento na fala da apresentadora, (1min.44seg.):

SD2: Eu fico indignada quando vejo a quantidade de ambulâncias disponibilizadas num desfile de Carnaval para atender aos bêbados de plantão e valentões que se metem em brigas e quebra-quebra. Onde estão essas mesmas ambulâncias quando uma mãe precisa socorrer um filho doente, quando um trabalhador está infartando, quando um idoso no interior, precisa de deslocar-se para submeter a um exame (TV Tambaú, 2011).

A jornalista, neste trecho, faz trabalhar as memórias (Achard, 2015), emergindo na exterioridade histórica sobre o descaso político-social e os gastos públicos com festas. Em tom de denúncias, o discurso da jornalista está direcionado ao direito da população no seu dia a dia e não em um evento de cinco dias. Seus ethos discursivos, por meio do sintagma “indignada”, reverbera os sentidos de revolta, a qual tenta aproximar do sentimento da “mãe que precisa socorrer seu filho doente” e percebe que a saúde não tem tanta visibilidade quanto uma festa nacional, como o Carnaval. Nesse trecho, sua posição se alinha novamente àqueles que veem o Carnaval como um gasto supérfluo, reforçando seu sentimento de repulsa com a expressão “Eu fico indignada quando vejo [...]”. Já o trecho “a quantidade de ambulâncias disponibilizadas num desfile de Carnaval para atender aos bêbados de plantão e valentões que se metem em brigas e quebra-quebra” traça seu ethos discursivo como um sujeito da administração que racionaliza os gastos públicos. Mais uma vez, a interdiscursividade traz as memórias do descaso com o gasto dos recursos públicos.

Para além da memória coletiva, ou melhor, das formações discursivas, percebe-se a regularidade do ethos discursivos em vários vídeos de Rachel Sheherazade nos quais os acontecimentos históricos servem como âncora para sustentar sua lógica argumentativa. Ao longo de sua carreira, a memória da indignação conservadora faz parte do recobrimento de seu ethos discursivo. Um exemplo disso é outro vídeo intitulado “Rachel fala sobre beijo gay em culto de Feliciano”, já como apresentadora do Canal SBT News (SBT News, 2013), no qual a jornalista reproduz novamente a lógica da franqueza e da liberdade de expressão, trazendo citações da bíblia, entrelaçando-as com momentos históricos e suas opiniões acerca do relacionamento homoafetivo. Em vários outros vídeos, o ethos enunciativo pauta-se na projeção de uma postura formal, com larga experiência profissional e consciência dos acontecimentos históricos.

Sobre as projeções e imagens construídas pelos discursos, Maingueneau (2004) sustenta que o ethos discursivo está relacionado ao ato de enunciar do sujeito e é criado antes mesmo dele se comunicar, tendo em vista as relações com os outros enunciadores, bem como suas formações históricas, sociais e culturais. Isso explica o porquê Rachel Sheherazade, que é a apresentadora do jornal, tem como principal objetivo mostrar o recorte da realidade do que é visto na sociedade, fazendo uma crítica social a determinados temas da vida diária ao se voltar para as memórias da humanidade e de seus problemas sociais. A cenografia instituída pela enunciativa provoca aceitabilidade discursiva pelo forte apelo social de negligência à saúde, fato este que a maioria concordar em disponibilizar ambulâncias antes para “uma mãe que precisa socorrer um filho doente” do que para “bêbados de plantão e valentões que se metem em brigas e quebra-quebra”.

Esta lógica provoca efeitos de franqueza que silencia constitutivamente (Orlandi, 2007) outro fato constitucional contido no Art. 5º da CF de 1988, a saber, a realidade de que “todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade” (Brasil, 2003, p. 15). Assim, esse acontecimento amplamente difundido no Brasil é completamente apagado no discurso de Sheherazade pelo efeito do bom senso com o gasto público. Assim, a construção do seu ethos se dá através da enunciação, das imagens apresentadas no vídeo, da interpretação dos dados e do tom discursivo que imprime em seus dizeres ao citar um determinado órgão público ou privado específico.

A partir dos efeitos de franqueza, Rachel Sheherazade mantém a sua imagem de “comunicadora da verdade”, porquanto, em seu recorte da realidade, consegue apresentar aspectos sociais conforme o que a sociedade compartilha, ou seja, as memórias do descaso político, as quais direcionam o público a uma aceitabilidade de seu posicionamento. Nesse sentido, o espectador deve, dessa forma, se concentrar na enunciação da reportagem, de modo a se sentir mais próximo e representado pela voz da jornalista. O objetivo é demonstrar ao ouvinte que aquela mensagem é verdadeira por parecer um dizer franco, sincero. Para isso, a jornalista utilizou a descrição de uma cenografia que abrange uma grande parte da sociedade, a questão da desigualdade social. Ao usar esse discurso, ela tenta convencê-los, que os fatos apresentados têm credibilidade, levando a construção da reportagem a se mover para uma posição em que suas palavras façam sentido para os telespectadores que apoiam o Carnaval.

Diante dos fatos apresentados, percebe-se que os efeitos da franqueza são construídos a partir do percurso de produção do enunciador e dos recortes coletados. Dessa forma, a jornalista Rachel Sheherazade cria o seu ethos discursivo através da comunicação e da enunciação, usando a cenografia e a oralidade (Maingueneau, 1997). É na interdiscursividade que o jogo simbólico faz funcionar os efeitos de franqueza. Acontecimentos sociais, material e historicamente, marcados nas memórias coletivas se atualizam nos enunciados da apresentadora, arrastando para o campo intradiscursivo toda uma significação que sustenta o que é dito. Assim, ao dizer que não é “inimiga do Carnaval” e que tem “conhecimento de causa”, a enunciativa apaga outros acontecimentos os quais poderiam instalar a imagem de alguém distante que não está legitimada, nem autorizada (Charaudeau, 2016) a falar dessa festividade com propriedade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O campo jornalístico midiático, enquanto campo discursivo destinado a informar e a entreter o seu público sobre determinado tema, pode ser analisado sob a perspectiva da Análise do Discurso, incluindo outra função midiática, a saber, persuadir e subjetivar sujeitos, a partir de ressignificações de acontecimentos. Na análise em pauta, utilizaram-se várias noções fundamentais e, mais especificamente, os conceitos do ethos discursivo e dos efeitos de verdade (Charaudeau, 2011, 2013, 2016) para analisar o discurso da jornalista Rachel Sheherazade em um vídeo reproduzido do *YouTube* no qual a temática é o Carnaval. Os pressupostos teórico-metodológicos foram empregados de forma a se perceber como são configuradas as Sequências Discursivas do discurso da apresentadora em foco. O ethos é percebido conforme a oralidade e postura da jornalista. Sua imagem social é definida por meio da sua oralidade e do que se diz sobre outro. O tópico em discussão parte da interdiscursividade (Pêcheux, 1997) e é de conhecimento geral da sociedade, porquanto seus dizeres são pautados em memórias, as quais carregam consigo os efeitos de franqueza consolidados na cenografia midiática.

De acordo com esse espaço cenográfico no qual o discurso foi construído, é possível ver que a imagem social de si marca uma proximidade com o seu público engajado em suas manifestações e identificação ideológica, na qual a produção de sentido é alterada segundo as posições sustentadas. Sobre essas posições, foi possível constatar o

alinhamento aos sujeitos que repudiam as festas do Carnaval, mas com uma interseção ideológica voltada aos sujeitos que defendem o Carnaval, por posicionar-se como um sujeito com legitimidade, autoridade e potência (Charaudeau, 2016), isto é, com a imagem de que tem um lugar de fala, sabe o que diz, por que diz com franqueza acerca da festividade em questão. Por fim, a enunciativa apresenta a reportagem, traçando efeitos de clareza e objetividade ao fazer emergir as memórias do descaso político-social. que, em seu discurso, é baseado na cenografia (Maingueneau, 1997) que envolve o Carnaval. O seu efeito de franqueza é consolidado e dialoga com fatos da realidade social de seus telespectadores, projetando sua imagem como alguém que, metaforicamente, “abre os olhos da sociedade” para enxergar uma verdade aparentemente incontestável. A crítica (de forma velada pela universalidade de seu enunciado) se pauta no discurso de oposição governista contra os gastos com festividades.

Após essas considerações analíticas, foi possível perceber o potencial heurístico da Análise do Discurso para o letramento digital ou midiático, sobretudo os estudos acerca do ethos discursivo e da cenografia enunciativa. Nesse estudo, compreendeu-se que a interpretação dos discursos midiáticos pode ter uma relação menos ingênua se essa for pautada por instrumentos analíticos já consolidados no campo discursivo. Por essa razão, corrobora-se com Soares (no prelo) ao afirmar que:

Diante das demandas cada vez mais urgentes de reformulação de expedientes práticos e teóricos capazes de mobilizar os dispositivos existentes na atuação do ensino contemporâneo, o letramento, como instrumentalizador de semioses constituintes do tecido social, pode e deve ser convocado a desempenhar um papel ativo na construção de leituras dos artifícios midiáticos (Soares, no prelo, p. 2).

É através dessa construção da leitura dos artifícios midiáticos que o sujeito leitor ou telespectador pode perceber, por exemplo, que os efeitos de franqueza, fabricados pelos telejornais, são amparados não pelo dito na atualidade, mas por uma historicidade das instituições. De outro modo, a história do jornalismo, por muito tempo, colocou em manutenção as formações imaginárias que projetam os dizeres midiáticos como uma verdade positiva, ou seja, naturalmente incontestável e que só pode ser refutada através dessa leitura verticalizada, a qual também pode ser inserida na melhoria para uma educação midiática. Segundo Soares e Boucher (2020, p. 2) “a leitura não pode se restringir ao texto em suas modalidades escrita e falada, no entanto, é a partir dele que se torna viável depreender os principais elementos envolvidos na compreensão e apreciação do ato de ler”. Dessa forma, a continuidade desses estudos sobre o letramento midiático

pode permitir um avanço na percepção de que os discursos se prologam na historicidade; que a formação discursiva de uma jornalista de sucesso (Soares, 2018a), como exemplo, Rachel Sheherazade, determina seu dizer (Pêcheux, 1997); tem força discursiva para potencializar sua argumentação ao ponto de o telespectador confundir seus efeitos de franqueza como se fosse a própria realidade.

REFERÊNCIAS

ACHARD, Pierre. Memória e produção discursiva do sentido. In : ACHARD, Pierre; Davallon, Jean; DURAND, Jean-Louis; PÊCHEUX, Michel; ORLANDI, Eni P. *Papel da memória*. Tradução Eni Pulcinelli Orlandi. 4ª ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2015. p. 7-63.

ARAÚJO, Eliany Alvarenga de. Informação, cidadania e sociedade no Brasil. *Informação & Sociedade: Estudos*, João Pessoa, v.2, n. 1, 1992. p. 42-49. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/ies/article/view/43>. Acesso em: 19 jan. 2024.

BOUCHER, Damião Francisco; SOARES, Thiago Barbosa. Ressignificação da pandemia: aceitabilidade no discurso midiático. *Revista DisSol - Discurso, Sociedade e Linguagem*, n. 15, 2022. Disponível em: <http://ojs.univas.edu.br/index.php/revistadissol/article/view/920>. Acesso em: 19 jan. 2023.

BRASIL. [Constituição (1988)]. *Constituição da República Federativa do Brasil*: Texto constitucional promulgado em 5 de outubro de 1988, com as alterações adotadas pelas Emendas Constitucionais nº. 1/92 a 39/2002 e pelas Emendas Constitucionais de Revisão nº 1 a 6/94. Brasília: Senado Federal, Subsecretaria de Edições Técnicas, 2003.

CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso político*. Tradução Fabiana Komesu e Dilson Ferreira da Cruz. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2011.

CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso das mídias*. Tradução Ângela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2013.

CHARAUDEAU, Patrick. *A conquista da opinião Pública*: como o discurso manipula as escolhas políticas. Tradução Ângela M. S. Corrêa, SP: Contexto, 2016.

COURTINE, Jean-Jacques. *A análise do discurso político*: o discurso comunista endereçado aos cristãos. São Carlos, SP: EdUFSCar, 2014.

LIVINGSTONE, Sônia. *Media Literacy and the challenge of new information and communication Technologies*. London: LSE Research Online, 2004.

ENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*; trad. Freda Indursky. Campinas, SP: Pontes: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 3 ed., 1997.

MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. Tradução Cecília P. Souza e Silva, Décio Rocha. 3 ed. São Paulo: Cortez, 2004.

MAINGUENEAU, Dominique. *Gênesis dos discursos*; Tradução Sírio Possenti. – São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. *As formas do Silêncio*: no movimento dos sentidos. 6ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. *Análise de Discurso*: princípios e procedimentos. 12ª ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2015.

PÊCHEUX, Michel. Análise Automática do Discurso (AAD-69). In: GADET, François; HAK, Tony (Orgs). *Por uma análise automática do discurso*: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Tradutores Bethania S. Mariani... [et al.]. 3ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997. p. 61-153.

PÊCHEUX, Michel. [1971]. Língua, linguagem, discurso. In: PIOVEZANI, Carlos; SARGENTINI, Vanice. (orgs.). *Legados de Michel Pêcheux*: inéditos em análise do discurso. São Paulo: Contexto, 2011.

RIOS, Aline; BRONOSKY, Marcelo. Violência contra jornalistas ameaça à sociedade. *Mosaico*, rio de janeiro, v. 11., n. 17, 2020. p. 86-103. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/mosaico/article/view/81064>. Acesso em: 19 jan. 2024.

SBT NEWS. Rachel fala sobre beijo gay em culto de Feliciano. *YouTube*, 2013 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=dK_jNKJDipc. Acesso em: 20 jan. 2024.

SOARES, Thiago Barbosa. Sucesso: discurso contemporâneos de capitalização dos sujeitos. In: SOARES, Thiago Barbosa (org.) *Múltiplas perspectivas em análise do discurso*: objetos variados. São Carlos, SP: Pedro & João Editores, 2018a.

SOARES, Thiago Barbosa. *Percurso linguístico*: Conceitos, críticas e apontamentos. Campinas, SP: Pontes Editores, 2018b.

SOARES, Thiago Barbosa; BOUCHER, Damião Francisco. Leitura de sucesso: os dizeres sobre a leitura como efeito de sucesso. *REVELLI* (Dossiê: Leitura: um tema a muitas mãos), vol. 12, 2020. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/revelli/article/view/10268>. Acesso em: 07 maio 2022.

SOARES, Thiago Barbosa. *Percurso Discursivo*: heterogeneidades epistemológicas aplicadas, Campinas, SP: Pontes Editores, 2022.

SOARES, Thiago Barbosa. Imaginary formation and discursive ethos: a symbiotic relationship in Discourse Analysis. *Palimpsesto* - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, [S. l.], v. 22, n. 43, 2023. p. 43–59. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/palimpsesto/article/view/76917>. Acesso em: 16 jan. 2024.

SOARES, Thiago Barbosa. Mídia e letramento: articulações de saberes (re)produzidos em filme e séries. *Muitas Vozes*, no prelo.

TV TAMBAÚ. Rachel Sheherazade faz comentário sobre o Carnaval. *YouTube*, 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oLmFQxsMbN4>. Acesso em: 20 jan. 2024.

Recebido em: 30/03/2024

Aceito em: 04/10/2024

Aldenizia Moreira Guimaraes Lira: Graduada em Letras pela Universidade Federal do Tocantins (UFT).

Damião Francisco Boucher: possui graduação em Letras, Português/Inglês e suas respectivas literaturas pela Universidade Federal do Tocantins - UFT; Especialização em Análise do Discurso Político e Jurídico e Psicologia Analítica Junguiana - Perspectiva Multidisciplinar, ambas pela Faculdade Unyleya (FU), Rio de Janeiro; mestrado em Letras pela Universidade Federal do Tocantins (UFT), campus de Porto Nacional e; colaborador do projeto de pesquisa intitulado O sucesso midiático como ponte para o sucesso político sob o número de registro 3536 junto à Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-graduação da UFT, com o objetivo de descrever e interpretar as diversas manifestações discursivas na interseção do campo político com o midiático. É professor substituto da UFT e membro do Corpo Editorial do Grupo de Estudos de Análise do Discurso (GESTADI), Palmas, Tocantins.

Thiago Barbosa Soares: possui graduação em Letras, português/inglês, pela Universidade do Vale do Sapucaí (2009), em Psicologia pela Universidade Paulista (2014), em Filosofia pela Universidade de Franca (2014) e em Ciências Humanas pela Universidade Estácio de Sá (2023), especialização em Estudos Literários pela Faculdade Comunitária de Campinas (2013), mestrado em Linguística pela Universidade Federal de São Carlos (2015) e doutorado em Linguística pela Universidade Federal de São Carlos (2018). É líder do Grupo de Estudo de Análise do Discurso (GEstADI - UFT) e membro pesquisador do Grupo de Estudos em Análise do discurso e História das ideias linguísticas

(VOX - UFSCar). É editor-chefe das revistas *Porto das Letras* (ISSN - 2448-0819), vinculada ao programa de pós-graduação em Letras da UFT, *Acta Semiótica et Lingvistica* (ISSN - 2446-7006), fundada na USP de São Paulo, em 1977, e da revista do Grupo de Estudo de Análise do Discurso, GEsTADI, (ISSN - 2965-4440). Atua como professor nos cursos de graduação em Letras e de pós-graduação stricto sensu em Letras da Universidade Federal do Tocantins no campus de Porto Nacional. Coordenou o Programa de Pós-Graduação stricto sensu em Letras (PPGLetras) da Universidade Federal do Tocantins (UFT) de janeiro de 2022 a janeiro de 2023. Atualmente é vice-coordenador do Programa de Pós-Graduação stricto sensu em Letras (PPGLetras) da Universidade Federal do Tocantins (UFT). É pesquisador bolsista de produtividade do CNPq (PQ-2), com experiência de pesquisa na área de Linguística, com ênfase em Análise do Discurso. atuando principalmente nos seguintes temas: mídia, sucesso, teoria e análise do texto.

Sur le paysage linguistique d'une frontière politique

On the linguistic landscape of a political frontier

Kelly Cristina Nascimento Day

Universidade do Estado do Amapá (UEAP)

kellyday@uol.com.br

<https://orcid.org/0000-0002-2077-7832>

RÉSUMÉ

Cette étude s'inscrit dans le domaine du plurilinguisme sociétal observable à partir du paysage linguistique de la frontière Oiapoque et Saint-Georges. La recherche est basée sur les notions de frontière politique et de paysage linguistique cherchant une interface entre la Géographie et la Linguistique. Elle consiste notamment à rendre compte des formes de contact linguistique, de l'usage, des fonctions et des espaces sociaux des langues observables sur le paysage, à partir d'un *corpus* constitué de 83 textes pris aux deux villages. L'analyse effectuée permet de retracer les pratiques multilingues plus stabilisées, les fonctions symboliques et pragmatiques des langues dans le paysage autant que déterminer les aspects démographiques, pragmatiques et économiques comme moteurs de l'usage des langues dans la région.

Mots-clés: Paysage linguistique; Frontière politique; Oiapoque; Saint-Georges; Contact linguistique.

ABSTRACT

This study falls within the field of societal plurilingualism observable from the linguistic landscape of the Oiapoque and Saint-Georges border. The research is based on the notions of political border and linguistic landscape, seeking an interface between Geography and Linguistics. In particular, it consists of reporting on the forms of linguistic contact, usage, functions and social spaces of languages observable on the landscape, based on a *corpus* of 83 texts taken from the two villages. The analysis carried out enables us to trace the more stabilized multilingual practices, the symbolic and pragmatic functions of languages in the landscape, as well as to determine the demographic and economic aspects driving language use in the region.

Keywords: Linguistic landscape; Political border; Oiapoque; Saint-Georges; Language contact.

INTRODUCTION

Bien que les frontières soient similaires à bien des égards (par la circulation de personnes issues de milieux ethnolinguistiques et culturels différents, par une forte mobilité, par des contacts fréquents avec l'autre – celui qui est différent), de nombreux autres aspects les rendent uniques et particulières, notamment le contact de cultures très diverses, des langues dans des situations singulières, leurs modèles socio-économiques et même leurs modes d'organisation sociale.

Oiapoque et Saint-Georges de l'Oyapock constituent officiellement une frontière autant politique que linguistique reliant le Brésil et la Guyane française. En y déambulant on se rend compte des langues en circulation audibles et visibles et on se pose des questions telles que: est-ce que ces langues occupent les mêmes espaces sociaux? Les mêmes fonctions? Où se rencontrent-elles? Comment sont-elles mises en contact? Est-ce qu'il y a des règlements d'usage et d'organisation des espaces urbains semblables aux deux côtés?

Dans le but de trouver des réponses à de telles questions, cet article présente des résultats d'une étude qui s'inscrit dans la continuité d'un projet de recherche intitulé «Estudos da Paisagem Lingüística Amazônica Amapáense: Políticas, ecologias lingüísticas e semióticas lingüísticas da fronteira franco-brasileira», dont l'accent est mis sur les phénomènes coexistants sur cette frontière en raison du contact linguistique, y compris les aspects liés au mélange des langues, aux pratiques et aux interférences translinguistiques, au parler bilingue, à l'utilisation des langues dans les espaces publics et aux politiques linguistiques (moins ou plus explicites) dans de différents contextes d'application.

Nous nous intéressons plus particulièrement aux relations transfrontalières, c'est-à-dire à l'interaction reflétée dans le paysage entre des peuples de langues et de cultures différentes en contact, dans un espace d'intersection, en cherchant, à travers des données objectives et subjectives, à appréhender les traces des dynamiques sociolinguistiques, des représentations, des attitudes et des tensions sociales exprimées dans des textes pluriels et polysémiques de part et d'autre de la frontière.

Ainsi, suite à une brève discussion autour des frontières en tant qu'espaces pluriels, et de la présentation du contexte historique et ethnolinguistique de la frontière franco-brésilienne, nous ferons le point sur la recherche dans le domaine du Paysage

linguistique. Ensuite nous présenterons le parcours méthodologique de l'enquête et discuterons le paysage également en tant que résultat et acteur des dynamiques des langues dans les zones frontalières.

FRONTIÈRES COMME ESPACES PLURIELS

Dans ce travail, nous proposons un double lien entre la Géographie et la Linguistique, d'une part par le choix de la frontière physique comme objet d'analyse, envisageant l'espace frontalier comme une construction arbitraire, et d'autre part par les liens entre la Sociolinguistique Urbaine et la Géographie Sociale, confortant notre propos de comprendre les pratiques linguistiques/langagières dans un espace territorial urbain.

La notion de frontière comme ligne de délimitation de l'espace des États modernes est relativement récente, construite à partir de la période coloniale. Au sens large du terme, la frontière «désigne toute discontinuité entre deux formes différentes d'appropriation territoriale» (Géoconfluences, 2022, p. 1); elle signale les limites séparant deux entités territoriales différentes, qui peuvent être plus ou moins fermées ou perméables. «Frontières et limites sont alors des instruments de régulation et de délimitation des systèmes socio-territoriaux» (Renard, 2002 *apud* Confluence, 2022, p. 1). Dans les termes de Foucher (2016, p. 14), «la frontière internationale est la limite entre deux souverainetés étatiques, deux ordres juridiques, deux systèmes politiques, monétaires, deux histoires nationales. Elle est une discontinuité et un marqueur symbolique».

Au-delà des paramètres géopolitiques, la notion de frontière englobe plusieurs autres aspects, notamment ceux liés à la composition humaine de ces espaces et à leurs confrontations inhérentes, qui renvoient à la fois à leur nature ethnique, culturelle et linguistique et à l'organisation sociopolitique et économique de ces territoires, ce qui peut les rendre uniques et particuliers. L'intégration des groupes sous leurs différentes formes nécessite donc un effort d'adaptation permanent.

La notion de frontière, s'agisse-t-elle de frontière spatiale ou linguistique, centrale dans ce travail, est conçue d'après la compréhension de Foucher (1988), dans sa triple dimension: a) celle du réel qui renvoie au limite spatiale d'un territoire; b) du symbolique, concernant l'identité, l'appartenance à un groupe politique inscrit dans un territoire et c) de l'imaginaire qui comprend le rapport à l'autre, à sa propre histoire, à ses mythes fondateurs. Une telle perspective nous permet d'observer les frontières à partir de

différents paradigmes épistémologiques et de les prendre en considération à partir de leurs constructions socio-historiques, des conditions et des façons dont elles ont évolué et produit des effets sur le peuplement, sur les carrefours culturels et sur le développement économique d'une région (Claval, 1974).

Les frontières, si elles peuvent être des lieux de tension, d'incertitude, de confrontation, peuvent être aussi des interfaces actives de stimulation et de compétition fécondées par la présence de l'autre, par ses différences (Delphine Acloque, 2021, p. 2). D'autre part, les frontières politiques, dans le contexte des carrefours sociolinguistiques et culturels qui les traversent, constituent des systèmes uniques, structurés et hiérarchisés autour de dynamiques propres, d'identités (ré)alignées, (ré)élaborées en fonction de l'ensemble des interactions matérielles et immatérielles qui s'établissent entre les sujets, parmi lesquelles les interactions langagières. Dans le sillage de cette compréhension, bien que la frontière d'un État ou d'une municipalité soit destinée «à séparer l'espace contrôlé par les membres d'un groupe social ou d'une communauté territoriale et à limiter les droits d'accès à ce territoire à ceux qui n'appartiennent pas au groupe» (Kolossoff, 2005, p. 12), elle n'empêche pas, en soi, les contacts sociaux, linguistiques, culturels et les arrangements sociaux qui découlent du partage d'espaces contigus.

En ce sens, compte tenu de la multiplicité et de la sophistication croissantes des réseaux, qui rendent plus complexe la notion de frontière, le Groupe «Frontières» (2004) attire l'attention sur celles qu'il considère comme des formes émergentes de frontières, nées au sein des villes: les réticulaires (formes frontalières qui s'imbriquent étroitement aux réseaux techniques et les appaillent telles que les aéroports, ports spatiaux, maritimes ou fluviaux, gares routières et ferroviaires, plates-formes logistiques); les gestionnaires (là où l'État ne joue pas pleinement son rôle d'arbitre, des acteurs sont susceptibles d'assurer des encadrements de substitution qui peuvent «faire territoire») et les frontières sociales (une limite interne à la société qui tient à la différence de degré de participation à la société des membres de collectivités ou de groupes) où s'insèrent les confrontations et les imbrications linguistiques.

Ceci-dit, dans ces cadres frontaliers, l'utilisation d'une langue ou d'une autre peut ou non être le résultat d'un choix conscient, mais elle est souvent le résultat inhérent des relations vécues dans la vie quotidienne et des contextes particulièrement marqués dans lesquels les sujets sont insérés. Ainsi, puisque toute frontière est une frontière unique (Oliveira, 2009) et que les relations interpersonnelles qui s'y développent portent le poids et les traces de leur conformation, les faits linguistiques qui en découlent prennent les

contours qui leur confèrent les confrontations, les adhésions et les intersections socio-temporelles (Day, 2022).

À la limite, dans leur complexité politique, sociale, culturelle et linguistique, les frontières peuvent être perçues à partir des angles les plus variés, étant donné que la perception socioterritoriale de ces espaces par les sujets est en mesure de «varier non seulement d'un groupe social à un autre mais encore d'un locuteur à un autre en fonction de sa position sociale ou énonciative» (Bulot; Veschambre, 2006, p. 33) compte tenu de l'hétérogénéité qui compose ces espaces discontinus.

LE CONTEXTE FRONTALIER: OIAPOQUE ET SAINT-GEORGES DE L'OYAPOCK

Nos terrains d'enquête (au plan géographique) sont les villages de Saint-Georges en Guyane française et Oiapoque du côté brésilien, constituant d'une zone frontalière d'à peu près 700 km. Il s'agit d'une frontière unique dans le cadre des frontières brésiliennes, notamment en raison de son *statut* géopolitique, qui établit une ligne de contact entre deux continents, deux marchés (l'Union européenne et le Mercosur) et du contact portugais/français/langues amérindiennes qui la distingue des autres, où le contact linguistique se fait presque exclusivement avec l'espagnol et ses variantes en Amérique du Sud.

Cette frontière a pris ces contours depuis l'arbitrage du Contesté en 1900 qui a fixé la limite entre le Brésil et la Guyane française sur le fleuve Oyapock. L'histoire de son peuplement est marquée à la fois par des invasions (françaises, anglaises et hollandaises) et la défense conséquente de ces territoires, ainsi que par la découverte de l'or, qui a attiré orpailleurs et commerçants de part et d'autre de la frontière, suscitant le différend entre le Brésil et la France pour le contrôle d'une partie de l'actuel État de l'Amapá (Brésil).

Carte 1 – Zone du Contesté franco-brésilien



Source: Mam-Lam-Fouck (1997).

Une fois la question de la délimitation spatiale résolue, c'est-à-dire, la frontière du réel, le fleuve Oyapock est devenu, au-delà de son aspect physique, une frontière de l'imaginaire social et linguistique. La symbolique de la juxtaposition d'Oiapoque¹ et de Saint-Georges s'articulant autour des asymétries démographiques, administratives, économiques, sociales et linguistiques établies au cours du XXème siècle. Ainsi, l'Oiapoque garde «une identité locale d'entrepôt, d'entre langues, de cultures multiples en agrégation, de lieu de passage», et Saint-Georges est «la frontière de l'exotique, du différent, de l'abondant et du juste, dont on veut atteindre les qualités comparatives» (Day, 2021).

Amapá et Guyane française sont, en effet, au sein de leurs espaces régionaux et nationaux respectifs, des unités de faible importance économique, et sont considérées comme des régions ultrapériphériques, éloignées du centre de leurs pays et porteuses des problèmes socio-économiques similaires (flux migratoires importants, isolement géographique, activités extractives illégales, etc.). Ainsi, tournées respectivement, une vers les Amériques et l'autre vers l'Europe, l'Amapá et la Guyane française ont un faible

¹ Oiapoque est un terme d'origine indigène qui signifie maison des Waiâpi. Nous avons choisi de conserver les deux orthographes – Oiapoque et Oyapock – car elles conservent leur identité linguistique, puisqu'elles sont utilisées à la fois du côté brésilien et du côté français.

niveau d'interaction commerciale formelle. À leur tour, Oiapoque et Saint-Georges, dans leurs conditions limitrophes, malgré les efforts politiques pour séparer leurs populations, ont des dynamiques socioculturelles et économiques très interconnectées, qui s'alimentent continuellement, par le biais de foires, de petits commerces, d'échanges diffus entre voisins, constituant des zones d'intégration spontanées et non formalisées.

Selon le recensement de l'Institut Brésilien de Géographie et Statistique - IBGE (2022), la municipalité d'Oiapoque, située à l'extrême nord de l'État d'Amapá, compte 27.482 habitants. Elle est divisée en trois districts: Clevelândia do Norte, Vila Velha do Cassiporé et Oiapoque. Ce dernier est le siège de la commune et est également considéré comme la ville jumelle de la commune de Saint-Georges en Guyane française. Saint-Georges, quant à elle, est une petite commune de Guyane créée officiellement en 1946, située à 189 kilomètres du chef-lieu du département, Cayenne, sur la rive gauche du fleuve Oiapoque. Son origine serait liée à la création d'un bain au XIX^e siècle, dont il ne reste aucune trace. Selon l'Institut national de la statistique et des études économiques - INSEE, Saint-Georges compte une population d'environ 4 000 habitants.

Jusqu'à la fin des années 1990, du côté français, Saint-Georges était une ville isolée, accessible uniquement par voie aérienne, un facteur qui a longtemps déterminé des dynamiques étroitement liées aux activités économiques d'Oiapoque (pêche, exploitation forestière) et vice versa, puisque la proximité d'une région où la monnaie est plus valorisée intensifie les mouvements de personnes à Oiapoque, en vue de franchir la frontière vers la Guyane française (Silva, 2014). C'est la construction du pont binational sur le fleuve Oiapoque, achevé en 2013 et ouvert à la circulation en 2017, qui a permis à Saint-Georges de bénéficier d'une liaison terrestre avec la capitale de la Guyane française et à la ville brésilienne d'Oiapoque. Cela a provoqué des impacts politiques et sociaux qui ont influencé directement les pratiques sociales déjà établies au sein des communautés, l'un d'entre eux étant l'interdiction de la libre circulation des Brésiliens à Saint-Georges ce qui a alimenté, par conséquent, le sentiment d'inégalité de traitement entre les frontaliers.

La mobilité des personnes, des biens et même des idées, qui s'intensifie ou se réduit au fur et à mesure que se dessinent de nouveaux paramètres dans les relations politiques et économiques, comme cela s'est produit à l'occasion de la construction de la base spatiale de Kourou (1960-1970), du changement de la monnaie française (2000) et de l'ouverture du pont binational (2017), a un impact direct sur les relations socio-

économiques et interpersonnelles, dont les résultats se reflètent également dans les habitudes comportementales et linguistiques de ceux qui habitent cette frontière.

Concernant la composition ethno/linguistique de la frontière, la région est habitée par des Brésiliens locaux et migrants d'autres régions, des Guyanais, des Français métropolitains, des Antillais, des migrants de différentes origines (Laos, Chine, Vietnam, Haïti, Suriname, etc) et des autochtones des deux nationalités et différentes ethnies. En ce qui concerne les langues en présence, du côté brésilien de la frontière, on signale l'existence de quatre (4) langues: le Portugais, langue officielle, dont la majorité de la communauté amérindienne est aussi parlante; la langue Kalinã, utilisée par les indigènes Galibi-Kalinã; le Parakwaki, parlé par l'ethnie Palikur; et le Khéuol, utilisé par les Karipuna et les Galibi-Marworno. Du côté guyanais, à Saint-Georges, le Français est la langue officielle, coexistant avec le Créole guyanais, le Saamaka, le Palikur, le Chinois et le Khéuol. Cette diversité implique donc une pluralité culturelle et linguistique, ce qui en fait une région plurilingue et pluriculturelle.

Dans ce «bouillon sociolinguistique» les langues, autant que les peuples, révèlent des poids trop différents, accentués non seulement par la construction historique d'espaces territoriaux divergents, mais aussi par leurs dissymétries démographiques (un rapport de six habitants à Oiapoque pour chaque habitant à Saint-Georges), économiques (real vs euro), sociales (des allocations familiales plus avantageuses du côté français), politiques (des contrôles d'entrée et de circulation; l'obligation de visa vs libre entrée), parmi d'autres aspects. Ainsi, les relations interpersonnelles et intercommunautaires à la frontière sont, dans une certaine mesure, étroitement liées aux organes officiels, mais elles dépassent clairement le cadre de l'administration publique, créant des espaces hybrides, des pratiques d'adaptation et de nouvelles représentations de la frontière.

Bien que la composition linguistique de la frontière franco-brésilienne ne soit pas récente, surtout si l'on considère que les peuples indigènes ont habité la région bien avant l'arrivée des Français et des Portugais au XVII^e siècle et que le contact a été une maxime régissant les interactions franco-brésiennes depuis lors, des études qui tentent de rendre compte de cette réalité linguistique sont peu nombreuses. Proposant de dresser un profil sociolinguistique de la frontière, Day (2005) a produit une première approximation du contact portugais-français et des domaines d'utilisation de ces langues dans la région; Calvet (2009), en collaboration avec Pereira (2009), propose un portrait de la situation linguistique frontalière, en appliquant son modèle gravitationnel; tandis que celle-ci analyse des facteurs tels que la représentation et l'intercompréhension dans la mise en

œuvre des politiques linguistiques; En 2016, Ribeiro traite du contact en considérant l'interférence possible de la langue française sur le portugais parlé par les Français, alors que Fumelê & Day (2020) et Nascimento & Day (2021) qui traitent respectivement des formations bilingues de la frontière et des situations d'usage des langues dans les établissements officiels du côté brésilien (mairie, hôpital, police fédérale, entre autres).

Du côté français, la bibliographie sur la région franco-brésilienne est également limitée. Parmi les travaux repérés, on retiendra celui de Caitucoli et Leconte de 2003, redimensionné par Légise (2004 et 2005) et par la thèse d'Isabelle Martin (2021) qui présente les politiques linguistiques familiales des Parakwene de Saint-Georges; Ponctuellement, on retrouve des références au contact portugais-français et aux langues créoles et amérindiennes dans les ouvrages qui traitent des langues et pratiques langagières de la Guyane (Légise, 2007; Légise et Migge, 2006, 2007; Migge et Légise, 2010; Légise, *et al.*, 2013), en général dans une perspective macro-sociolinguistique. Bien que cette liste ne soit pas exhaustive, puisqu'on peut encore compter une demi-douzaine de textes sur des questions liées aux Politiques linguistiques, à l'Anthropologie linguistique et à l'Écolinguistique, la région reste presque inconnue sur le plan de pratiques langagières effectives impliquant l'utilisation de plusieurs langues, constituant un environnement transidiomatique, pour reprendre le terme de Jacquemet (2005).

Ainsi, compte tenu du fait que «la frontière est une interface qui structure la vie et les activités quotidiennes» (Foucher, 2019, p. 12) et que la langue est actuellement l'un des éléments constitutifs de l'espace public urbain frontalier, le Paysage linguistique, en tant que reflet de l'écologie linguistique et sociale d'un groupe, est, à notre avis, une manière de comprendre l'usage des langues très approprié pour rendre compte du degré d'interaction et d'intégration des communautés brésilienne et française sur cette frontière, comme indiqué ci-dessous.

LE PAYSAGE LINGUISTIQUE: CONTACTS, POLITIQUE ET RAPPORTS SOCIAUX

Le monde contemporain est un monde de lectures, de textes courts, de textes concis, de textes multimodaux, iconographiques, synesthésiques, de textualités sociales, sociolcales, socioidentitaires, dans des espaces intégrés et organisés ou chaotiques et diffus. Ces textes constituent le paysage et la vie sociale et sémiotique des centres urbains (Lucci, 1998). La présence de différentes langues dans un paysage urbain, qu'il soit

interne ou externe, public ou privé, met en évidence certains aspects de la dynamique interactionnelle entre les individus qui partagent et/ou circulent dans un espace donné.

C'est dans ce contexte et à partir du travail précurseur de Bourhis et Landry (2002) qui l'on considère le paysage linguistique comme toute présence écrite d'une ou plusieurs langues dans des espaces publics ou privés, urbains ou ruraux, physiques ou virtuels.

Contrairement aux premières définitions du paysage linguistique, qui le restreignaient aux espaces publics urbains, notamment les villes, l'objet d'étude de ce domaine s'est continuellement élargi, s'étendant à d'autres espaces tels que les écoles, les hôpitaux, les sites, les centres commerciaux, etc., qui à la fois rassemblent la circulation de publics divers et utilisent des politiques de visibilité multilingues, multimodales et multisémiotiques dans leurs environnements (Day, 2024, sous presse).

Les textes publics soulignent des aspects des relations humaines à travers des interactions médiatisées par l'écriture. Ils reflètent les messages véhiculés par la composition du paysage, dont l'intentionnalité s'exprime dans la relation entre sujets (auteur et lecteur). D'après Lucci (1998, p. 21) «la plupart de ces écrits, éléments du décor urbain, marquent et délimitent (non seulement socialement, mais spatialement) la ville. Ils orientent, sont inter-connectés, et servent de repères spatiaux au passant qui ne se contente pas de les décoder verbalement». L'environnement urbain peut, donc, déclencher plusieurs interprétations, voire plusieurs informations qui sont, à leur tour, filtrées par nos expériences de vie préalables.

En effet, il est déjà fort évident que les paysages linguistiques reflètent non seulement les pratiques linguistiques, mais aussi les phénomènes inhérents à la coexistence des langues en tant qu'effets du plurilinguisme, tels que des représentations, des identités plurielles et des attitudes linguistiques et finissent par renforcer les politiques linguistiques soutenues par des communautés en contact.

la prédominance d'une langue par rapport à une ou plusieurs autres langues sur les mêmes affiches commerciales et panneaux routiers peut révéler le *statut* relatif des langues et communautés linguistiques en présence sur ce même territoire. Ainsi, l'affichage administratif et commercial peut servir de marqueur d'une réalité sociolinguistique qui peut être assez complexe et qui peut varier du bilinguisme plus ou moins égalitaire à la domination marquée d'une majorité linguistique sur une ou plusieurs minorités linguistiques. Chaque affiche gouvernementale ou commerciale peut ainsi révéler le *statut* et le pouvoir respectif des communautés linguistiques partageant le même territoire urbain, régional ou national (Bourhis; Landry, 2002, p. 125).

En plus, outre la cartographie «sociolinguistique» que le paysage linguistique permet de tracer, notamment en ce qui concerne le plurilinguisme d'une société ou de groupes sociaux dans des espaces urbains, des recherches plus récentes (Razafimandimbimanana, 2022) montrent qu'il permet également d'utiliser le texte public urbain pour comprendre les minorisations sociales, les langues en danger, les idéologies dominantes et normalisées, les normes de comportement social et verbal, les formes de discrimination, entre autres aspects qui peuvent être médiatisés par le paysage.

Si, d'une part, l'espace urbain n'est pas nécessairement un espace démocratique, en étant souvent le théâtre de la reproduction des dissymétries sociolinguistiques et des idéologies politico-linguistiques de l'État, d'autre part, il peut réverbérer des pratiques langagières établies (politiques linguistiques/glottopolitique) dont les origines sont ancrées dans des facteurs sociohistoriques, socio-économiques et socioculturels plus anciens que les politiques officiellement institutionnalisées elles-mêmes.

Tout comme dans les grandes villes, le poids des langues sur le marché linguistique frontalier, ainsi que les relations engendrées par les langues dans l'espace urbain, se dessinent dans le paysage, et ils agissent sur deux fronts, soit en tant que porteur de dynamiques linguistiques sanctionnées par les groupes sociaux en contact, soit en tant qu'agent influençant ces mêmes dynamiques, établissant un circuit de rétroaction permanente.

C'est dans ce sens que nous comprenons que l'étude du paysage linguistique d'un espace donné, comme les frontières, tels que l'ont montré différents auteurs en examinant plusieurs espaces publics (Cenoz et Gorter, 2009; Shohamy, 2012; Malinowski et Tufi, 2020) permettra de mieux comprendre les rapports sociaux, les relations qui s'établissent entre les langues et leurs locuteurs et le *statut* que ces langues acquièrent dans ces processus interactifs, permettant un élargissement de la perception des langues dans les recherches qui sont développées sous l'angle, par exemple, de la Politique linguistique, de l'Écologie linguistique ou de la Didactique des langues.

PARCOURS METHODOLOGIQUE DE LA RECHERCHE

Notre contribution dans ce texte consiste en une approche quantitative qui cherche à rendre compte des aspects relatifs au nombre de langues, aux compositions et combinaisons linguistiques privilégiées aux espaces urbains (publics ou privés)

d'Oiapoque et Saint-Georges, aux origines (institutionnelles et non-institutionnelles), aux stratégies de mélange des langues et aux genres textuels prédominants, à la recherche d'une contextualisation permettant une analyse des modèles d'utilisation et d'interaction entre deux communautés politiques et linguistiques distinctes.

En continuité, dans un texte à paraître (Day, 2024, sous presse), on propose une approche qualitative qui cherche à appréhender la frontière à partir des discours implicites et explicites observables dans les textes écrits dans le paysage et les mettre en corrélation aux pratiques langagières, aux rapports sociaux et aux imaginaires spatiaux qui les sous-tendent.

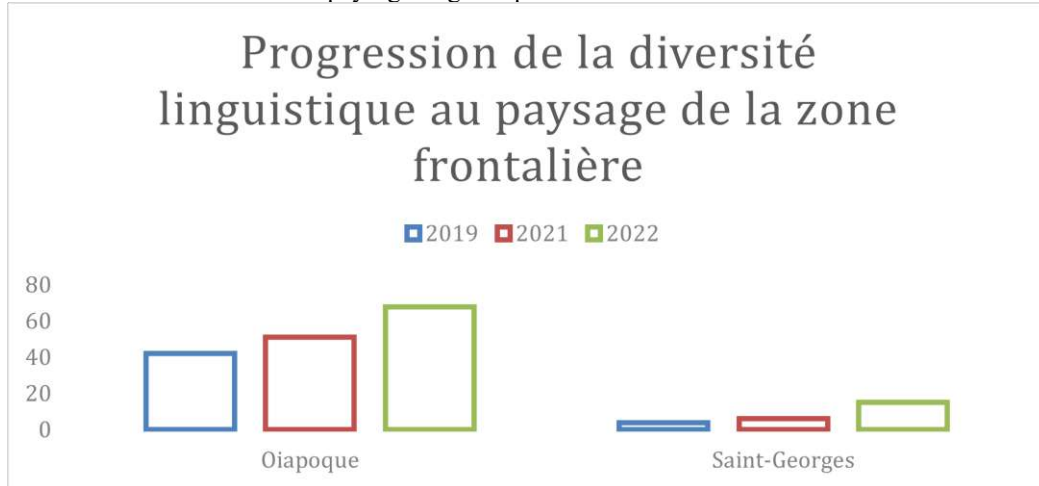
La capture de textes en images

Les images ont été capturées par une équipe composée de quatre personnes. Le *corpus* iconographique a été constitué en plusieurs sessions de déambulations visuelles menées dans les rues des quartiers centraux et aux alentours du pont binational à Oiapoque et à Saint-Georges. Ces quartiers gardent les rues bordant le fleuve dans les deux villes et les îlots environnants, ce sont les zones où les autochtones et des touristes se croisent et interagissent. Les interactions les plus formelles, par contre, ont lieu autour du pont, où se trouve le poste de contrôle de police pour les personnes arrivant en voiture.

Les marches d'observation nous ont permis de nous rendre compte que ces deux zones abritent un flux constant d'allées et venues entre les villes, que ce soit en voiture ou en pirogues et, par conséquent, un plus grand marquage des langues visibles et audibles. Cela nous a permis aussi de conclure que ces zones reflétaient plus fidèlement dans le paysage les habitudes langagières des frontaliers et le *statut* social attribué aux langues en présence, à un instant X de leurs histoire.

Les sessions «rallye photo», parfois collectives, parfois individuelles, en vue de l'élaboration d'un rapport annuel, ont eu lieu en trois moments: à la fin novembre en 2019, au début décembre 2021 et en novembre 2022, ce qui a permis d'élaborer une projection évolutive du paysage linguistique ces dernières années et qui nous a amené à conclure, *a priori*, que les deux villes évoluent de la même manière, c'est-à-dire qu'elles progressent au même rythme, indiquant même un lien régional puisque la proportion de croissance de la visibilité linguistique du paysage est similaire, même si les politiques sont très différentes, comme nous le verrons plus loin.

Tableau 1 – Évolution du paysage linguistique dans la zone frontalière franco-brésilienne.



Source: Élaboré par l'auteure, 2024.

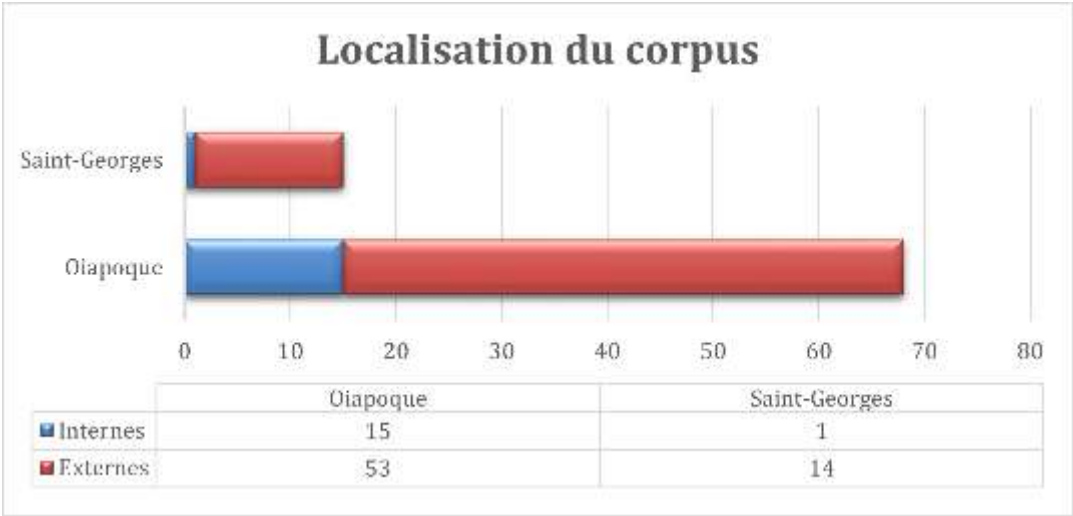
L'augmentation de la visibilité linguistique observée dans la région à partir de 2019 serait liée à certains aspects géopolitiques et socio-économiques, parmi lesquels nous soulignons: 1) la liaison routière entre Cayenne et Saint-Georges (RN2) achevée en 2005, permettant une plus grande circulation des Français et des Brésiliens dans la région et intensifiant les flux commerciaux intra-régionaux; 2) la croissance de l'espace urbain et de la population d'Oiapoque, combinée à une expansion conséquente des activités économiques qui attirent la clientèle voisine, notamment grâce à l'avantage du taux de change entre l'euro et le real; 3) l'ouverture du pont binational en 2017, qui établit un lien concret entre les territoires et, en même temps, resserre les règles de circulation entre les régions, favorisant l'entrée sur le territoire brésilien et rendant plus difficiles l'entrée et le séjour sur le territoire français; et aussi, 4) l'attente créée autour de l'exploration pétrolière par **Total Energies**, qui a demandé en 2018 l'autorisation de forer dans l'embouchure de l'Amazone, ce qui lui serait refusé plus tard.

Les éléments énumérés ci-dessus sont conformes aux paroles de Claval (1974, p. 16), «au fur et à mesure que l'administration prend en charge le contrôle et l'organisation de nouveaux secteurs de la vie, les contrastes se creusent de part et d'autre des limites». A cet égard, les transformations qui ont eu lieu au cours des deux premières décennies de ce siècle sur la frontière ont entraîné des changements dans les relations commerciales, sociales et interactionnelles, ce qui, apparemment, a eu un impact direct sur le paysage linguistique de la région.

Le corpus

Les déambulations nous ont permis d’obtenir un *corpus* total de 107 (cent-sept) textes, dont 24 (vingt-quatre) ont été écartés en raison des paramètres de collecte prédéfinis, à savoir, des textes composés dans deux ou plusieurs langues, des textes monolingues adressés à des locuteurs externes aux communautés, à ceux qui, en théorie, ne parlent pas la ou les langues officielles ou locales, c’est-à-dire des textes adressés à des étrangers ou à des allophones, et des textes monolingues ou bilingues situés à des endroits stratégiques de la délimitation territoriale. Ce *corpus* est donc composé de 83 (quatre-vingt-trois) photographies de textes urbains, soit 68 (soixante-huit) prises à Oiapoque et 15 (quinze) à Saint-Georges. Parmi celles-ci, 14 (quatorze) ont été capturées à l’intérieur d’établissements publics et privés, dans des espaces de libre circulation tels que des réceptions d’hôtels, des salons de restaurants, des salles d’attente de mairies et 69 (soixante-neuf) à l’extérieur.

Tableau 2 – Localisation des images du *corpus*.



Source: Élaboré par l’auteure, 2024.

L’analyse du *corpus*

Les photos ont été, à chaque année, triées, classées et puis analysées selon la perspective épistémologique adoptée par les chercheurs. Ce triage prenait en compte: la gestion (formelle ou informelle), le plurilinguisme (les langues en présence), la composition des textes (monolingues, bilingues, plurilingues), les combinaisons

(portugais-français, français-anglais, etc.), les genres textuels (panneaux, menus, affiches, etc.), les stratégies de mélange des langues (traduction, complémentarité, etc.), ainsi que le contenu véhiculé et les modèles d'interaction sociale entre les différentes communautés. Les textes complets, les phrases entières ou les mots constituant une unité de sens (fig. 1), c'est-à-dire étant capables de transmettre un message complet et une intentionnalité, ont été considérés comme des unités d'analyse.

Figure 1 – Unités d'analyse (phrases, mots, textes)



Source: Geplama, 2021.

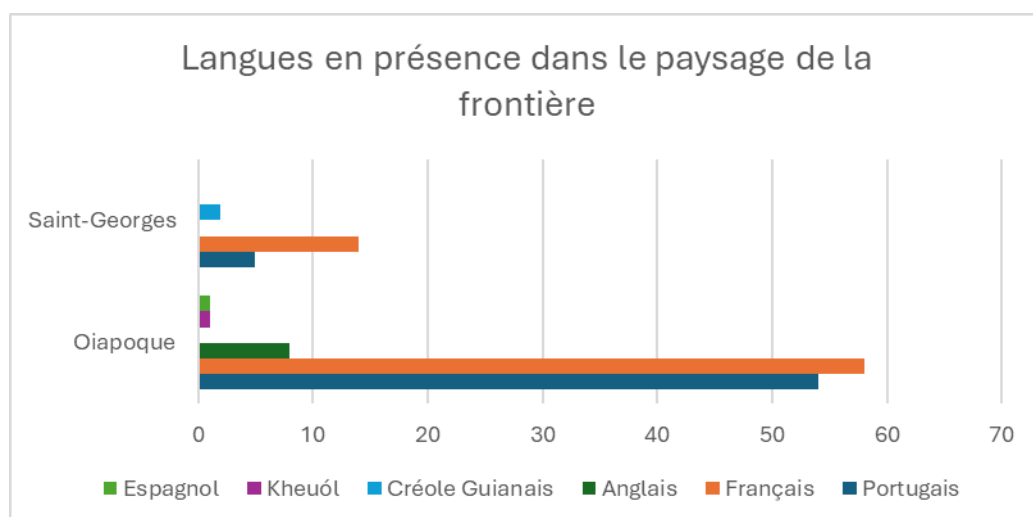
CE QUE RÉVÈLENT LES RÉSULTATS - L'ANALYSE QUANTITATIVE DU CORPUS

L'analyse quantitative proposée ci-dessous apporte des réponses à certaines des questions soulevées, telles que: par le biais de quelles langues les communautés interagissent-elles dans le paysage? Quelles communautés linguistiques y sont favorisées? Le paysage répond-il à une demande préférentiellement mondiale ou locale? Qui est le principal moteur du paysage: l'État ou la collectivité? Quels genres de messages sont privilégiés dans ce paysage? Les messages sont-ils transmis dans leur intégralité ou seulement en partie?

La visibilité et l'invisibilité des langues dans l'espace urbain frontalier

Sur la frontière franco-brésilienne, malgré la diversité linguistique locale, le paysage indique une utilisation majoritaire des langues officielles, caractérisant une interaction intercommunautaire transfrontalière centrée sur les langues de la population majoritaire (le portugais) et la langue qui représente le pouvoir économique (le français). Qu'ils soient officiels ou non, des deux côtés de la frontière, le portugais et le français prédominent dans les fonctions et pratiques langagières observées dans la région (tab. 3), représentant plus de 50 % des occurrences. Les autres langues présentes (fig. 2) dans le paysage frontalier (anglais, espagnol, créole guyanais et kheuól) ont une faible présence sur le paysage.

Tableau 3 – Langues en présence dans la région frontalière franco-brésilienne.



Source: Élaboré par l'auteure, 2024.

Dans le scénario frontalier étudié, des langues internationales comme l'anglais et l'espagnol ont un faible pourcentage, inscrivant moins de 10 % et 5 % respectivement.

Figure 2 – Les langues sur le paysage frontalier



Source: Geplama, 2021, 2022.

Contrairement à de nombreux exemples déjà rapportés dans la littérature, la langue anglaise, à en juger par le paysage frontalier, ne joue pas un rôle central dans les interactions sur cette frontière, en particulier, ni ne semble jouer un rôle important dans l'intégration de ces communautés, inversement à ce qui se passe, par exemple, à Foz do Iguaçu, entre le Brésil, le Paraguay et l'Argentine, où l'anglais est plus présent que les langues frontalières, le guarani et l'espagnol (Silva *et al.*, 2016). Dans ce cas, le paysage favorise le contexte local, mettant en avant le français et le portugais, même dans des contextes où l'anglais s'impose traditionnellement, comme dans les informations et services touristiques, par exemple. Cela implique, en revanche, que la circulation des personnes extérieures à cet espace est également centrée sur les locuteurs francophones et lusophones.

D'autre part, toutes les langues minoritaires et minorisées² de la région sont presque invisibles: le créole guyanais ne compte que trois occurrences à Saint-Georges, le khuól une seule à Oiapoque (fig. 3). Le kalinã et le parawaki, bien qu'il s'agisse de langues circulant localement, elles ne sont pas remarquables dans les espaces urbains de part et d'autre de la frontière, une seule occurrence de ces langues ayant été enregistrée à l'intérieur du musée Kuahi à Oiapoque (fig. 3).

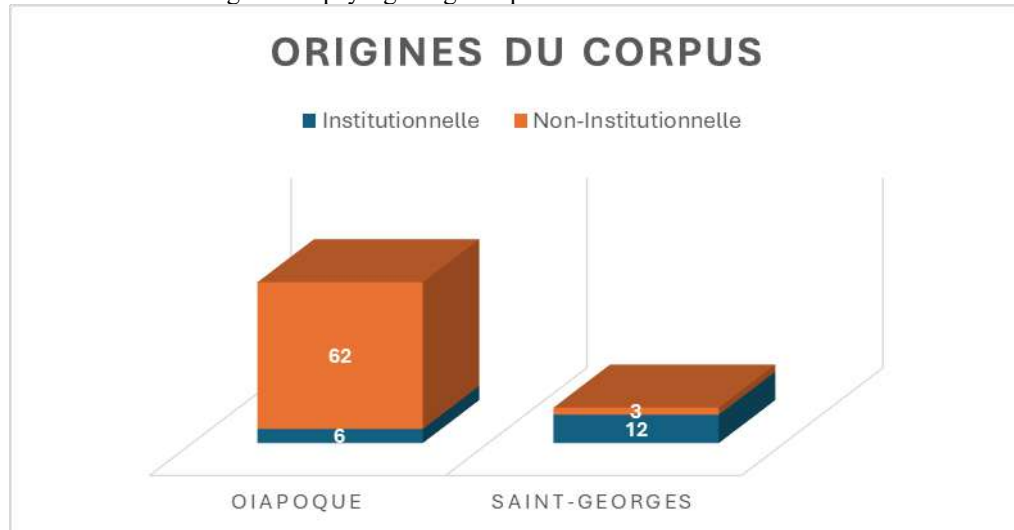
² Les langues minoritaires sont celles dont le nombre de locuteurs est inférieur à celui des utilisateurs de la langue dominante, et les langues minorisées sont celles qui ne jouissent pas d'un prestige politique et souffrent d'exclusion sociale et politique.

247

Origine des textes urbains

Quant à l'origine des textes publics qui composent le paysage d'Oïapoque et de Saint-Georges, une tendance inverse est observée. À Oïapoque, environ 90% des textes urbains proviennent d'initiatives non institutionnelles, commerciales et individuelles indiquant une appropriation des langues dans les processus de communication et 10% sont des écrits institutionnels et publics. A Saint-Georges, en revanche, 80% sont des initiatives gouvernementales et seulement 20% sont des initiatives non institutionnelles.

Tableau 4 – Origines du paysage linguistique dans la zone frontalière franco-brésilienne.



Source: Élaboré par l'auteure, 2024.

Ce qui ressort dans ce contexte, c'est le rôle d'agent principal joué par la collectivité du côté brésilien, qui agit de manière indépendante (*du bas vers le haut*) dans la composition du paysage linguistique et dans l'utilisation d'une langue non officielle, contrairement à ce qui se passe à Saint-Georges, où l'agent principal du paysage linguistique local est l'État français (*du haut vers le bas*).

Il convient de garder à l'esprit que les politiques de régulation du paysage linguistique au Brésil et en France sont très différentes. La France régule le paysage en donnant la priorité à l'utilisation du français, tout en autorisant l'utilisation secondaire d'une autre langue régionale ou internationale³. Au Brésil, cette régulation est libre, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de politique d'utilisation du portugais sur les enseignes commerciales, ce qui peut impliquer directement la présence d'autres langues dans le paysage urbain, en fonction des intérêts individuels et privés.

Cette liberté d'utilisation a un impact direct sur la présence des langues dans le paysage à Oiapoque, puisqu'on peut y trouver des panneaux et affiches monolingues en langues non officielles ainsi que des panneaux plurilingues dans différentes compositions (le tableau 6), ce qui, en raison des réglementations nationales françaises, ne peut pas se produire à Saint-Georges.

En outre, l'analyse numérique du paysage met en évidence des politiques de régulation linguistique très différentes, mais qui produisent des résultats similaires – un

³ L'article 3 de la loi Toubon dispose que «toute inscription ou annonce apposée ou faite sur la voie publique, dans un lieu ouvert au public ou dans un moyen de transport en commun et destinée à l'information du public doit être formulée en langue française». Voir la Loi du 04 août 1994, dite loi TOUBON.

paysage plurilingue, l'un mené par la communauté et l'autre par l'État, ce qui atteste du fait que les configurations linguistiques s'influencent mutuellement, même si les motivations (politiques, économiques, sociales) ne sont pas les mêmes.

La composition des textes et les combinaisons des langues sur le paysage

Les compositions (définies par le nombre de langues) et les combinaisons linguistiques (les langues combinées) adoptées dans les textes publics sont d'autres éléments qui montrent la centralité des langues portugaise et française aux interactions transfrontalières.

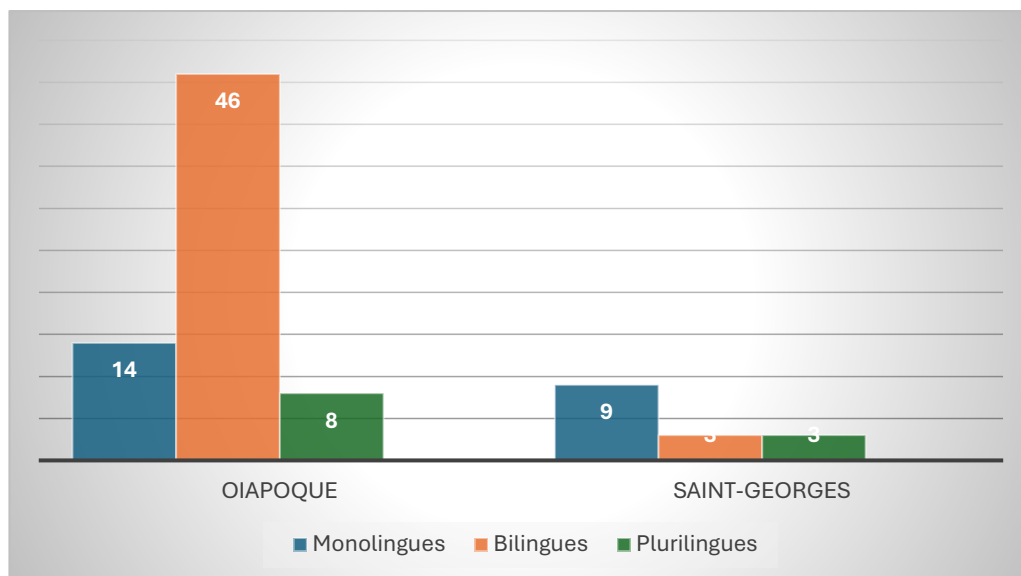
Figure 4 – Les compositions des textes sur le paysage



Source: Geplama, 2019, 2021, 2022.

L'analyse des textes recueillis de part et d'autre de la frontière les a classés *a priori* en trois compositions: textes monolingues, bilingues et plurilingues. À Oiapoque, les textes bilingues (46) prédominent, suivis de textes monolingues en français ou en portugais (14) et de quelques textes plurilingues (8).

Tableau 5 – La catégorisation des textes selon le nombre de langues.



Source: Élaboré par l'auteure, 2024.

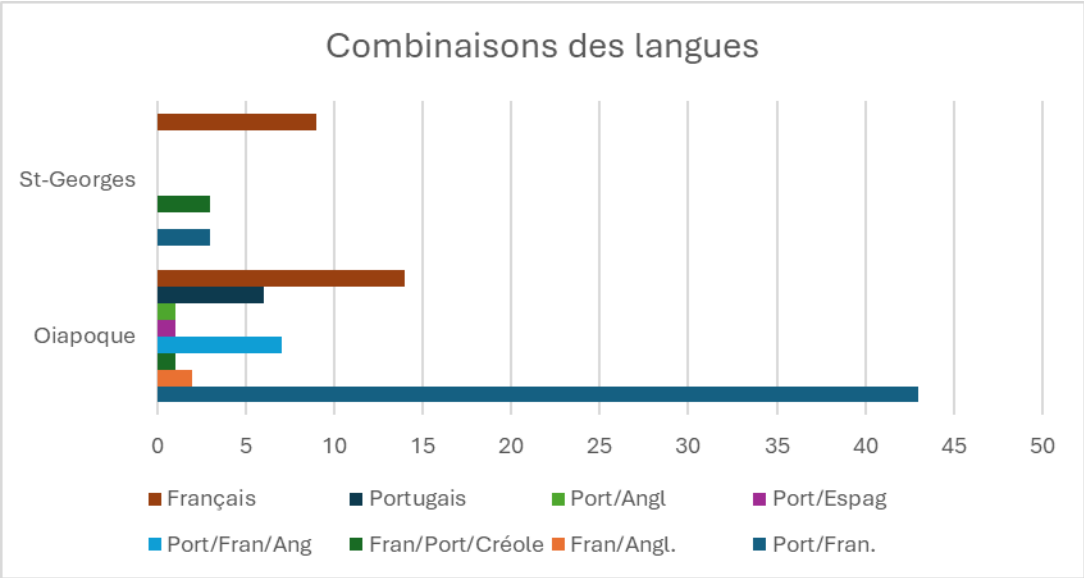
À Saint-Georges, par contre, il y a une prédominance de textes monolingues en français (9) et quelques occurrences de textes en deux (3) ou trois langues (3). Il convient de noter que les textes classés comme monolingues dans cette analyse sont ceux qui, en principe, sont destinés à la fois à la communauté externe ou spécifiquement aux visiteurs, tels que les panneaux d'identification d'une institution publique, d'un établissement commercial, de localisation, d'orientation, etc. À Saint-Georges, ces textes sont affichés tous en français, même dans des espaces permis à la circulation des étrangers, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de texte monolingue que ne soit pas en français, pas même pour dire *bienvenue* sur la rive française du pont, comme c'est le cas du côté brésilien (fig. 5), ce qui renvoie aux aspects symboliques d'une division qui n'est pas seulement spatiale, mais aussi sociopolitique.

Figure 5 – Des textes informatifs et symboliques aux visiteurs



Source: Geplama, 2019.

Tableau 6 – Les combinaisons linguistiques dans les textes à Saint-Georges et Oiapoque.



Source: Élaboré par l’auteure, 2024.

En ce qui concerne la combinaison des langues présentes dans un même texte, nous avons organisé la mise en forme repérée, dans le tableau 6, ci-dessus:

À la frontière guyanaise, la plupart (66 %) des textes sont monolingues en français, 22 % sont bilingues portugais-français et 22 % sont plurilingues en français, portugais et créole guyanais, réitérant un usage standardisé qui se reflète dans le paysage avec la présence hégémonique de la langue française, le portugais étant la deuxième

langue la plus présente dans le paysage linguistique de Saint-Georges, en contrastant à la présence orale remarquable des créoles guyanais et amérindien.

Du côté brésilien, si l'on considère tous les textes bilingues et plurilingues, dans 94 % des cas où deux langues sont utilisées, on trouve du portugais et du français, en 2 % du portugais et de l'espagnol et environ 4% des textes bilingues sont écrits en anglais et français. Dans les textes classés comme plurilingues, il n'y a jusqu'à présent qu'une seule combinaison: portugais, français et anglais, représentant 15% des occurrences. Pour les textes monolingues destinés aux étrangers, 17% sont en français et 6% en portugais...

Figure 6 – Combinaisons des langues dans un même texte



Source: Geplama, 2019, 2021, 2022.

En plus, du côté français de la frontière, en croisant l'élément *agent du paysage* et le *pourcentage de textes bi/plurilingues*, on constate que l'État français reconnaît partiellement la constitution démolinguistique plurielle en étant le principal agent des textes urbains plurilingues, même si la majorité est encore monolingue (français). Du côté brésilien, l'agent de l'État semble ignorer la pluralité ethnolinguistique locale et régionale, s'abstenant généralement d'utiliser toute autre langue dans ses communications internes ou externes. L'agentivité qui s'exerce sur le paysage est liée à la communauté oiapoquensis. Elle définit comment et avec quel langage s'adresser à un public particulier sur la base de leur propre compréhension de l'espace, des relations, des demandes et des besoins.

C'est également ce rôle de la communauté qui commence à influencer les actions de l'administration publique locale en ce qui concerne le paysage linguistique. Les

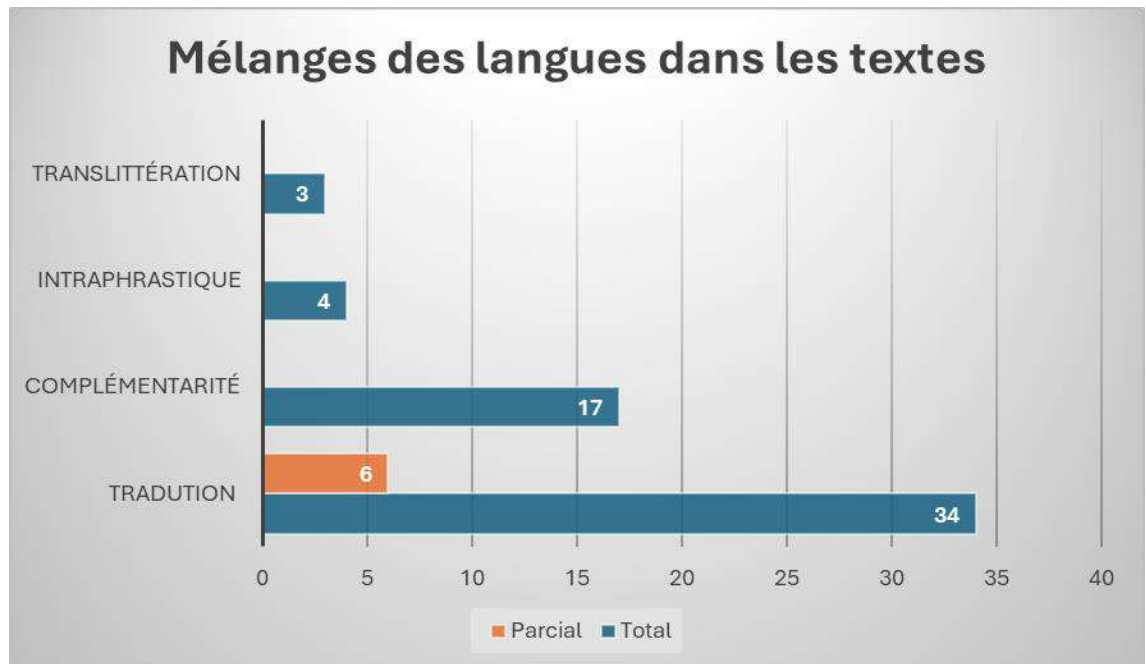
premiers messages bilingues de la mairie d'Oiapoque ne sont apparus qu'en 2021, en pleine pandémie, en suggérant, en portugais et en français, l'utilisation de masques. Cependant, aucune des langues indigènes n'a été mentionnée dans la même directive. C'est dans ce scénario que nous identifions la frontière linguistique gestionnaire (Frontières, 2004), dont les initiatives concernant les langues et les décisions sur avec quelles communautés interagir dans le paysage découlent du groupe social prédominant et non de l'État.

Les mélanges des langues

Concernant l'emploi des langues dans un même texte, on adopte la typologie proposée par Ammouden (2018), soit la traduction, la complémentarité, l'intraphrastique et la translittération. Pour cette analyse, nous nous appuyons sur 57 textes bilingues et plurilingues du *corpus* (tab. 7). La traduction, stratégie qui reprend le même texte, total ou partiellement, en deux ou plusieurs langues, est la plus utilisée, avec 34 occurrences de textes traduits intégralement et 6 partiellement (fig. 7). Cette pratique oblige les individus à adopter ce que Reh (2004) appelle multilinguisme redoublant et fragmentaire, dont les textes s'adressent aux touristes ou à la communauté autochtone selon la combinaison linguistique formatée.

D'un point de vue pragmatique, on peut dire que les textes entièrement traduits mettent l'information à la disposition de trois publics différents: les monolingues lusophones, les monolingues francophones et les plurilingues qui dominent l'une de ces langues. D'autre part, en termes géolinguistiques, elle confirme la perception de communautés centrées sur leur propre environnement, leurs réalités immédiates, leurs différences et leurs similitudes. Dans ce cas, moins qu'au touriste de passage, le texte s'adresse plutôt aux voisins qui circulent régulièrement dans une zone donnée, ce qui explique aussi le caractère à plus long terme des textes proposés et le choix des langues les plus utilisées et valorisées localement.

Tableau 7 – Les types de mélanges des langues



Source: Élaboré par l'auteure, 2024.

Ensuite c'est la complémentarité qui est prédominante, c'est-à-dire, des contenus différents sont exprimés par des langues aussi distinctes, avec 17 textes (fig 7). Dans ce cas, pour comprendre pleinement l'information, le lecteur aura besoin d'un niveau de compétence bilingue ou plurilingue encore plus élevé, c'est-à-dire d'un plurilinguisme textuel complémentaire (Reh, 2004). La traduction complémentaire peut être liée soit à l'économie de l'information, en la réduisant à l'essentiel du texte, soit elle peut être une stratégie qui ajoute un caractère d'originalité ou de modernité à l'entreprise ou au produit. C'est précisément dans ce contexte qu'apparaissent des textes comportant des noms ou des mots en anglais et en espagnol.

Figure 7 – Mélanges des langues dans les textes



Source: Geplama, 2019, 2021, 2022.

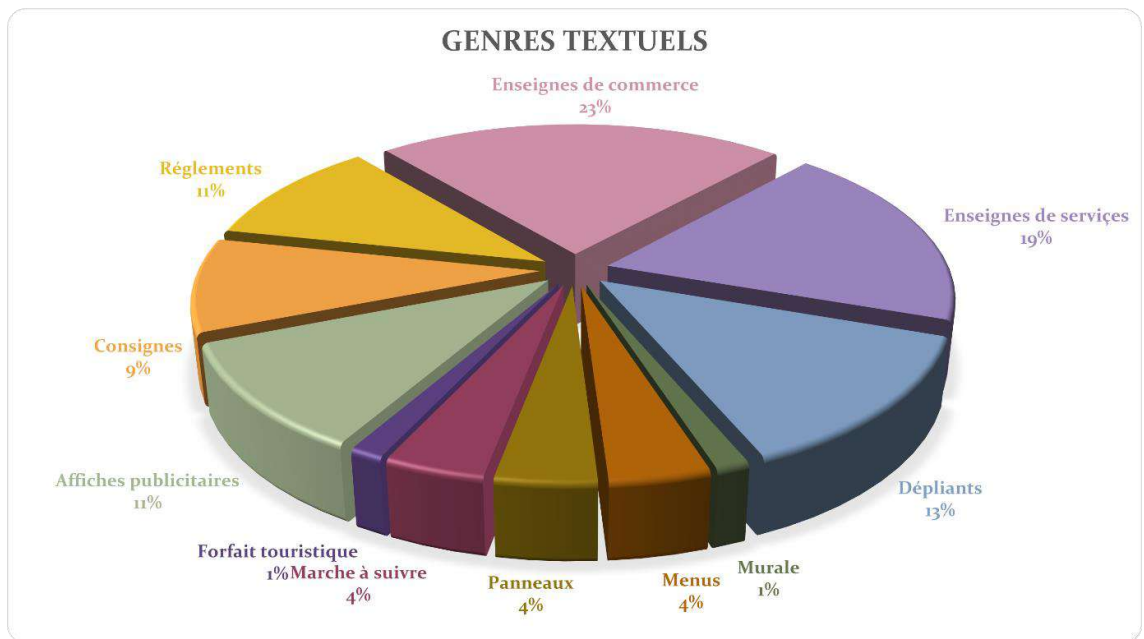
Quant au mélange des langues intraphrastique, combinant deux langues dans le même énoncé, nous en avons compté 4 (quatre) occurrences. En plus de leur contenu pragmatique et informatif, ces textes comportent des aspects supplémentaires qui renvoient à une valeur affective de la frontière (symbolique et imaginaire) et à la proximité physique (de la frontière réelle).

Dans un autre plan, le mélange par translittération (3 occurrences observées), c'est-à-dire, lorsque un texte est écrit dans une langue X, mais son orthographe est basée sur une autre, montre, à son tour, que les agents du paysage n'ont pas toujours de la compétence (socio)linguistique pour gérer les pratiques linguistiques ordinaires dans une autre langue, ce qui est démontré dans des constructions telles que «pitite», «fils d'dieu», «San Jorge», «artesanat», «pizzarie», etc. indiquant différents niveaux de littératie dans la deuxième langue. Par ailleurs, ce qu'on peut identifier comme translittération ne semble pas néanmoins être une stratégie réfléchie de mélange des langues, mais plutôt des résultats d'interférences linguistiques (ortho/phonétiques) entre langues apparentées, pouvant indiquer une mauvaise maîtrise (écrite) de ces langues.

Les genres textuels

En ce qui concerne les genres textuels présents dans le paysage, l'analyse proposée est basée sur la compréhension des intentions communicatives et des stratégies de comportement linguistique adoptées par les auteurs de textes urbains publics ou privés. Pour ce faire, les genres et leurs fonctions communicatives ont été classés et analysés comme suit (tabl. 8):

Tableau 8 – Les genres textuels prédominants sur le paysage de la frontière.



Source: Élaboré par l'auteure, 2024.

- ✓ des textes qui décrivent des produits et des lieux tels que les dépliants, forfaits, enseignes de commerce, constituent 37% du total;
- ✓ des textes qui indiquent comment faire quelque chose ou comment agir, tels que les consignes, marche à suivre, règlements et avertissements sont 24%;
- ✓ des textes qui illustrent des informations et des idées, à l'exemple des panneaux, constituent 5% du *corpus*;
- ✓ des textes qui visent à influencer l'opinion, à convaincre ou à persuader tels que les affiches publicitaires, promotionnelles et enseignes de services représentent 30% du total;
- ✓ des textes qui servent d'outils de référence (menus) font 4%.

D'une part, il est possible de relever un pourcentage significatif de textes à caractère commercial et publicitaire à travers les chiffres de dépliants, enseignes de commerce, affiches publicitaires, forfaits touristiques et panneaux, qui atteignent environ 70% du total. D'autre part, il faut observer d'autres genres qui dépassent ces caractéristiques liées à l'activité économique et qui, même s'ils y sont liées, exposent des aspects du comportement interethnique et des pratiques sociales.

Dans ce sens, un aspect à considérer est la diversité des genres textuels qui impliquent d'autres fonctions qui vont bien au-delà des fonctions symboliques et informatives communément envisagées dans les analyses basées sur la perspective de la mondialisation, dont les textes marquent, en principe, des pratiques économiques reliées à des activités commerciales, touristiques et informatives, qui sont souvent associées à la langue anglaise.

Figure 8 – textes informatifs et incitatifs



Source: Geplama, 2019, 2021, 2022.

Les textes d'incitation visant à persuader, influencer et inviter, que l'on trouve dans les magasins, les bureaux de change, les agences de voyage et les restaurants (fig. 8), avec des expressions telles que: *entrez, soyez les bienvenus, poussez la porte*, ont généralement un format trilingue (portugais, français, anglais), avec en toile de fond la possibilité que des individus extérieurs à la communauté frontalière (francophones et

lusophones) circulent dans ces espaces, mais ces textes ne représentent que 9 % de l'ensemble.

En revanche, les textes qui représentent des mises en garde contre des pratiques et des comportements, des règlements, des manières d'agir atypiques des relations commerciales, mais qui renvoient à des savoirs socioculturels partagés, se répandent «involontairement» dans le paysage frontalier comme un élément inhérent à l'environnement sociolinguistique, composant 24% du total. A titre d'exemple, on peut voir dans la figure 9, des avertissements sur l'utilisation des masques à la mairie d'Oiapoque, sur les amendes pour le gaspillage du petit déjeuner, et à propos des conséquences possibles des absences à l'école primaire de Saint-Georges.

Dans ce sens, tel que Kadi (2009, p. 12), on considère qu'on ne peut pas «isoler l'individu qui lit et ou écrit du contexte dans lequel il le fait». De cette manière, la communauté étant le principal agent du paysage linguistique, les genres textuels reflètent également ses intentions de communication (vendre des produits, des attractions, proposer un logement dans un établissement hôtelier, nourrir, transporter), aspects de la convivialité (faire de réprimandes, avertissements, se faire noter), le public cible (des clients plus rentables, plus polis, plus valorisés, ce qui apparemment exclut les autochtones) et les stratégies (communiquer à travers les désignations bilingues, plurilingues, de l'acceptation de la monnaie, des références patronymiques, etc.).

Figure 9 – Avertissements



Source: Geplama, 2019, 2021, 2022.

D'autre part, l'absence de l'État s'y reflète également, c'est-à-dire que les agents publics locaux ne se montrent pas sensibles à la présence de l'autre. Ceci est illustré par l'absence de panneaux routiers, de panneaux touristiques, d'affichages à l'intérieur des organismes, de signalétique des rues et des places, entre autres genres typiques de la gestion publique urbaine.

EN GUISE DE CONCLUSION

Dans ce travail, j'ai cherché à mettre en évidence le paysage linguistique d'une frontière politique, en analysant quantitativement un *corpus* photographique collecté dans les villes d'Oiapoque et de Saint-Georges. Il est vrai que la perspective quantitative ne couvre pas tous les aspects révélés par le paysage, et que ceci ne peut pas non plus circonscrire de manière exhaustive une situation sociolinguistique puisque de nombreux aspects, tels que ceux de l'expérience orale, échappent à la composition du paysage (comme les langues audibles dans l'espace urbain mais inexistantes dans le paysage). Cependant, il examine certainement des aspects qui peuvent également être omis lorsque l'on considère la langue uniquement du point de vue de l'oralité (préférences non reconnues, publics préférés, fonctionnalité des langues peu utilisées à l'oral mais ayant des fonctions symboliques importantes d'internationalité et de modernité, telles que l'anglais et l'espagnol).

Les données numériques analysées mettent en évidence un paysage organisé de manière hétérogène, mais qui reflète à la fois les similitudes et les dissemblances entre les deux États-nations concernant leurs politiques linguistiques et leurs conditions économiques et de développement social. Ainsi, les paysages d'Oiapoque et de Saint-Georges révèlent des politiques linguistiques centrées sur les langues hégémoniques de la région, le portugais et le français. Les autres langues, bien que leur existence soit reconnue, n'apparaissent que peu ou pas du tout dans l'espace public. Par ailleurs, le principal acteur du paysage linguistique plurilingue du côté guyanais est l'État français, et le pourcentage d'initiatives non institutionnelles est très faible, contrairement à ce qui se passe du côté brésilien, où la communauté joue un rôle de premier plan, étant le principal moteur du plurilinguisme sur le paysage.

Alors que l'État français reconnaît la circulation de la langue portugaise et du créole guyanais dans les espaces sociaux, par l'utilisation de ces langues dans les

communications officielles, bien que modestement, l'État brésilien ignore tacitement la composition ethnolinguistique de la communauté locale et régionale dans la mesure où il ignore les langues autochtones ainsi que le français et le créole guyanais, qui sont également utilisés par les Brésiliens qui circulent quotidiennement entre les espaces frontaliers.

Il est pertinent de noter que l'adoption de la langue portugaise par les cadres de la communauté de Saint-Georges et de la langue française par la communauté brésilienne semble reposer sur deux paramètres distingués: 1) la majorité démographique régionale (la population brésilienne lusophone est beaucoup plus importante numériquement), ce qui a un impact sur leur présence dans l'espace urbain de Saint-Georges, et 2) la puissance économique de la monnaie européenne (le taux de change euro-real est très avantageux pour les deux parties) stimule les échanges commerciaux du côté brésilien.

Dans ce cadre, les aspects qui déterminent la présence de ces langues dans le paysage, leurs configurations et leurs mélanges sont très différents. À Saint-Georges, le plurilinguisme est circonscrit par la politique de l'État français, qui oriente l'apparition des langues dans le paysage en fonction de leur composition ethnique et démographique. À Oiapoque, en revanche, les compositions sont guidées par la nécessité de prendre en compte les interactions intercommunautaires, les comportements sociaux et les pratiques linguistiques, comme le confirment les genres textuels et les compositions linguistiques privilégiés. Ainsi, l'utilisation majoritaire de textes bilingues portugais-français résulte de la proximité des peuples et de leurs interactions quotidiennes.

La configuration du paysage, majoritairement luso-francophone, nous indique en revanche que l'influence de l'anglais global n'est pas décisive sur cette frontière; en ce sens, la condition physique et socio-historique de la région reste encore le poids majeur des processus interactifs transfrontaliers, ce qui lui confère un caractère plus intrinsèque et identitaire typique des régions plus éloignées des grands centres commerciaux et des destinations touristiques, et possiblement, moins affectées par les réseaux de la globalisation.

D'autre part, cette même configuration met en évidence les lacérations sociales camouflées par les pratiques linguistiques orales plurilingues imposées aux communautés indigènes. C'est le paysage qui révèle la distanciation imposée à ces communautés puisque leurs langues ne sont pas incluses dans les textes officiels, ni dans les textes non institutionnels. En ce sens, la frontière physique, qui ne délimite pas une frontière

linguistique incontournable, est également une frontière sociolinguistique où les langues moins prestigieuses (et leurs locuteurs) n'entrent que par le biais de la langue de l'autre.

RÉFÉRENCES

ACLOQUE, Delphine. Frontière désertique, front pionnier et territorialisation. Approche à partir du cas égyptien. *Géococonfluences*, 2022. Disponible sur: <https://geoconfluences.ens-lyon.fr/informations-scientifiques/dossiers-thematiques/geographie-critique-des-ressources/articles/front-pionnier-delta-nil-egypte>. Consulté le: 25 nov. 2023.

ALBY, Sophie; LEGLISE, Isabelle. La place des langues des élèves à l'école en contexte guyanais: quatre décennies de discours scientifiques. In: MAM-LAM-FOUCK, Serge (Ed.). *Comprendre la Guyane d'aujourd'hui*. Cayenne: Ibis Rouge Editions, 2007, p. 439-452.

ALBY, Sophie; LEGLISE, Isabelle. Le paysage sociolinguistique de la Guyane: un état des recherches. In: MAM-LAM-FOUCK, Serge (Ed.). *Comprendre la Guyane d'aujourd'hui*. Cayenne: Ibis Rouge Editions, 2007, p. 469-479.

ALBY, Sophie; MIGGE, Bettina. Alternances codiques en Guyane française: les cas du nenge et du kali'na. In: LEGLISE, I.; MIGGE, B. (Eds.). *Pratiques et représentations linguistiques en Guyane: regards croisés*. Paris: IRD Editions, 2007, p. 31-48.

BOURHIS, Richard; LANDRY, Rodrigue. La loi 101 et l'aménagement du paysage linguistique au Québec. *Revue d'aménagement linguistique*, Montréal, Hors-série, p. 107-131, automne, 2002.

BULOT, Thierry (Dir.). *Lieux de ville et identité: perspectives en sociolinguistique urbaine*. 1. ed. Paris: L'Harmattan, 2004.

BULOT, Thierry; VESCHAMBRE, Vincent. Sociolinguistique urbaine et géographie sociale: articuler l'hétérogénéité des langues et la hiérarchisation des espaces. In: SÉCHET, Raymonde.; VESCHAMBRE, Vincent. (Eds.). *Penser et faire la géographie sociale: Contribution à une épistémologie de la géographie sociale*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 305-324. Disponible sur: <http://books.openedition.org/pur/1924>. Consulté le: 09 jan. 2024.

BULOT, Thierry. L'essence sociolinguistique des territoires urbains: un aménagement linguistique de la ville? *Cahier de Sociolinguistique*, Éditions Presses Universitaires de Rennes, Rennes, n. 6, p. 5-11, 2001. Disponible sur: <https://www.cairn.info/revue-cahiers-de-sociolinguistique-2001-1-page-5.htm&wt.src=pdf>. Consulté le: 09 jan. 2024.

CALVET, Louis-Jean. Oiapoque / Saint-Georges de l'Oyapock: effets de marge et fusion des marges en situation frontalière. In: BULOT, Thierry (ed.). *Formes et Normes sociolinguistiques: Ségrégations et discriminations urbaines*. Paris: L'Harmattan, 2009, p. 15-40.

CENOZ, Jasone; GORTER, Durk. Language economy and linguistic landscape. In: SHOHAMY, Elana; GORTER, Durk (Eds). *Linguistic Landscape: Expanding the Scenery*. London: Routledge, 2009, p. 55-69.

CLAVAL, Paul. L'étude des frontières et de la géographie politique. *Cahiers de géographie du Québec*, Québec, v. 18, n. 43, p. 6-22, 1974. Disponible sur: <https://id.erudit.org/iderudit/021173ar>. Consulté le: 12 jan. 2024.

DAY, Kelly Cristina. Nascimento. *A situação sociolinguística da fronteira franco-brasileira*: Oiapoque & Saint Georges. 100p. 2005. Mémoire (Master en Études du Langage) – Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

DAY, Kelly Cristina. Nascimento. Panorama sociolinguístico do contato português-francês na fronteira Brasil-Guiana Française. *Línguas e Instrumentos Linguísticos*, Campinas, v. 24, n. 48, p. 199-219, jui./déc. 2021.

DAY, Kelly Cristina. Nascimento. Marcas de política linguística a partir da presença e da ausência das línguas na paisagem da fronteira franco-brasileira. In: RIBEIRO, Maria.; SANCHES, Romário. (Eds). *Linguística na Amazônia: descrição, diversidade e ensino*. Rio Branco: Nepan editora, 2022, p. 145-157.

DAY, Kelly Cristina. Nascimento. Paisagem Linguística: um novo olhar para os espaços urbanos (e fronteiriços). *Revista Sociodialeto*. 2024. No prelo.

FOUCHER, Michel. *Fronts et frontières: un tour du monde géopolitique*. 1. ed. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1988.

FOUCHER, Michel. À quoi servent les frontières? Justifications, séparations, transitions et passages. *Questions Internationales*, Dossier Le réveil des frontières, n. 79-80, p. 14-21, mai./août. 2016.

FOUCHER, Michel. Nécessaires frontières. *Constructif*, n. 52, p. 18-20, 2019. Disponible sur: <https://www.cairn.info/revue-constructif-2019-1-page-18.htm#pa12>. Consulté le: 15 jan. 2024.

FUMELÊ, Lizandra. Valéria da Silva; DAY, Kelly Cristina Nascimento. O contato português-francês e o bilinguismo societal dos catraieiros na fronteira franco-brasileira. *Revista Sociodialeto*, v. 11, n. 32, p. 113-138, nov. 2020.

GÉOCONFLUENCE. Frontière, Frontières. *Géoconfluences*, 2022. Disponible sur: <http://geoconfluences.ens-lyon.fr/glossaire/frontieres>. Consulté le: 01 déc. 2023.

GROUPE FRONTIÈRE. La frontière, un objet spatial en mutation. *EspacesTemps.net, Traverses*, 2004. Disponible sur: <https://www.espacestems.net/articles/la-frontiere-un-objet-spatial-en-mutation/>. Consulté le: 01 déc. 2023.

JACQUEMET, Marco. Transidiomatic practices: Language and power in the age of globalization. *Language and Communication*, San Francisco, n. 25/3, p. 257-277, jui. 2005.

KADI, Latifa. Introduction: de la littéracie et des contextes. *Synergies Algérie*, Évreux, n. 6, p. 11-17, 2009.

KOLOSSOV, Vladimir. Étude des frontières approches post-modernes. *Diogène*, 2005. Disponible sur: <https://www.cairn.info/revue-diogene-2005-2-page-13.htm>. Consulté le: 10 déc. 2023.

LEGLISE, Isabelle. Des langues, des domaines, des régions. Pratiques, variations, attitudes linguistiques en Guyane. In: LEGLISE, Isabelle; MIGGE, Bettina (Eds). *Pratiques et représentations linguistiques en Guyane: regards croisés*. Paris: IRD Éditions, 2007, p. 29-47.

LEGLISE, Isabelle. Langues frontalières et langues d'immigrations en Guyane française, pratiques et attitudes d'enfants scolarisés en zone frontalière. Langues de frontières et frontières de langues, *Glottopol*, en ligne, n. 4, p. 108-124, jui. 2004.

LEGLISE, Isabelle. Contacts de créoles à Mana (Guyane française): répertoires, pratiques, attitudes et gestion du plurilinguisme. *Études Créoles*, Aix en Provence, n. 28, p. 23-57, oct. 2005.

LUCCI, Vincent. Des écrits dans la ville (présentation). In: LUCCI, Vincent *et al.* *Des écrits dans la ville*. Sociolinguistique des écrits urbains: l'exemple de Grenoble. Paris: L'Harmattan, 1998, p. 15-21.

MALINOWSKI, David; TUFI, Stefania. *Reterritorializing Linguistic Landscapes: questioning boundaries and opening Spaces*. London: Bloomsbury publishing plc, 2020.

NASCIMENTO, Jamile Luiza de Souza; DAY, Kelly Cristina Nascimento. Dinâmicas interacionais fronteiriças: o francês nas instituições públicas em Oiapoque. *Macabéa*, v. 10, n. 1, p. 315-337, jan./mar. 2021.

OLIVEIRA, Tito Carlos Machado. Os Elos da Integração. In: OLIVEIRA, Marco Aurélio; COSTA, Edgar Aparecido (Eds.). *Seminário de Estudos Fronteiriços*. Campo Grande: Editora da UFMS, 1 ed., v. 1, 2009, p. 25- 44.

PEREIRA, Telma. Fronteira Oiapoque Saint-Georges: línguas e políticas linguísticas em contato. In: SALGADO, Ana Claudia Peters; BARRETO, Mônica Maria Guimarães Savedra (Eds.). *Sociolinguística no Brasil: uma contribuição dos estudos sobre línguas de/em contato*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009, p. 177-188.

RAZAFIMANDIMBIMANANA, Elatiana (Ed.). *Langues et Photographie: les langues (in)visibles et les enjeux sociaux dont elles sont l'image*. 1. ed. Louvain-la-Neuve: EME Éditions, 2022.

REH, Mechthild. Multilingual writing: A reader-oriented typology – with examples from Lira Municipality (Uganda). *International journal of the sociology of language*, n. 170, p. 1-41, 2004.

RENARD, Jean-Pierre Renard (Ed.). La frontière: limite politique majeure, mais aussi aire de transition. *Collectif, Limites et discontinuités en géographie*. Paris: Editions Sedes, p. 40-66, 2002.

RIBEIRO, Celeste Maria da Rocha. O contato linguístico em Oiapoque: algumas considerações sobre a Língua Portuguesa L2 dos falantes franceses. *Letras escreve*, Macapá, v. 6, n. 2, p. 69-87, 2016.

SHOHAMY, Elana. Linguistic Landscape and multilingualism. In: MARTIN-JONES, Marilyn; BLACKLEDGE, Adrian; CREESE, Angela. *The Routledge Handbook of Multilingualism*. New York: Routledge, 2012, p. 538-551.

SILVA, Gutemberg de V. Considerações Sobre Dilemas Clássicos e Contemporâneos das Fronteiras e dos Limites Internacionais. *Acta Geográfica*, Boa Vista, v. 7, n. 15, p. 103-119, 2014.

SILVA, I.; SANTOS, M. E. P.; JUNG, N. M. Multilinguismo e política linguística: análise de uma paisagem linguística transfronteiriça. *Domínios de Linguagem*, v. 10, n. 4, p. 1257-1277, out./dez. 2016.

Recebido em: 06/06/2024

Aceito em: 12/08/2024

Kelly Cristina Nascimento Day: professora adjunta de língua francesa na Universidade do Estado do Amapá (UEAP); Doutorado (UFF) e mestrado (PUC-Rio) em Estudos da linguagem; atua em pesquisas sobre contato linguístico, políticas linguísticas e práticas languageiras multilíngues.

“A emoção da tristeza, o prazer da tristeza” em Wada Kyûtarô, ou uma estética elaborada em escritos de cárcere

“The emotion of sadness, the pleasure of sadness” in Wada Kyûtarô, or an aesthetic elaborated in prison writings

Felipe Chaves Gonçalves Pinto

Universidade de Tsukuba (UT)

felipe-chaves78@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-4245-2753>

RESUMO

O texto busca investigar os desenvolvimentos e as aplicações estéticas feitas por Wada Kyûtarô (1893-1928), naquilo que ele denominou por “a emoção da tristeza, o prazer da tristeza”, em *Das janelas da prisão* (*Gokusô kara*, 1927). Wada foi um compositor de *haiku* japonês que, após abandonar os anseios literários, migrou para a ação política radical e direta. Nesse contexto, foi condenado à prisão perpétua e trabalhos forçados por atentar contra a vida de um militar de alto escalão em 1924. Em cárcere, volta a escrever *haiku* e *tanka*, além de cartas, ensaios e outros textos congêneres. Enquanto proposta argumentativa, é sugerido que Wada, através da articulação de seu conceito, esteja refinando concepções e posicionamentos estéticos que exercerão influência tanto em sua poética de cárcere quanto em sua concepção ontológica.

Palavras-chave: Wada Kyûtarô; estética; escritos carcerários.

ABSTRACT

This paper attempts to investigate the development and aesthetic applications made by Wada Kyûtarô (1893-1928) in what he called “the emotion of sadness, the pleasure of sadness” in *From the Prison Windows* (*Gokusô kara*, 1927). Wada, a Japanese *haiku* composer, abandoned his literary desires for radical political activism. In this context, he was sentenced to life imprisonment and forced labor for attempting to assassinate a high-ranking military officer in 1924. While in prison, Wada returned to writing *haiku* and *tanka*, as well as letters, essays, and other similar texts. This analysis proposes that Wada, through the articulation of his concept, refines both aesthetic conceptions and positions, influencing his poetics of imprisonment and ontological conception.

Keywords: Wada Kyûtarô; aesthetics; prison writings.

INTRODUÇÃO

Wada Kyûtarô (1893-1928) foi um compositor de *haiku*, gênero de poesia breve, formado por 17 sílabas japonesas, ativista do Movimento Operário e anarco-sindicalista em atividade principalmente durante o Período Taishô (1912-1926). Contudo, seu nome chegou à posterioridade, principalmente, enquanto a identificação de um terrorista que alcançou certa fama motivada pela proeminência do alvo de seu fracassado atentado, Fukuda Masatarô (1866-1932), em analogia com a hierarquia militar brasileira, General de quatro estrelas japonês (Matsushita, 1983, p. 6-7).

Wada planejou o assassinato de Fukuda para o primeiro dia de setembro de 1924, data em que o Grande Sismo de Kantô (1923) completaria um ano. Em decorrência desse Sismo, muitos coreanos, chineses, ativistas de esquerda e simpatizantes foram assassinados por mãos civis e militares movidas por falsos boatos caluniosos propagados, inclusive, por departamentos estatais (Katô, 1991, p. 144; Katô, 2014, p. 21-69). Entre os assassinados estão Ôsugi Sakae (1885-1923), sua companheira, Itô Noe (1895-1923), e seu sobrinho então com seis anos, Tachibana Munekazu (1917-1923). Ôsugi e Itô eram figuras notórias do movimento anarquista da época e foram assassinadas, junto a Tachibana, por Amakasu Masahiko (1891-1945), Capitão de Exército, e seus subordinados, no que ficou conhecido como *Amakasu jiken*, Caso Amakasu. O comandante da Operação de Lei Marcial (*kantô kaigen shirei*) instaurada para lidar com os desastres do terremoto era, então, Fukuda Masatarô (Hata, 2005, p. 135) e, portanto, era ele o responsável direto por Amakasu. Wada, assim, selecionou o alvo e a data para seu atentado como símbolo de vingança pelas atrocidades militares perpetuadas após o sismo e, especialmente, pelo assassinato de seus companheiros (Matsushita, 1983, p. 28-30). É esse o acontecimento que resguardou o nome de Wada do completo esquecimento, ainda que o tenha condenado igualmente à prisão e ao posterior suicídio em cárcere.

Entretanto, a vida de Wada não se limita a uma fracassada tentativa de vingança e o que dela se decorreu. Muito antes de qualquer anseio revolucionário, Wada nutriu primeiro uma honesta e intensa paixão pelo *haiku* e, nessa linha, estava sintonizado com as tendências mais avançadas do gênero no período e as debatia com seus pares (Akiyama, 2006b, p. 42). Contudo, após crises nervosas, tentativas de suicídio e de, por fim, aprofundar seu laço com os movimentos sociais, notadamente o Movimento Operário e o

anarco-sindicalismo, se distancia do mundo das letras, ao qual regressaria, de fato, mais de 10 anos depois, já condenado e preso (Akiyama, 2006a, p. 90). Esse lapso na produção artística é justificado pela natureza do movimento ao qual Wada se filia e pela própria intensidade imersiva do autor nesse movimento. Em dissonância com certas vertentes da ala radical da esquerda daquele tempo, o sindicalismo revolucionário de Wada era, sobretudo, direto e agetivo e não vislumbrava uma intervenção por meio da arte (Akiyama, 2006a, p. 90). Dessa maneira, devido à intensidade com que Wada se dedicou às tarefas revolucionárias, produziu pouco material artístico e, o que produziu, fora por fruição e não por revolta.

Destarte, é já em cárcere que Wada retorna aos poemas e às reflexões estéticas. Todavia, não volta somente com a bagagem que acumulou durante os anos de dedicação exclusiva ao *haiku*, mas também com uma perspectiva revolucionária radical, fruto de uma década de ação direta e que resultou em seu encarceramento. Essas intersecções são o que darão origem a uma, nos termos de Akiyama Kiyoshi, “teoria artística” wadaniana divergente e incontornável quando contraposta às do campo teórico-literário das esquerdas de então (2006b, p. 60). Teoria que, se fosse preciso buscar uma validação de autoridade, resultaram em poemas que, mesmo à época, foram elogiados por celebridades do mundo das letras, como Akutagawa Ryûnosuke (1892-1927), por exemplo (Matsushita, 1983, p. 283).

Assim, este texto busca investigar, enquanto considera o histórico de artista e de ativista do autor, os desenvolvimentos e aplicações estéticas feitas por Wada. As reflexões de Wada estão contidas em *Das janelas da prisão*¹ (*Gokusô kara*, [1927] 1971), única obra publicada do autor e composta em cárcere. *Das janelas* caracteriza-se por agrupar vasta gama de gêneros. Nas palavras do autor:

Desde que vim para cá [na prisão] venho brincado com os *haiku* para matar o tédio. Também fiz alguns *tanka*. Recebi na prisão pincel e papel e tentei também escrever algo parecido com ensaios. Escrevi também algumas migalhinhas de memórias sobre meu velho pai e tentei também organizar um breve histórico pessoal. Escrevi um número consideravelmente grande de cartas idiotas e de conversas fiadas para meus amigos dos mais diversos locais. E, até o deslanche final de meu julgamento, continuarei, neste mesmo ritmo inútil, fazendo as mesmas coisas que fiz até agora (Wada, 1971, p. 36, grifos nossos).²

¹ Todas as traduções apresentadas são de autoria própria.

² No original: “僕はここへ来てから、たいくつまぎれに俳句をひねるようになった。歌も作って見た。万年筆と原稿用紙を差し入れて貰って、随筆めいたものを書いてみた。ほんのちょっぴ

A obra é estruturada em capítulos que comportam, respectivamente, ensaios (englobando também entradas diárias), cartas, *tanka* (gênero de poesia de 31 sílabas japonesas) e, por último, *haiku*. Nota-se ainda que a primeira edição de 1927 não trazia os capítulos pós “Nefelibatismo nas janelas de ferro”, dedicado aos *haiku*. Isto é, os capítulos, na mesma lógica estrutural, “Digressões de um prisioneiro solitário”, “De Akita”, “Janela e Granizos” e “Sopa de Fuki”, foram adicionados à obra na segunda edição, em 1930, dois anos após o suicídio de Wada (cf.: Pinto, 2024). Nas entradas ensaísticas, o autor delinea contornos, conquanto frágeis, para aquilo que ele próprio denomina por “a emoção da tristeza, o prazer da tristeza” (Wada, 1971, p. 11)³ e, que, na leitura proposta neste texto, assume características de uma concepção estético-ontológica.

A proposição argumentativa deste texto é de que essa concepção estética que formata aquilo que Akiyama identifica enquanto “teoria artística” wadaniana. Assim, estrutura não só a poética de cárcere, mas também a concepção de mundo e de ser do autor. E é acerca desses pontos que a subsequente argumentação prosseguirá.

IMPLICAÇÕES ESTÉTICAS DA CONCEPÇÃO “A EMOÇÃO TRISTEZA, O PRAZER DA TRISTEZA”

Matsushita Ryûichi define Wada como uma pessoa alheia e distante dos acontecimentos e preocupações mundanas e essa adjetivação diz mais sobre a subjetividade de Wada do que de sua práxis revolucionária (Matsushita, 1983, p. 6-7). Nesse viés, remete-se a certa tendência depressiva que o obrigava a abandonar tudo e todos e se perder em angustiosas derivas físicas e mentais. Nessas ocasiões, “os companheiros gentilmente iam conduzi-lo de volta” (Matsushita, 1983, p. 6)⁴ para junto deles. Assim, “esse é Kyûtarô: irresponsável e desleixado, contudo, sua personalidade está no fato de que esses termos não são percebidos como depreciativos, mas sim carinhoso” (Matsushita, 1983, p. 6).⁵ A peculiaridade da estética que Wada buscava

り親父の思い出も書けば、自分の略歴みたいなものも綴ってみた。ここかしこへの友人へは、かなり頻繁に馬鹿文、与太手紙を飛ばせもした。そして、今後もやはり、裁判の大団円が来るまでは、同じようなことを、ぐうたらな調子で続けて行くだろう”.

³ No original: “悲痛の感激、悲痛の快感”.

⁴ No original: “同志たちがそっと久太郎を連れ戻そう”.

⁵ No original: “無責任ズボラな久太郎というわけだが、それが蔑称とならずにむしろ愛称となっているところに、彼の人柄がある”.

desenvolver, localiza-se precisamente nessa idiossincrasia que coexistia em Wada: o traço depressivo, algo que obscuro e, por vezes, autodepreciativo, além de sua atividade revolucionária direta, que lida em uma chave materialista com a realidade. Enquanto resultado estético, Wada brinda-se com seu “o prazer da tristeza, a emoção da tristeza” para dar vazão à sua própria subjetividade, agora em cárcere.

O autor, partindo desse mesmo “o prazer da tristeza, a emoção da tristeza”, elabora uma leitura melancólica dessa concepção que busca traçar a necessidade de (re)construção subjetiva (e o consequente risco de assimbolia dessa condição) baseada na sublimação da tristeza que a própria nomenclatura pressupõe (cf.: Pinto, 2024). Conquanto a proposta do presente texto não rivalize ulteriormente com aquela, há detalhes que são mais transparentes por meio de uma discussão que se incline mais às questões propriamente estéticas e/ou de composição. E, portanto, é esse o viés que será sublinhado aqui.

Como apontado de passagem, a natureza das ações políticas de Wada não se conectava, diretamente, à sua produção poética. Poeticamente, Wada teve dois momentos de maior atividade, o primeiro foi até sua tentativa de suicídio e de posterior entrega aos movimentos sociais, e o segundo localiza-se já em cárcere e, sobretudo, enquanto atividade autorreferencial. Sobre o primeiro momento:

Eu, de minha parte, enquanto o mundo literário do *haiku* parecia cada vez mais inclinado a aprofundar sua individualidade, não podia mais suportar minha neurastenia sífilica e as incertezas da vida e parti, então, em viagem para Tosa para jogar meu corpo em suas águas azuis. Esse suicídio não foi bem-sucedido, mas, internamente, foi um ponto de virada e, enquanto passava por uma revolução em meus já abandonados meios de vida, acabei por deixar de vez o *haiku* (Wada, 1971, p. 25, grifos nossos).⁶

Assim, enquanto os meios literários, na leitura do autor, intensificavam o mergulho interno e individual, Wada, entre uma crise nervosa e outra, decide por tirar a própria vida. A oposição entre as tendências imersivas que se desenhavam nos círculos poéticos e a própria incapacidade de lidar consigo mesmo refletida, principalmente nos episódios depressivos do autor, tem como resultado o abandono dos seus anteriores meios de subsistência e do *haiku*, em uma guinada interna e externa.

⁶ No original: “そして僕は、かく、俳壇の傾向が益々個性の深化へと志しつつあった時、梅毒性の神経衰弱と生活上の不安とに堪え兼ねて、土佐の碧海へ身を投げに旅立った。この自殺は未遂に終わったが、しかしそれが精神上の大なる一転機となって、断然たる生活手段の変革を企つると共に、また俳句も捨ててしまった”.

Já sobre o segundo momento: “após minha prisão, descobri que, ao compor alguns poemas para matar o tédio, ainda sinto certo interesse por eles. No entanto, provavelmente por estar atrás das grades, tenho especial prazer com os poemas mundanos” (Wada, 1971, p. 26).⁷ O ponto de interesse aqui é, para além da constatação de regresso aos poemas interligado ao fato de estar encarcerado, o uso do adversativo “no entanto”. O adversativo pode sugerir, se pouco, duas interpretações. A primeira corresponde a uma alteração em algo ulterior ao próprio *haiku*, sugerindo que este é, em contraposição ao “mundano”, como agora se apresenta, dado às grandiosidades e peculiaridades da vida. A segunda diz respeito a uma mudança na própria produção de Wada que, anteriormente, possuiria um interesse maior em detalhes que não o próprio “mundano”. Dadas as colocações do autor já apresentadas e as que ainda se seguirão, parece que o foco da adversativa é a produção precedente do autor, já que o gênero em questão tem toda uma tradição de abnegação e apreciação do mundano, anterior aos influxos mais individualizantes que se seguiram com a dita modernização japonesa.⁸ O próprio Wada fará referência a essa tradição quando busca uma genealogia para sua poética, como será demonstrado posteriormente. Dessa forma, o adversativo implica em uma poética alterada tanto pela passagem dos anos e pela experiência acumulada quanto pela própria condição de cárcere.

Entretanto, o momento de mudança mais radical ainda é representado pela tentativa de suicídio e o que dela se sucedeu:

Eu, quanto mais repassava e refletia sobre essa deriva que estava vivendo, mais não podia deixar de pensar que ela havia sido um profundo ponto de transição em meu espírito. Eu, com tantos sentimentos e emoções, intenso e simplório, tímido e fraco, buscava cada vez com mais intensidade a “emoção da tristeza”, e finalmente, durante esta deriva, havia conseguido aceitar claramente este eu que conheceu o autêntico “intenso prazer” dentro desta “emoção da tristeza”. Desta maneira, eu senti resolutamente que dentro de meu próprio corpo brotava a força necessária para enfrentar a dita retidão, as ditas morais e religiões (Wada, 1971, p. 17).⁹

⁷ No original: “こんど入獄してから、たいくつまぎれに俳句を作って見ると、また面白味が湧いて来た。が、このごろは、鉄窓のおかげと見えて平凡な句が嬉しい”.

⁸ Sobre a individualização presente na modernização japonesa, cf. Sakaguchi, 2016, p. 21; sobre a interpretação de Wada das novas tendências do *haiku*, cf. Akiyama, 2006a, p. 92-4.

⁹ No original: “僕は、この得の漂浪を振り返って内省すればするほどそれがいかに僕の精神上の根深い転換期であったかを思わずにはいられない。多情多感で、激し易い、気の小さい、弱い僕が、益々その「悲痛なる感激」を求めて、そうした感激の中にのみ生き甲斐を感じるようになり、その「悲痛なる感激」の中に一種の「快感」をさえ覚ゆるようになって来た姿を、まざまざとこの漂浪の中に認めることが出来る。僕はかくてのち、自らの体の中に、いわゆる正義、いわゆる道徳、いわゆる宗教、などに対して敢然として闘わんとする力が湧いて来たのを覚える”.

A inflexão em que se transforma a malsucedida deriva suicida de Wada, afasta-o dos poemas, ao mesmo tempo em que lhe oferece subsídio para “enfrentar a dita retidão, as ditas morais e religiões”. Retrospectivamente, o autor identifica esse subsídio através da primeira metade de sua concepção estética “a emoção da tristeza, o prazer da tristeza”. Essa intersecção é significativa devido ao seu caráter formativo. Se, por um lado, retrospectivamente, o que afasta Wada da produção poética é o aceite do “autêntico ‘intenso prazer’ dentro desta ‘emoção da tristeza’”, é também essa mesma concepção que o leva ao engajamento político e, após a fracassada tentativa de vingar Ôsugi, Itô e Tachibana e já em cárcere, reaproxima-o dos poemas mais uma vez, conquanto em uma chave já diversa (cf. Akiyama, 2006a, p. 95-6).

Nessa mesma linha e ainda retrospectivamente, Wada, ao discutir a própria ação revolucionária, afirma, em contraponto ao que Ôsugi representava dentro do movimento anarquista japonês, que “preferia um ódio lúgubre à beleza dinâmica e esplendorosa. Dentre as forças que eu louvava, as da ‘emoção da tristeza’ e as do ‘prazer da tristeza’ ocupavam, secretamente, uma grande parcela dentro de mim” (Wada, 1971, p. 17).¹⁰ Destarte, se, como argumentado anteriormente, a produção poética e a ação revolucionária de Wada não estão, de fato, interligadas diretamente, não existem uma para a outra em complemento, isso não significa que não há um elo mais elementar que as coloca em conexão. Esse elo corresponde àquilo que formataria a própria subjetividade de Wada, àquilo que dá substância à forma com que Wada subjetivamente percebe e age no mundo, seja revolucionariamente, seja poeticamente. O autor, em um esforço nominativo e autorrepresentativo, define esse traço formativo como “a emoção da tristeza, o prazer da tristeza” e, a partir do nome posto, traça sua própria subjetividade em concordância com essa concepção.

Wada, ao contrário do que se imaginaria em um texto de um condenado à prisão perpétua e trabalhos forçados devido a um atentado de cunho político e pretensamente revolucionário, não inicia sua obra remetendo a essas questões. A temática primária trabalhada por Wada, na primeira parte de um subcapítulo intitulado, justamente, “a emoção da tristeza, o prazer da tristeza”, é seu próprio gosto estético. Aqui, dado o escopo deste trabalho, mais do que a enumeração das referências estéticas apresentadas pelo autor, importa a *maneira* com que elas são enumeradas e caracterizadas. Se as referências

¹⁰ No original: “華やかな動的美よりも陰惨な憎悪美が嬉しかった。僕の讃美する力の中には、秘かに「悲痛な感激」と「悲痛な快感」を多量に含めていた”.

estéticas vão desde escritores contemporâneos de Wada, tanto japoneses, Izumi Kyoka (1873-1939), quanto de outros países, Mikhail Petrovich Artsybashev (1878-1927), até autores e peças de dramas clássicos do Japão pré-Meiji, como Tsuruya Nanboku (1755-1829) e Kawatake Mokuami (1816-1893), isso ajuda a ter uma dimensão do quão eclética é a erudição do autor, mas por si só não explica o elo que conecta essas referências.

A intervenção necessária para a correlação dessas referências perpassa a subjetividade e o estilo do autor. Assim, o estilo, a estética que caracteriza os autores de quem gosta, é “fervoroso como a Via Láctea” e, estes, “oferecem a ‘emoção da tristeza’ que eu busco” (Wada, 1971, p. 11).¹¹ Os dramas listados são referências não só pela miséria retratada, mas sim por serem “miseráveis e sórdidos” e todos “oferecem a ‘emoção da tristeza’ que eu busco” (Wada, 1971, p. 11).¹² Em algumas entradas textuais, Wada, através da enumeração do referencial artístico que possui e da escolha estilística-lexical que emprega, já delimita consideravelmente ao que faz menção com sua concepção estética central. Algumas linhas depois, ainda na mesma tarefa delimitativa, elenca uma série de locais e situações que agrada sua sensibilidade. Em uma passagem mais alongada:

Eu sinto a aglutinação da emoção da tristeza na *atmosfera selvagemmente atroz, miseravelmente cruel* das lamacentas estalagens baratas da capital imperial. Sinto principalmente vindo das vidas *selvagemmente atroz*es dos trabalhadores e dos diaristas que vivem em Fukagawa-Tomikawa-chô. Sinto vindo principalmente dos *miseravelmente cruéis* e dos amores melancólicos dos artistas de rua, dos camelôs, das prostitutas de Yoshiwara e dos moradores dos parques na ponte Namidabashi, em Asakusa. Eu também sinto uma espécie de *fixação intolerável pela tristeza* dos apostadores profissionais, do *fétido esgoto*, das mulheres com *inflamações mucosas e virais* misturados com a *atmosfera imoralmente patética* que exala dos prostíbulos, ou dos quartos rotativos das prostitutas nos bordeis (Wada, 1971, p. 11, grifos nossos).¹³

Nada é singularmente adjetivado. Existe uma necessidade perceptível em demarcar com intensidade ainda mais aparente as imagens que, por elas mesmas, já são marcadas. Assim, não é só “atroz” ou “cruel”, é “selvagemmente atroz” e “miseravelmente

¹¹ No original, respectivamente: “銀漢の如き熱筆”; “僕の求むる「悲痛なる感激」を与えてくれる”.

¹² No original, respectivamente: “陰惨泥悪”; “僕の求むる「悲痛なる感激」を与えてくれる”.

¹³ No original: “僕は、野獣の猛悪と、落魄無残との泥濘たる帝都木賃宿の空気の中に、悲痛なる感激の融合を覚える。その深川富川町においては、人夫、立ン坊を主とする野獣的の猛悪な生活の裡。その浅草涙橋においては、大道芸人、大道商人、吉原者、公園者を中心とする、無残なる落魄と陰惨なる痴情との裡に。/僕は又、はした博奕打と、泥溝の悪臭と、病毒糜爛の女とが渦巻く淫売窟や、抜け裏女郎屋の廻し部屋の中などの無道徳的な凄愴な空気にも、堪らないほどに悲痛な、一種の執着をすら感じさされる”.

cruel” ou vice-versa. O que importa é a intensificação daquilo que aglutina a “emoção da tristeza” e não, necessariamente, o que o intensificador denota de fato. A fixação pela tristeza é “intolerável”, a tristeza é localizada no “fétido esgoto”, nas “inflamações mucosas e virais” das mulheres, etc.

Ou ainda: “gosto dos trovões. Gosto principalmente do brilho azulado dos relâmpagos. Ao ser banhando por aquele *clarão de tom triste* sinto como se toda a *turvalecência de minha cabeça explodisse para fora*” (Wada, 1971, p. 11, grifos nossos).¹⁴ As imagens são sempre sobrecarregadas. Nem mesmo os versos de *haiku* que o autor, em seguida, elenca, escapam. Do *haiku* ele sente “a misteriosa tonalidade da tristeza humana nestes versos curtos, desoladores, de elegante simplicidade, inconventionais, cuidadosos e meticulosos” (Wada, 1971, p. 11).¹⁵

A enumeração prossegue, mas um detalhe que a tradução apresentada, talvez, não revele é o preciosismo lexical empregado pelo autor na tentativa de estabelecimento genealógico de sua própria estética. Preciosismo que, como entrevisto na última citação feita, pode ser entendido, também, enquanto herança indireta da produção de *haiku* de Wada. De todo modo, o emprego vocabular, principalmente o que busca caracterizar, intensificar, não é, em sua maioria, rotineiro, evitam o lugar-comum e são grafados com ideogramas pouco frequentes somando, assim, para uma sensação geral de elevada (ou afetada) erudição. Sensação que é corroborada pelo alto nível referencial presente no texto wadaniano.

Isto posto, se uma demarcação completa da concepção estética de Wada não pode ser obtida a partir das colocações apresentadas, a especulação e a extrapolação surgem como ferramentas. O próprio estilo empregado pelo autor indica que, mais do que por denotação, a questão é tratada conotativamente. Assim, por especulação, é tarefa pouco complexa desvelar que a concepção estética de Wada, conquanto detalhadamente trabalhada em estilo, apresenta-se, sobretudo, em contraposição a uma concepção estética que preza pelo corriqueiro “belo” adjetival.

Se “o sublime e o autêntico certamente não são equivalentes, mas possuem um traço em comum: a firme oposição à beleza” (Trilling, 2014, p. 107), a escrita de Wada pode ser caracteriza como “uma depreciação da beleza em prol da energia suscitada pelo

¹⁴ No original: “僕は雷鳴が好きだ。ことに、あの蒼みがかった稲妻の光が好きだ。あの悲痛な色の閃光を浴びると、頭の中のもやもやしたものがずっと抜け出してしまうように感じる”.

¹⁵ No original: “僕はその寂寛、架淡、飘逸、静観、透徹の短句の中に、人間のもつ不思議な色合いの悲痛味を感得する”.

sublime” (Trilling, 2014, p. 108) e, portanto, empenhada naquilo que, para Wada, é capaz de ir *além* de sua racionalização, *além* das convenções sociais, ir *além* mesmo das questões políticas às quais se entregou e, então, caracteriza-se por ser não-captável por meios denotativos. É nessa lógica de existir *além* de tudo que há, existir enquanto ponto de formação elementar que “a emoção da tristeza, o prazer da tristeza” pode se converter tanto em motor para ação política quanto delimitador estético, como demonstrado. É através do sublime, do “belo”, enquanto estética que, conotativamente, pode-se, talvez, tentar dizer o indizível (cf. Kristeva, 1989, p. 96-7; 121) e Wada, em seu esforço nominativo e autorrepresentativo, busca a substância deste sublime precisamente em sua concepção estética “a emoção da tristeza, o prazer da tristeza”. É através dela, “definida” obliquamente por referências e por indefinidos e obscuros caracterizadores conotativos, que o autor tenta dar substância para sua própria subjetividade.

Sublime, nesse sentido, é autorreferencial. Basta-se. A proposta estética, naquilo que Akiyama identificou como “teoria artística”, de Wada reflete essa autorreferenciabilidade:

Eu costumava pensar que uma atitude do tipo “a arte pela arte” era algo que não fazia sentido. Mas, recentemente, comecei a pensar que a arte também não pode “servir” para nenhuma outra coisa. Eu, de fato, passei a acreditar que a arte realmente precisa ser “a arte pela arte”. Muitas divisões tonais das mais diversas foram feitas, como a arte da classe aristocráticas, ou a arte do lazer, ou ainda a arte do proletariado, ou a arte revolucionária. Todavia, o verdadeiro valor da arte deve ser baseado em “algo” que brilha *de acordo com e transcendendo cada uma dessas tonalidades*. A arte não é nada além do que este “algo”. Mesmo a expressão “arte pela arte” é sequer necessária, é somente a arte que mergulhou de cabeça no verdadeiro e puro mundo da arte que deve ser chamada de arte de fato¹⁶ (Wada, 1971, p. 203, grifos nossos).

Assim, a arte existe para *além* de todo o resto. Não no sentido de abandono, isolamento da realidade material, mas de sua *superação*. Portanto, a arte deve ser sustenta em “‘algo’ que brilha *de acordo com e transcendo*” todas essas questões. E é nesse “algo” que precisa ir *além*, conquanto não em discordância com todo o resto, que Akiyama percebe a dissonância e inevitabilidade da proposta estética de Wada para os campos

¹⁶ No original: “私は「芸術のための芸術」という態度はいけないことだと思っていた。しかし近頃になってから芸術は他の何ものの「ため」であってもならない。やはり芸術は「芸術のための芸術」でなくてはならないのだと思うようになった。貴族階級の芸術、あるいは遊閑芸術、あるいは労働芸術、あるいは革命芸術、と種々の色彩の文化は起るだろう。けれども、真の芸術の芸術たる価値は、それ等の各々の色彩に即して、しかもそれ等の色彩を超越して輝き出づる「あるもの」の上にあらねばならぬ。芸術はこの「あるもの」の外の何者でもないのだ。「芸術のため」という言葉さえ心要[sic]のない、純一の芸術境に没入した芸術こそ、真の芸術というべきであろう”.

artísticos comprometidos com a esquerda revolucionária do país (2006a, p. 111; 2006b, p. 59-60). A teoria artística, os preceitos estéticos de Wada, não advogam uma arte vazia, encastelada pela presunção de uma elite intelectual, mas por uma arte que vá *além*. Essa diferença é significativa por estabelecer, nas concepções wadanianas, o mundano (em comunhão com e indo *além* das peculiaridades subjetivas de cada um, no caso de Wada, com a predileção pelo lúgubre) enquanto material por excelência da arte, como será demonstrado. Aproximando, assim, a arte à vida e às pessoas comuns. É uma abordagem que, apesar de soar antiquada e elitista, encontra sua peculiaridade justamente em uma nova aproximação conjugativa entre a realidade social e a peculiaridade artística e, portanto, subjetiva sem, contudo, satisfazer-se com isso e almejando ir sempre *além* (cf. Kurihara, 2004, p. 204).

A arte, nas palavras de Wada, deve almejar seguir “até o ponto em que nenhuma tez de subjetividade seja aparente, até a terra em que subjetividade e objetividade sejam uma só... não é lá que devemos chegar?” (Wada, 1971, p. 203).¹⁷ A vontade estética, portanto, é sempre estar *além* do apreensível. Orfeu e Prometeu em diálogo, conservando suas diferenças, em uma proposta que se efetivaria *além* dos opositivos princípios do prazer e da realidade (cf. Marcuse, 1975, p. 156-7). O autor, então, não entende a arte enquanto serva das necessidades humanas e sim enquanto um meio para acessar “um lugar para *além* da ‘humanidade’” (Wada, 1971, p. 203, grifo nosso).¹⁸

A fronteira escorregadia que delimitaria a passagem para este *além*, para este *pós*-humanidade, caracteriza o momento em que “a humanização atinge assim o seu ponto mais alto: o ponto da extinção da glória na imagem. Quando o lúgubre resvala no qualquer, o signo mais perturbador é o mais comum” (Kristeva, 1989, p. 109). A “extinção da glória na imagem” poderia ser uma alternativa exemplificativa para “a emoção da tristeza, o prazer da tristeza” se esta já não tivesse sido alinhavada pela *forma* e pelo *conteúdo* das enumerações e intensificações que Wada empregou. Enquanto ponte de acesso para o *além* proposto pela concepção de Wada há, então, o sublime horizontalmente concebido como o contato entre o “lúgubre” e o “qualquer”, o “perturbador” e o “comum”. Assim, tal qual Wada diagnosticando seus próprios versos carcerários, em oposição aos compostos em liberdade e pré-envolvimento político, há

¹⁷ No original: “なん等の主観味の現われないまでに、主客一如になった境地.....ここまで到らねばならぬのではあるまいか”.

¹⁸ No original: “「人間臭」を絶したところ”.

uma tendência ao mundano devido, também, ao cárcere (cf. Wada, 1971, p. 26). A tendência vem acompanhada pela elaboração estética que louva preferencialmente o “perturbador”, em oposição à beleza adjetival, e busca efetivação naquilo que está *de acordo com* e *transcende* todas as questões. Contudo, há ainda uma outra camada na concepção estética de Wada que é expressa, pelo próprio autor, através do aforisma de Matsuo Bashô (1644-1694), “vá fundo e saia raso” (Wada, 1971, p. 202).¹⁹

O aforisma de Bashô, o propositor mais influente das tendências do *haiku* clássico (*haikai*), aponta para a necessidade de, *diante* e *após* o mergulho em questões e mistérios subjetivamente profundos, expressar-se singelamente. Isto é, nas palavras de Wada, “aqueles que não experimentaram se afogar no ‘requinte artístico’ jamais conseguirão, ao sair em viagem para este mundo de requinte, alcançar a bela margem sem que se afoguem no próprio requinte artístico” (Wada, 1971, p. 202).²⁰ Assim, a condição para se atingir aquela outra margem do “requinte artístico” sem que se afogue neste mesmo requinte é, justamente, entregar-se a ele enquanto ato primeiro, inaugural. Deste modo, é através de uma entrega seguida de abandono que se pode alcançar essa outra margem em que as coisas mais profundas dos acontecimentos mais mundanos podem ser expressas singelamente. Artifício enquanto não-artifício. Aprofundamento subjetivo *dentro* e *com* a coisa que se observa. Penetrar o objeto profundamente e sair de lá somente em posse daquilo que pode ser expresso singelamente, sem artifício.

Como indicado de passagem anteriormente, Wada também elenca alguns compositores de *haikai* que são de sua preferência. Entre estes, em um primeiro momento, estão o próprio Matsuo Bashô e Kobayashi Issa (1763-1828). De Bashô, Wada afirma que “não tem nada que me desagrade mais do que os poemas mais apreciados dele [...]. Não suporto o tom de sabedoria que estes poemas carregam²¹” (Wada, 1971, p. 12). Wada prefere aqueles em que “o toque de tristeza de Bashô flui claramente” (Wada, 1971, p. 12).²² Mas, mais do que os de Bashô, são de Issa os *haikai* que Wada prefere, já que “em seus versos tanto o riso quanto o lamento ou o remorso são expressos com autenticidade [...]. Foi Issa que conseguiu unir velhice, miséria e senilidade às suas próprias lágrimas de tristeza. Além disso, ele também expressa todo seu ódio e ressentimento” (Wada, 1971,

¹⁹ No original: “深く入りて浅く出よ”.

²⁰ No original: “ひとたび「趣味」に溺れてみた者でなければ、趣味界に旅行して趣味に溺れない妙境に到れるものでない”.

²¹ No original: “人口に膾炙さるる句ほど嫌なものはない。[...]という句なんかも、いやに悟り顔なのが気に食わない”.

²² No original: “芭蕉の悲痛味がまざまざと流れ出ている”.

p. 12).²³ E, um pouco adiante: “Eu posso sentir fluindo destes poemas – tantos dos versos que expressam sua ‘angústia’ e seu ‘ressentimento’, quanto dos ‘versos cômicos’ – o tom de tristeza do ser humano Issa. Tudo isso me vem ao coração agudamente” (Wada, 1971, p. 12).²⁴ Há uma perceptível predileção pelo inapreensível expresso nos poemas. A sabedoria que pode ser extraída dos poemas de Bashô é, para Wada, motivo de repulsa devido ao caráter utilitário que os versos assumem. Wada não busca o conhecimento, busca, isto sim, o sentimento, “aquele toque de tristeza de Bashô”, a “angústia”, o “ressentimento”, o “riso”, o “lamento ou remorso” dos versos de Issa. Para Wada, o poeta tem de “valorizar mais o ‘sentimento’ do que os conhecimentos biológicos. É aí que mora a impulsão do poeta e a sua misteriosidade” (Wada, 1971, p. 197).²⁵

Nesse sentido, outro compositor de *haikai* que Wada apresenta enquanto modelo é Hirose Izen (1648[?]-1711), um dos discípulos de Bashô. Apesar de descrever o estilo de Izen como “perdido em levandade [...] e certamente raso” (Wada, 1971, p. 183),²⁶ não deixa de, logo em seguida, acrescentar: “que inocente abnegação infantil, que querubindade! Uma pessoa que, mesmo depois de adulta, ainda conserva toda essa grande inocência e consegue compor um poema tão infantil – para mim é impossível não nutrir um verdadeiro afeto e admiração por este tipo de pessoa” (Wada, 1971, p. 183).²⁷ Izen oferece, para Wada, substância prática para apreciação e formatação do mundano, do singelo, não devido a imaturidade, mas como resultado de imersão profunda no qualquer e, subsequente emersão expressiva “rasa”. Ser inocente sem, contudo, ser criança. Sobre todas essas questões, a seguinte passagem oferece material para aprofundamento:

Sinto uma intimidade maior por aqueles que “conversam com a natureza” do que daqueles que “aprendem com a natureza”.

Aqueles que “amam a natureza” me fazem sentir uma intimidade maior do que aqueles que “idolatram a natureza”.

²³ No original: “彼の句は、その笑いも、悲痛も、憎しみも、みな真情のままに吐露されている [...]こんなに彼は、老いと貧と愚との自分を悲涙にむせび返ってる。さらにまた故郷の人の無情を恨み憎んでは、心に思うことを[...]吐いている”.

²⁴ No original: “僕あこれ等の句を通して——「悲嘆」「憎しみ」を表した句は素より、その「笑いの句」をも通じて、その中に流るる一茶という人間の悲痛味を如実に感得する。それがひしひしと心に迫って来るのを覚える”.

²⁵ No original: “詩人は、生物学上の知識よりも「感じ」を尊ぶ。そこに詩人の跳躍性があり、神秘があるのである”.

²⁶ No original: “軽きに失したもの[...]浅い”.

²⁷ No original: “なんという無我無心な、小供々々した、あどけない句であることよ！大人になってもこんな小供々々した句が吐けるほどに童心の豊かな人—私にはこんな人が懐かしく慕わしくて堪らない”.

As crianças gostam de conversar com a natureza, mas não sabem de nada em relação a aprender princípios morais ou extrair teorias dela, as crianças amam a natureza, mas desconhecem qualquer sentimento de idolatria. Está fora de minhas capacidades de julgamento definir qual, entre o sentimento pio de teor religioso daqueles moldados pelo sofrimento humano e o sentimento inocente e puro das crianças, é o mais valioso, qual entre os dois possui mais valor! (Wada, 1971, p. 177).²⁸

Abnegação e inocência enquanto motivos apreciativos corroboram a leitura que Wada faz das diretrizes poéticas de Bashô. Mas não só, oferecem também exemplo de como não tratar a natureza (enquanto aquilo que existe para *além* do humano, apesar de também corresponder ao humano) utilitariamente. Exemplo que pode ser alargado para a própria teoria artística de Wada em sua vontade de ir sempre *além*. Ainda sobre essas concepções mais místicas e, por isso mesmo, de teor mais ontológico, a seguinte passagem é reveladora:

Desde minha tenra infância, fui ensinado constantemente, seja em casa, seja na escola, que deveria viver como seguindo a lógica de que “dois e dois dão quatro”.

No entanto, após me jogar às ondas ferozes da sociedade a remo em um bote solitário, percebi que existe também uma forma bastante interessante de viver em que “dois e dois dão oito”.

Contudo, desde que comecei a ler por aí alguns livros de budismo Zen, cheguei ao entendimento de que o ser humano, além destas formas de viver, ainda possui uma mais excêntrica em que “dois e dois dão zero”

Dois e dois dão zero! (Wada, 1971, p. 170).²⁹

Há, então, três formas prescritivas com que entender o mundo: a lógica, a exploratória (ou extrapolativa) e a obliterativa. A primeira, idealista, preza pela existência de um mundo em que a razão dá as cartas e, portanto, os resultados das ações são regidos unicamente pela lógica. A segunda, teoria posta em prática, aponta para a realidade exploratória em que, a despeito da lógica, há aqueles (donos do poder) que subvertem a racionalidade e transformam quatro em oito. O valor dobrado, contudo, não surge do nada e, assim, temos a expropriação do elo mais fraco da corrente. A última prescrição, por seu

²⁸ No original: “「自然に学ぶ」という人よりも、「自然と語る」という人の方が僕には親しみを感ずる。/「自然を拝む」という人よりも、「自然を愛する」という人の方が僕には嬉しく感ぜられる。/子供は自然と語ることを好むが、自然から理論を引出したり道義を学んだりすることは知らぬ、子供は自然を愛するが、自然を拝むというような気持ちは知らぬ。/人間苦に徹した成人の宗教的な敬虔な心持と、極く無邪気な純真そのもののような子供の心と、どちらがより尊く、より価値多いものなのか、僕には判断が及ばない”。

²⁹ No original: “僕は幼時から、家庭において、学校において、常に「二二が四」という生き方を教えられて来た。/が、社会の荒浪の中へ孤舟を艚ぎ出すや否や、人間には「二二が八」という面白い生き方のある事を知った。/ところが、最近禅の本をボツボツ読むようになってから、人間には、さらに「二二が零」という奇抜な生き方もあることを知るに至った。/二二がゼロ!”。

lado, sugere a obliteração de lógica primeira e une todas as existências em uma existência totalizante. Neste sentido, dois e dois não podem dar quatro porque não passam de divisões de um mesmo todo. E, então, dão necessariamente zero. A repetição exclamativa do resultado indica a predileção eufórica de Wada por essa visão de mundo zen. Mesma visão que, se fosse preciso um elo, motivou boa parte das elocubrações estéticas de um Bashô, por exemplo (cf. Yamashiro, 2023).

A condição elementar para que essa visão de mundo seja aceita é a comunhão completa entre a existência natural e a social e, portanto, encontra-se no *pós-humanidade*, na *unidade* que está *de acordo com e transcende* todas as questões. Assim, refletindo a substância argumentativa ofertada por Izen, pelas crianças com sua inocência ou pelo “sentimento pio de teor religioso” dos estetas “moldados pelo sofrimento humano”, ou se é naturalmente inocente ou, através de um longo e árduo esforço, busca-se a abnegação, a inocência não inocente. Essas posições ontológicas são, como já verificado, indissociáveis da concepção estética de Wada. Para o autor, “a arte também, no fim das contas, está ligada à personalidade” (Wada, 1971, p. 181).³⁰

Nesse sentido: “desde meus tempos de criança, sou um homem que possui esse tipo de natureza. De tal forma que acredito que o desenvolvimento desta minha afetação que busca a emoção da tristeza tem suas raízes intimamente plantadas no meio em que vivia” (Wada, 1971, p. 14).³¹ Traço que remonta a primeira infância e, portanto, só poderia ser ou superado ou aprofundado. O aprofundamento e subsequente aceite da condição já foi apresentado, mas enquanto reforço argumentativo: “no verão de meus 21 (?) anos eu fui até o mar de Tosa para cometer suicídio, mas aquela viagem à deriva depois da falha tentativa de suicídio acabou aprofundando e intensificando em força ainda mais minha necessidade de buscar a ‘emoção da tristeza’” (Wada, 1971, p. 14).³² Durante essa deriva, transforma-se, ele próprio, em referência estética: “aos olhos de todos, um homem de olhar sombrio e vil ia e vinha, contrastante, com sua indumentária coberta por lama e

³⁰ No original: “芸術も要するに人格だ”.

³¹ No original: “子供の時分からこんな性向のあった男だ。そして、僕が悲痛なる感激を求めるようになった気持ちの成長は、深くこの時代の環境から芽が生えて来ているように思う”.

³² No original: “僕は二十一？の歳の夏、土佐の海へ自殺に行ったことがあるのだが、その時自殺未遂の旅の漂白において「悲痛なる感激」を求める僕の気持ちは一層の深化を遂げ、強い力が加わって来たように思う”.

terra, queimado pelo sol, imundo e escandalosamente magro” (Wada, 1971, p. 15)³³ e, um pouco depois:

Não sentia nenhum grama de vergonha, tristeza ou miséria. Eu já tinha ultrapassado todos estes sentimentos. Eu somente sentia como se a emoção da tristeza *penetrasse e afluísse* por todo meu corpo, essa mesma emoção que eu *não conseguia expressar nem com um pincel ou com palavras* (Wada, 1971, p. 15-16, grifos nossos).³⁴

E então, quando se percebe conectado ao próprio preceito estético que elabora no início de seu texto e que este preceito estaria, argumentativa e retoricamente, dentro de si desde a primeira infância, sente e “emoção da tristeza”, até então inapreensível, penetrar e afluir por todo seu corpo. Deste modo, seja a primeira produção de *haiku*, seja a tentativa de suicídio, a dedicação às questões políticas, o atentado que o levou para a prisão, seja mesmo o regresso aos poemas, tudo isso não resultou na busca de Wada pela “emoção da tristeza, o prazer da tristeza”, pelo contrário. É “a emoção da tristeza, o prazer da tristeza”, que, algo que inata, rege, através da formatação de seus gostos e consequente desejo de refleti-los no mundo, a forma com que viveu sua vida.

Contudo, essa emoção era, efetivamente, inapreensível. Diante do indizível, como proceder? A resposta de Wada, como demonstrado, encontra amparo nas elaborações filosófico-poéticas de Bashô, nos exemplos didáticos da inocência construída de Izen e dos estetas, e na inocência natural das crianças. São essas diretrizes que formatam seus poemas de cárcere, “teoria artística” de cárcere posta em prática.

Wada, então, canta: “O rosto refletido/ em minha urina:/ manhã outonal” (Wada, 1971, p. 151).³⁵ A singela construção imagética do mundano oferece substância para um aprofundamento significativo. O rosto refletido na própria urina, feita espelho, mimetiza a autorreferenciabilidade estética que se busca, além de acentuar a ausência do outro. A sazonalidade, junto ao seu horizonte simbólico, referida por “manhã outonal” sobrecarrega de significado a singela imagem e, obliquamente, a relativiza em uma chave *melancólica*. Assim, cantar a urina feita de espelho refletindo o próprio rosto em uma manhã outonal *em cárcere*, apesar da singeleza com que se apresenta, não é resultado

³³ No original: “その眼の先を、衣服は泥と苔にまみれ、陽に焼け垢に汚れて痩せこけた男が、凹んだ気味の悪い眼を輝かせつつ往ったり来たりする”.

³⁴ No original: “恥ずかしさ、悲しさ、情けなさなどという感情は微塵も起らなかった。そんな感情はすでに通り越してしまっていた。筆にも言葉にも現わし得ない悲痛な感情が、体中一ぱい澄み渡りえ渡って来るのが感じられるだけだった”.

³⁵ No original: “小便で顔うつしけり今朝の秋”.

representativo que se chega com facilidade. O lúgubre com que a imagem de espelho é criada, junta-se ao mundano da própria urina para dar forma a algo que só pode ser apreensível um passo além do próprio lúgubre e do mundano.

Ainda nesse sentido: “Passo remédio/ dentro da garganta:/ cume das nuvens” (Wada, 1971, p. 156).³⁶ A construção segue singela e representando o mundano ato de se medicar. Contudo, o autocuidado em cárcere é, antes, um ônus imposto pelo isolamento social do que uma escolha propriamente dita. A tarefa torna-se mais angustiante quando se trata de espalhar pomada na própria garganta, como deve ser fácil imaginar. Entretanto, o fechamento do *haiku* apresenta o “cume das nuvens” enquanto resultado da atividade. Há aí “a emoção da tristeza, o prazer da tristeza” em descobrir, ao erguer o rosto para executar o movimento de autocuidado imposto pelo cárcere, o cume das nuvens para além das grades da janela da prisão. Formas, portanto, de continuar resistindo *com e pela* arte.

Outro poema que tematiza enfermidades com certo tom de afetada inocência é o que se segue: “É aquela geada/ que espeta por aqui?/ minhas hemorroidas” (Wada, 1971, 152).³⁷ O resultado da construção é a comicidade gerada pela maneira como é elaborada a própria dor. Essa elaboração, por sua vez, é construída pela subversão lógica, algo que regressiva ao estágio em que não se sabe o que, de fato, ocasiona os desconfortos hemorroidários, que pode encontrar modelo na elaboração de mundo feito, por exemplo, pelas crianças. Isso se crianças precisassem lidar com tal condição recorrentemente, o que não é o caso. Entretanto, um dos modelos estético-ontológicos de Wada é justamente aquele que, mesmo após atravessar toda a infância e adentrar na vida adulta, ainda é capaz de elaborar o mundo na perspectiva inocente de uma criança. E, então, fiel às diretrizes estéticas, as dores na hemorroida são associadas à geada e sua natureza afiada e gélida.

Outra manifestação da concepção estética de Wada pode ser verificada no seguinte *tanka*: “Quebro nos dentes/ um caroço de ameixa seca,/ odor leve e amargo:/ um tanto de felicidade e de dor!” (Wada, 1971, p. 139).³⁸ O fechamento do poema elabora o caráter ambivalente em que felicidade e dor se associam para formatar o sentimento expresso nos versos. Este é originário do ato de quebrar nos dentes um caroço de ameixa seca. Se a ameixa seca pode ser identificada como um mundano recurso alimentar japonês (aqui intensificado por ser também alimento imposto pela condição de cárcere e, portanto, sem

³⁶ No original: “のどの中へ薬塗るなり雲の峯”.

³⁷ No original: “あの霜が刺さつてゐるか痔の病”.

³⁸ No original: “梅干しの核を噛み割り うす苦がき匂ひ嬉しみ病みてありけり”.

possibilidade de escolhas), o ato de partir seu caroço em dois com os próprios dentes não é subscrito pela mesma lógica, pelo contrário. Exige-se esforço e determinação consideráveis para tanto e a temporalidade que estes sublevam é significativa, conquanto não expressa verbalmente no poema. Assim, o “tanto de felicidade e de dor” obtido é resultado da uma longa e aprofundada entrega ao mundano (e imposto) objeto alimentar, a ameixa seca. O “odor leve e amargo”, por sua vez, é, diante do imposto, aquilo que, através da entrega aprofundada ao mundano, se pode alcançar indo *além* do que se presume, aquilo que se pode alcançar devotando-se aos próprios preceitos estéticos. E, então, há “um tanto de felicidade e de dor” em ter conseguido extrair da corriqueira e algo que óbvia ameixa seca detalhes que, no senso comum, ela não oferece: o toque “leve e amargo”.

Ainda tratando do intrinsecamente mundano, há: “O mosquito do ano passado/ também secou no calor/ das juntas do livro” (Wada, 1971, p. 247).³⁹ A sazonalidade do poema é o verão e, portanto, a presença de mosquitos em número elevado é algo presumido. Assim, cantar o mosquito é motivo singelo. Contudo, o foco do poema não é qualquer mosquito, mas aquele do verão passado que está seco entre as juntas do livro. A obviedade que seria tematizar os mosquitos vivos que certamente habitavam a cela junto a Wada em pleno verão cede o protagonismo à percepção e representação do mosquito do ano anterior como que fossilizado entre as páginas do livro. A imagem de secura do mosquito também é significativa pelo reforço contrastante. Isto é, o verão é marcado pela alta umidade relativa do ar e, neste contexto, cantar o seco, naturalmente mais correlacionado ao inverno e seus fenômenos, é recurso de perceptível contraposição. Além disto, o emprego do “também” para marcar a recorrência da ação de secar no calor das juntas do livro reveste os versos com uma cumplicidade não verbalizada. Quem, então, *também* compartilha do destino de secar junto ao mosquito do verão passado nas juntas do livro? São os outros mosquitos do ano precedente, são os do verão em que se escreve, é o próprio Wada ou seria ainda algo que escapa definir? Independente da resposta, o resultado é, a despeito da abundância de mosquitos vivos presumida, a empatia lúgubre pelo mosquito do ano anterior morto e seco entre as páginas de um livro.

Um outro inseto que, pela alta recorrência, se transforma em motivo para os poemas de Wada é o percevejo. Percevejos, como se sabe, são pequenos insetos parasitas de hábitos noturnos que se alimentam de sangue quente e, portanto, também do sangue

³⁹ No original: “去年の蚊も枯ぶも暑し本のあひ”.

humano. Nesse contexto, ocorrem, principalmente, nas sendas das fibras de tecidos que costumeiramente entram em contato com a pele humana. Assim, colchões, roupas de cama e peças de vestuário são locais de preferência desses insetos. As condições carcerárias não são, por sua vez, muito eficientes em minimizar as oportunidades para que os percevejos não se multipliquem e, então, o cárcere torna-se um ambiente bastante propício para estes. Refletindo essa realidade corriqueira e incontornável, Wada registra, por exemplo: “O riso negro de ano após ano/ dos rastros de sangue/ de percevejos:/ as paredes que me cercam” (Wada, 1971, p. 141);⁴⁰ “É do percevejo/ este sangue na parede?/ Fraca luz solar” (Wada, 1971, p. 151);⁴¹ “Restos de comer/ para os abundantes,/ abundantes percevejos” (Wada, 1971, p. 156).⁴²

O motivo do percevejo é trabalhado sempre em comunhão ao próprio escrevente e, por vezes, se confunde com este. No primeiro e no último poema apresentado há a oposição entre o sujeito que escreve desempenhando seu passivo papel de recurso sanguíneo, e o percevejo empenhado em sua agentividade alimentícia ou sendo referido por meio dos resultados dela. Assim, Wada descreve-se enquanto “restos de comer” para os abundantes percevejos. “Restos”, bem entendido, não passam de sobras e, em condições normais, jamais se converteriam em fonte primeira, desejável de alimento, em prato principal. Contudo, dado as circunstâncias, é o que se tem. A imutabilidade da situação é reforçada no primeiro poema quando as manchas de sangue dos percevejos nas paredes que cercam o sujeito que escreve regridem “ano após ano” a um passado não especificado. O segundo poema, por sua vez, desenrola-se enquanto dúvida: “é do percevejo este sangue na parede”? A menção a “fraca luz solar” funciona enquanto mote para a dúvida sugerindo que, pela baixa luminosidade, não se pode distinguir a natureza do sangue, como se pela visão tal distinção fosse possível. A dúvida, no entanto, é basilar e (com)funde percevejo e escrevente equalizados no sangue espalhado pelas paredes da cela. Assim, cela de sangue, de seu sangue. As imagens que os versos costuram, apesar do *qualquer* que cantam e da simplicidade com que se expressam, surgem enquanto *possibilidade* de aprofundamento subjetivo. O sangue de Wada, resto alimentar, enquanto único alimento disponível para os abundantes percevejos que posteriormente são esmagados nas paredes da cela, regressa, (com)fundido com o próprio percevejo, às

⁴⁰ No original: “年々の南京虫の血の跡の黒き笑ひが我れ囲む壁”.

⁴¹ No original: “壁の血は南京虫か薄日影”.

⁴² No original: “溢れ溢れ南京虫の食ひかす”.

paredes da cela que o cerca. A circularidade, a inevitabilidade e opressão do processo voltam-se sempre para si mesmas. Marcas, portanto, da autorreferencialidade proposta pela “teoria artística” do autor e reforçada pelos preceitos estéticos aos quais se devota.

Outros exemplos: “Os vestígios do obtuso pôr-do-sol,/ olho para um canto isolado/ de minha cela,/ mas não choro” (Wada, 1971, p. 143);⁴³ “Olho para a lua, mas/ essa desolação sem/ nada de tristeza” (Wada, 1971, p. 248).⁴⁴ Nestes poemas, a falta de choro, no primeiro, e a presença da desolação sem tristeza, no segundo, poderiam soar, se fossem lidas positivamente, como traços desejáveis. Mas, nas perspectivas wadanianas, é através do mergulho profundo e da emersão rasa que a coisa se dá. Assim, recordando a natureza da “emoção da tristeza, o prazer da tristeza”, a constatação é marcadamente negativa, indesejável. A adversativa empregada nos dois poemas reforça essa ideia. A concepção estética de Wada busca, através do lúgubre em contato com o mundano, o sublime. Assim, se os “vestígios do obtuso pôr-do-sol” não oferecem o choro ao olhar o “canto isolado” da cela, isto é manifestação de que *falta* algo. Sob lógica semelhante, se olhar para a lua gera somente “desolação sem nada de tristeza”, há alguma condição estética (e, no caso de Wada, também ontológica) que não foi satisfeita. Deste modo, os poemas são exemplos negativos dos preceitos de Wada e são cantados nessa mesma linha.

Contrário aos dois poemas apresentados anteriormente, o seguinte *haiku* oferece oportunidade de apreciação positiva para “a emoção da tristeza, o prazer da tristeza” de Wada: “Quem canta é a varejeira?/ O peso das asas/ do pardal entumecido” (Wada, 1971, p. 154).⁴⁵ A sazonalidade do poema é a alta primavera, o canto do pardal, então, é o lugar-comum. A construção imagética, contudo, revela outra realidade. A dúvida do primeiro terço do poema deixa em suspenso a origem do canto, que de fato se faz ouvir, e apresenta a varejeira sugerindo uma simbologia divergente. O segundo terço contrasta a leveza primaveril e do voo dos pássaros com o “peso das asas” descrito. O último terço, então, revela que o pardal já está morto e inchado e, assim, completa o ciclo reforçando a imagem da varejeira que primeiro apareceu. Mais uma vez, portanto, o lúgubre e o qualquer dando no sublime da imagem. O canto dos pássaros, dado a sazonalidade do poema, presumivelmente se ouve, conquanto não o *deste* pássaro morto. Entretanto, qual canto que o poeta está de fato focalizando? “Quem canta é a varejeira”? A dúvida persiste e é nela que habita o trabalho estético de Wada. Seja fundido aos cantos dos demais

⁴³ No original: “夕日景にぶく名残りし監房の隅ひとところ見るとなけねど”.

⁴⁴ No original: “月見れど悲しくもなき淋しさよ”.

⁴⁵ No original: “鳴くは虵か孕み雀の羽根重み”.

pássaros, seja ao zumbido mortuário da varejeira, o fato é que se escuta o cantar deste entumecido pardal e nisto localiza-se a emoção e o prazer da tristeza.

Por fim, enquanto último exemplo, há: “Este silêncio/ tumular:/som do salto da pulga” (Wada, 1971, p. 157).⁴⁶ O *haiku* é construído em uma chave que possibilita uma leitura paralelística com aquele famoso *haikai* da rã que salta ao poço velho emitindo um breve ruído d’água, de Bashô. A desolação e a entrega contemplativa ao silêncio que deram no poema de Bashô, que, diga-se de passagem, Wada detesta (cf. Wada, 1971, p. 12), encontram-se reformuladas nos versos apresentados. Nesse sentido, e refletindo a condição de cárcere, é o improvável som do salto da pulga, única companheira possível de um prisioneiro em solidão, que se faz escutar através do silêncio tumular. O poema pode soar leviano ou afetado se comparado com a profunda singeleza atribuída ao de Bashô, mas a baixa verossimilhança em de fato conseguir perceber o ruído do salto da pulga pode ser lido, também, enquanto escárnio de Wada. Escárnio de um condenado que, manejando somente aquilo que lhe permitem ter acesso, busca sua “emoção da tristeza, prazer da tristeza” para continuar resistindo *com e pela* arte, continuar buscando ir *além* sem, contudo, ir *contra* a tudo que há. Fazer, por fim, dois e dois darem zero.

ENLACE: POR UMA TEORIA ARTÍSTICA WADANIANA

Wada, em seu texto, relegou ao segundo (talvez ao terceiro) plano as questões de teor explicitamente revolucionário, questões que, efetivamente, o levaram ao cárcere. Seu intuito mais imediato era, primeiro, descrever “a emoção da tristeza, o prazer da tristeza”, substância estético-ontológica tanto para seu eu quanto para seus poemas. Nesse movimento, o autor realça que não foi a esperança revolucionária, o fracassado atentado e posterior encarceramento, ou a entrega artística pretérita que o guiou às elocubrações estéticas carcerárias. A questão é apresentada de forma a sugerir que foi sua própria natureza, formatada e exemplificada pelos preceitos estéticos apresentados, que o levaram tanto para a ação política quanto para as tendências poéticas que emprega em seus versos. A proatividade deste movimento, por mais retrospectiva e auto-consolatória que soe, é significativa. É nessa obstinada (re)construção que encontra formas com que continuar resistindo mesmo já despojado de liberdade física e material, formas com que fazer da

⁴⁶ No original: “しんかんとしたりやな蚤のはねる音”.

literatura seu porto de liberdade absoluto e, nesse sentido, revolucionário, revolucionando o próprio eu. No fim, “a liberdade humana não é apenas uma questão particular - mas não é coisa alguma se não fôr também uma questão particular” (Marcuse, 1975, p. 195) e, nas palavras de Wada, “não é preciso dizer que o que entendemos como ‘vida’ vai muito além de somente comer e cagar” (Wada, 1971, p. 42).⁴⁷

É neste sentido que Akiyama advoga pela relevância da teoria artística wadaniana para os movimentos de esquerda radical, principalmente os de então (2006a, p. 111; 2006b, p. 59-60). Propor que a arte deve estar *além* é, nas condições em que Wada o faz, louvar as potencialidades de cada sujeito. Nesta esteira argumentativa, o todo não é formado pela junção forçada das partes, mas as partes compõem um todo. Dois com dois dão zero. Se o todo suprime o aprofundamento subjetivo das partes, as partes, insurrectas, buscam meios com que ir *além* do todo sem, contudo, ir *contra* o todo já que, em essência, isso seria impossível, visto serem parte deste. As bases daquilo que poderia ser denominado “teoria artística” wadaniana estão nessa sinuosa insurreição. É graças a esse tipo de percepção das coisas que Wada pode afirmar:

Por certo não há outra existência humana que experimente tão profundamente o andar dos dias, hora por hora, quanto os prisioneiros. Os prisioneiros são, em certo sentido, como “cadáveres vivos”. Contudo, se olharmos a questão sob esse viés tão sério e profundo, os prisioneiros são, ao contrário, seres que podemos identificar como “aqueles que vivem em completude”! (Wada, 1971, p.173).⁴⁸

O cárcere, portanto, apesar de ser a materialização da privação absoluta, converte-se, para o sujeito em insurreição manente, em *possibilidade* de ir *além*, de experimentar “profundamente o andar dos dias, hora por hora” e, então, viver “em completude”. Formas, portanto, de continuar resistindo.

Nessa linha, advogar por uma teoria artística wadaniana é ir *contra*, por exemplo, a tendência de compilar seus poemas em coleções de Literatura Proletária Japonesa (e.g. Noma, 1954, p. 392-6), como Akiyama ressalta (2006a, p. 87-90). Tendo em conta a concepção estética do autor, seus preceitos políticos e de práxis, e mesmo os poemas propriamente ditos, é algo que constrangedor verificar que certas coletâneas de vieses específicos, como a supracitada, compilem seus textos como o fazem. Ou se ignora a

⁴⁷ No original: “言うまでもないことだが、われわれが『生』というものに対して抱いている意識は、単に食って糞を垂れるということだけではない”.

⁴⁸ No original: “日々の時の歩みの一刻一刻を、囚人ほど深く味わうものは他にあるまい。囚人は、ある意味からは『生ける屍』といっていい。が、こうした生を味わう深刻さからいえば、囚人はかえって『全的に生きる者』といい得るだろう”.

produção do autor, ou a destorce profundamente para adequá-la ao improvável molde proposto.

De todo modo e enquanto encerramento (da vida do autor e deste texto), Wada enforcou-se em cárcere no dia 20 de fevereiro de 1928. Antes de tirar a própria vida registrou, em um lenço de papel, seu poema de despedida (*jisei no ku*). Este foi reelaborado algumas vezes, como a cópia do original impressa na primeira página da edição de 1971 da obra revela. “Escrito, reescrito e complementado em um triste lenço de papel, com um minúsculo pincel e tinta fraca” (Akiyama, 2006a, p. 110),⁴⁹ o derradeiro poema é o que se segue: “O vento da neve/ desaparece junto a/ tanta angústia” (Wada, 1971, p. 250).⁵⁰ O lúgubre resvalando no qualquer contaminado pela emoção e pelo prazer da tristeza, pontos de fuga estéticos elaborados em cárcere que sustentaram e formataram a subjetividade de Wada.

As ambições do autor soam, talvez, ingênuas e utópicas. Sua “teoria artística” pode ser lida como efetiva tentativa de autoalienação. Contudo, encontrar, ainda que despojado de liberdade física, formas como que *continuar* resistindo é um esforço (no caso de Wada, artístico e rebelde) que não deve ser ignorado. Assim, mesmo “Este coração inclinado/ a perseguir um sonho frágil/ ainda que mereça o escárnio/ não é algo que deva ser repudiado” (Wada, 1971, p. 135).⁵¹ Pelo menos não aqui.

REFERÊNCIAS

AKIYAMA, Kiyoshi. Nihiru to teroru. In: *Akiyama Kiyoshi chosaku shû*, v. 3, Tóquio: Paru Shuppan, 2006a.

AKIYAMA, Kiyoshi. Anakizumu bungaku shi. In: *Akiyama Kiyoshi chosaku shû*, v. 11, Tóquio: Paru Shuppan, 2006b.

HATA, Ikuhiko, *Nihon rikukaigun sôgô jiten*. Tóquio: Tôkyô daigaku shuppankai, 2005.

KATÔ, Bunzô. *Kameido jiken: kakusareta kenryoku hanzai*. Tóquio: Ôtsukishoten, 1991.

KATÔ, Naoki. *Kugatsu, tôkyô no rojô de: 1923 nen kantô daishinsai jenosaido no zankyô*. Tóquio: Korokara, 2014.

⁴⁹ No original: “一枚のさびしい鼻紙に、チビ筆で、うす墨で、かき直し、かき加えて”.

⁵⁰ No original: “もろもろの悩みも消ゆる雪の風”.

⁵¹ No original: “ともすれば淡き夢追ふこのころ嘲ければとて憎くもあらざり”.

- KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- KURIHARA, Yukio. *Puroretaria bungaku to sono jidai*. Tóquio: Inpakuto shuppankai, 2004.
- MARCUSE, Herbert. *Eros e a civilização: Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.
- MATSUSHITA, Ryûichi. *Hisa-san den: aru anakisuto no shôgai*. Tóquio: Kôdansha, 1983.
- NOMA, Hiroshi (org.). *Nihon puroretaria bungaku taikai*, v. 2. Tóquio: San-ichi shoten, 1954.
- PINTO, Felipe Chaves Gonçalves. *A terra do sol negro: a representação da melancolia em escritos carcerários japoneses*. 2024. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Japonesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.
- SAKAGUCHI, Shû. *Ishi hakujaku no bungakushi: Nihon gendai bungaku no kigen*. Tóquio: Keiô gijuku daigaku shuppankai, 2016.
- TRILLING, Lionel. *Sinceridade e autenticidade: a vida em sociedade e a afirmação do eu*. São Paulo: É Realizações Editora, 2014.
- WADA, Kyûtarô. *Gokusôkara*. Tóquio: Gentôsha, 1971.
- YAMASHIRO, Toshimi. *Yume wa kareno wo kakemeguru: Fûrabô; Matsuo Bashô*. Tóquio: Gentôsha, 2023.

Recebido em: 16/01/2024

Aceito em: 27/05/2024

Felipe Chaves Gonçalves Pinto: doutorando e mestre pelo Programa de Pós-graduação de Estudos Japoneses Internacionais e Avançados da Universidade de Tsukuba (UT). Mestre em Língua, Literatura e Cultura Japonesa pela Universidade de São Paulo (USP). Atualmente pesquisa a representação do sujeito pobre e suas implicações na literatura brasileira e japonesa.

A influência da sombra na formação identitária: uma análise em *A noite da espera*, de Milton Hatoum

*The influence of the shadow on identity formation: an analysis in
The night of waiting, by Milton Hatoum*

Giovanna Galeno

Universidade Estadual do Piauí (UESPI)

giovannaleticiasousa@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0003-0107-3690>

RESUMO

O seguinte artigo está situado entre estudos do arquétipo da sombra, desenvolvido pelo psiquiatra e psicoterapeuta suíço Carl Gustav Jung, e da formação identitária na literatura brasileira contemporânea com um recorte na obra *A noite da espera*, do escritor amazonense Milton Hatoum. Trata-se de um estudo alentado sobre a relação entre o desenvolvimento do arquétipo da sombra e a formação identitária da personagem principal, Martim, a partir de sua personalidade melancólica, evocando implicações de um passado traumático e suas representações na narrativa. Este trabalho se propõe a evidenciar os aspectos traumáticos, estabelecer a ligação entre o trauma e a condição melancólica e demonstrar a formação da sombra, aspectos pautados em reflexões sobre o passado traumático de dor e extrema violência e suas implicações nessa construção.

Palavras-chave: sombra; formação identitária; melancolia; trauma; Literatura Brasileira Contemporânea.

ABSTRACT

The following article, situated between studies of the shadow archetype developed by the Swiss psychiatrist and psychotherapist Carl Gustav Jung, and of the identity formation in contemporary Brazilian literature, with an excerpt from the work *The Night of Waiting*, by the Mazonian writer Milton Hatoum. It is of a thoughtful study on the relationship between the development of the shadow archetype and the identity formation of the main character, Martim, based on his melancholic personality, evoking implications of a traumatic past and its representations in the narrative. With the aim of highlighting the traumatic aspects, establishing the formation of the shadow, based on reflections on the traumatic past, of pain and extreme violence, and its implications for this construction.

Keywords: shadow; identity formation; melancholy; trauma; Contemporary Brazilian Literature.

INTRODUÇÃO

Tradicionalmente, a literatura buscou, ao longo dos séculos, formas mais adequadas de aproximação ao que se entende por “realidade”, aprimorando técnicas que tentassem transformar o texto em um “espelho” verossímil da experiência humana. Entretanto, a partir do final do século XIX e, principalmente, do início do século XX, a noção de espelhamento passou a ser problematizada, assim como a capacidade das palavras de expressarem a complexidade dos fatos, isto é, de ser questionada, e a representação linear e tradicional, que foi rejeitada por escritores atentos às diversas teorias que, fora do âmbito literário, contribuem na seara artística.

O processo acelerado de modernização, as drásticas mudanças na economia, o medo de enfrentar espaços públicos nas grandes cidades e a influência da tecnologia nas relações humanas são fatores sociais que têm constituído paradigmas quanto ao problema da representação, não apenas porque sempre há visões diferentes desses processos, mas também porque a criação de cenas que envolvem recordações de fatos dolorosos e/ou afirmações identitárias em um mundo hostil na literatura correm o risco de cair na irrealidade ou na banalização.

No campo da representação, os arquétipos, por sua vez, são essenciais para a narrativa na literatura, pois representam experiências e temas humanos universais que ressoam em um universo cultural amplo e que ultrapassam a temporalidade. Ao pensar nos arquétipos, sobretudo o da sombra, estudado por C.G Jung, pode-se dizer que os autores têm, cada vez mais, se apropriado da realidade humana para evidenciar as experiências transpassadas por cada personagem e sua história ao tornar as narrativas literárias mais próximas e significativas para cada leitor.

O arquétipo da sombra é manifestado na obra em análise à medida que o personagem recria suas memórias ao tecer considerações sobre si, de forma individual, e sobre o Brasil da época, de modo coletivo. Nesse sentido, o arquétipo da sombra, segundo Jung, faz parte do centro do inconsciente pessoal (Jung, 2008), esse, por sua vez, parte do arquétipo do inconsciente coletivo, como o estudioso bem descreve: os arquétipos “são produtos da nossa fantasia, que tornam visível as “imagens primordiais” que, além de evidenciar a forma da atividade desenvolvida, também permite compreender a situação que desencadeia a formação dessa atividade, gerando a sua “imagem” (Jung, 2000).

Resumidamente, os arquétipos são o conjunto de estruturas inatas e herdadas do inconsciente coletivo que servem para dar sentido à existência (Ramos, 2014 *apud* Jung, 1996). Ademais, a “ideia”, o arquétipo, exerce influência direta tanto na formação individual de Martim como na formação coletiva do Brasil a partir da recriação das “imagens” de sua formação, de forma a ressaltar também a “imagem do Brasil” baseada em um sujeito fragmentado e traumatizado que, de maneira dinâmica, alterna entre passado, presente e futuro (o que Martim foi, o que é, e o que será).

Com base no romance *A noite da espera*, publicado por Milton Hatoum em 2017, estuda-se, aqui, a relação entre o desenvolvimento do arquétipo da sombra e a formação identitária da personagem principal, Martim, a partir de sua personalidade melancólica, que rememora as implicações de um passado traumático e suas representações. Nesse sentido, o desencadeamento desses aspectos traumáticos na concepção clássica do sujeito e na formação da sua identidade se tornam evidentes e relevantes para este trabalho.

Com o objetivo de evidenciar o desenvolvimento do arquétipo da sombra e sua influência na construção do sujeito fragmentado, estabelecer a relação entre o trauma e a condição melancólica da personagem, demonstrar a formação da sombra e a concepção da identidade, este trabalho também traz reflexões sobre as consequências que as perdas provocaram no narrador em relação às falas vinculadas aos eventos traumáticos e formadores da identidade.

Dessa forma, vislumbram-se as características dessas obras que, a partir da formação de Martim, a personagem principal, e, indiretamente, de seus amigos, tecem considerações sobre a consolidação coletiva do Brasil como país a partir de um período-chave de sua história. Vale ressaltar que o romance em questão é o primeiro tomo de uma trilogia intitulada *O lugar mais sombrio*, cujo derradeiro elemento está em processo de conclusão.

Resumidamente, a obra consiste em narrativas que alternam trechos separados pelo tempo de entradas de diário. Neles, a voz do narrador, ora em primeira pessoa, ora em terceira, busca compreender o passado e os eventos que constituíram sua identidade. Trata-se de um estudo sobre a confluência da memória individual com a memória coletiva, pois, em busca de suas origens, a personagem principal, a partir da recordação de eventos que marcaram sua geração, enreda-se em lembranças próprias e alheias sobre a Ditadura Militar no Brasil.

Esta pesquisa encontra a sua razão de ser na ausência de um estudo sobre processo de formação da sombra e a constituição da personagem melancólica, enredada por sua formação identitária conturbada e problemática, devido aos conflitos existentes no contexto social em que vive: a Ditadura Militar.

Para desenvolver os estudos sobre os romances e o arquétipo, a pesquisa bibliográfica incluiu a leitura atenta da obra em questão, de sua fortuna crítica, das diversas teorias e autores que tiveram em comum o raciocínio sobre a formação da literatura brasileira contemporânea, seu processo fragmentado e fincado em eventos traumáticos, além da teoria Junguiana sobre os arquétipos, cujas contribuições são passíveis de serem reconhecidas nas obras de Hatoum.

LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA, ASPECTOS TRAUMÁTICOS E A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE

A construção de narrativas com relatos de eventos traumáticos de violência, dor e horror é impedida, muitas vezes, pela impossibilidade da narração através da linguagem por conta dos traumas que envolvem esses eventos e os conflitos com o presente do indivíduo. Para estabelecer uma relação de continuidade em sua construção identitária e definir a história do texto literário, os autores são conduzidos a construir uma trama que envolve a relação de conformidade entre “a história do tempo presente, o processo de produção de uma narrativa, a natureza dos eventos traumáticos e a dicotomia vítimas-perpetradores” (Perosa Júnior, 2018, p. 190).

Diante desse cenário, é possível se deparar com produções nas quais os autores estão sendo confrontados com a complexidade do real e tendo como novo desafio falar sobre a realidade brasileira, mantendo a estilística literária e a estética do texto. Sobre isso, o teórico e crítico literário, Karl Erik Schollhammer, assegura que:

Essa procura por um novo tipo de realismo na literatura é movida, hoje, pelo desejo de realizar o aspecto performático e transformador da linguagem e da expressão artística, privilegiando o efeito afetivo e sensível em detrimento da questão representativa. Enquanto aquele realismo engajado estava solidamente arraigado no compromisso representativo da situação sociopolítica do país, as novas formas passam necessariamente por um questionamento das

possibilidades representativas num contexto cultural predominantemente midiático (Schollhammer, 2011, p. 57).

O novo realismo é marcado por aspectos que demonstram uma realidade que foge da tendência tradicional e inocente e passa a retratar as áreas “fragilizadas” da sociedade. Apesar disso, o realismo dentro da literatura não é evidenciado somente como uma mera representação, mas com fins reflexivos que envolvem a criticidade entre a história e a realidade, criando um paradoxo entre ambos e suas consequências dentro da atualidade (Schollhammer, 2011).

Assim como Milton Hatoum, escritores como Graciliano Ramos e Rubem Fonseca aproximam narrador, personagem e leitor, de modo a ocasionar uma visão mais profunda da estrutura da narrativa e a quebrar a ideia do “senso comum” através da relação entre ficção e real, representando a realidade a partir do estranhamento que é notável mediante as obscuridades do presente que o afastam da razão.

A obra *A noite da espera* é uma narrativa bem estruturada que evidencia profundamente essas reflexões sobre a realidade e o trauma. Nela, o narrador busca reconstruir a sua memória e identidade perdida a partir de suas impressões sobre um passado esquecido, pensando em um futuro incerto que causa conflitos no leitor, fazendo com que esse, muitas vezes, se coloque na posição do narrador para tentar compreender em que tempo ele está ao narrar suas memórias: em São Paulo, rememorando sua infância? Em Brasília, tentando descobrir sua identidade na juventude que, por vezes, é massacrada pela Ditadura Militar? Ou em Paris, durante a fase adulta, vivendo na solidão do exílio, silenciado, preocupado com os amigos e a mãe que na adolescência o deixara? – como mostram os seguintes trechos:

As palavras do meu pai sobre Brasília se perderam durante a viagem de ônibus, quando eu pensava na minha mãe. Ele, também em vigília, cobria meu corpo com uma manta de lã. Eu não sentia frio, sentia vertigem da distância, da separação.

[...]

Saí do hotel à procura do centro da capital, mas não o encontrei: o centro era toda a cidade.

[...]

Olhou para baixo quando três homens engravatados entraram na Encontro. “Esses senhores são juízes da Suprema Corte”, disse Jorge Alegre. “Estão

hospedados no Hotel Nacional. Faz parte do pequenino rebanho da alta magistratura. São carneiros velhos e obedientes, não costumam desafiar os militares. Aliás, um deles é almirante.” (Hatoum, 2017, pp. 26-27).

Martim é um exemplo muito claro de um personagem marcado por traumas. Por se tratar de um romance de formação, é possível identificar o caminho que ele trilha durante sua construção identitária. O seu primeiro trauma se engendra no início da narrativa com a separação dos pais e a recusa da sua mãe, Lina, em ficar com ele, sem explicações aparentemente evidenciadas, inclusive esse é um dos dramas da narrativa, além do choque em ter que morar em outra cidade, Brasília, com o seu pai, Rodolfo, tendo como pano de fundo um período que demonstra a ascensão da Ditadura Militar no Brasil, bem como a construção de Brasília como uma capital.

No decorrer do tempo, a literatura voltou-se para assuntos mais urbanos, de forma a ampliar os campos, os espaços e os temas que passaram a ser tratados, assumindo abordagens que envolvem o real social e as consequências que elas trouxeram para o cenário nacional. A transição da literatura de 70, tradicional, para a de 80, transformadora e real, é trazida à luz das reflexões de Schollhammer, resumidamente, na seguinte mudança: “na década de 1980, começava a ampliar as fronteiras e permitir aos escritores tratar de questões de fronteira e de espaço, sem a camisa de força das determinações de identidade nacional” (Schollhammer, 2011, p. 22).

Ao reunirmos a apreensão das memórias, os relatos e a tentativa de reconstrução identitária dos narradores, encontramos a literatura contemporânea reafirmando o poder que os textos exercem a partir dessa junção e, com isso, aprendemos que esses fatores transformacionais estão vinculados à situação dos narradores de cada história no impasse em que surgem as lacunas dessas situações: “... as anotações desta página terminam com a palavra “caverna” e reticências. Lembro pouca coisa do que aconteceu depois.” (Hatoum, 2017, p. 71). Consequentemente, levam-nos a refletir sobre a condição humana e sua vida construída mediante uma sociedade culturalmente traumatizada.

PASSADO, TRAUMA E MELANCOLIA

Falar do mundo violento e das amplas questões a que a sociedade está sujeita dentro do campo literário pode tornar-se difícil. Para mostrar situações que envolvem dor e feridas, sendo essas as que não machucam o corpo, mas causam efeitos devastadores

em outras áreas da vida, como a mente, encontramos narradores que têm se mostrado longe do que poderíamos chamar de “neutros”.

Percebemos, novamente, o interesse da literatura em falar sobre a vida, a violência, o trauma, isto é, assuntos que são tratados não na intenção de naturalizá-los ou de concordar com eles, mas com a ideia de romper com as idealizações estagnadas pela vida cultural dominada por segmentos sociais e políticos que provocam o caos. Entretanto, para narrar eventos desse tipo, os escritores definem algumas escolhas estéticas que os ajudam a relacionar a linguagem, as relações internas e a condição histórica dentro da narrativa (Ginzburg, 2012).

Assim, para narrar o passado, por exemplo, é preciso torná-lo presente, porém, como algo ainda perdido, por isso, as evocações das memórias, imagens etc. A partir dessa retomada, surgem os testemunhos, e aquilo que estava “perdido”, agora, compõe um elo entre passado e futuro, mesmo com descontinuidade histórica.

Partindo das afirmações anteriores e relacionando-as com as considerações sobre narrar o passado do filósofo, ensaísta, tradutor e crítico literário alemão Walter Benjamin¹ já mencionava que, no processo de compreensão do passado, conforme ele é rememorado no presente, existem diversas forças que interferem na constituição do que está acontecendo naquele momento, isto é, a construção fragmentada (Vieira, 2007).

É certo que, ao tentar reconstruir sua identidade, o indivíduo parte do reconhecimento do passado que o acompanha e, para isso, a rememoração da historicidade e de suas experiências são determinantes para o sujeito. Além disso, as lembranças que envolvem o passado traumático, principalmente tratando do passado histórico brasileiro, são forças que estruturam a subjetividade individual e coletiva da sociedade. Segundo o ensaísta e crítico literário Márcio Seligmann:

[...] é evidente que não existe a possibilidade de uma tradução total do passado [...]. Já Benjamin refletiu tanto sobre a nossa moderna incapacidade de narrar *estórias* em um mundo urbano onde o perigo espreita a cada segundo como também descreveu, e de certo modo incorporou no seu procedimento

¹ Walter Benjamin foi filósofo, ensaísta, tradutor e crítico literário alemão. É considerado um dos maiores pensadores do século XX e principal responsável por uma concepção dialética e não evolucionista da história. Suas temáticas favoritas incluem assuntos da literatura, da arte e suas técnicas, bem como da estrutura social.

historiográfico o princípio proustiano da *mémoire involontaire*², que se deixa guiar não pela continuidade do tempo abstrato vazio, mas sim pelas associações dominadas pelo acaso. (Seligmann-Silva, 2003, 64-70, grifos do autor).

No caso da literatura brasileira, para compreendermos as reflexões que são abordadas dentro da contemporaneidade, é importante olhar para o ambiente histórico em que o Brasil se constituiu, pautado em um contexto histórico violento e traumático, principalmente, com sujeitos (narrador e personagens) melancólicos. Para isso, é necessário estender a visão em relação a eles para compreender as marcas históricas que os acompanham.

Ao olharmos para os narradores contemporâneos, veremos os impactos que a violência e os traumas do passado provocaram dentro da sociedade que deram origem a vários problemas para o sujeito, um deles é a instabilidade nas relações identitárias e sociais, condicionando, assim, o surgimento de narradores melancólicos.

Ao compreender que o sujeito é abalado por circunstâncias alheias ao seu desejo, podemos olhar para o trauma como um aspecto que propicia a melancolia. Segundo o ensaísta Jaime Ginzburg, o trauma pode causar diversas perdas, sendo algumas delas,

A capacidade de discernimento entre o real e o irreal, vendo a nossa consciência posta em crise de sustentação. Decorrencia natural disso é a condição melancólica que resulta da experiência dolorosa de perda, cujos limites, no campo coletivo, são inexatos e indeterminados. (Ginzburg, 1999, p.133).

Entre perdas e dores, o melancólico sempre terá experiências que estão ligadas a essa condição. É como se houvesse um ponto de intermédio no tempo que envolve os sofrimentos do passado ocasionados pelas perdas, o desassossego que remete ao futuro e o medo de um novo trauma (Ginzburg, 2012).

Assim, os estados de tristeza e incerteza de Martim, além dos episódios de trauma relacionados à violência, à separação dos pais e, conseqüentemente, ao abandono da mãe são fatores complexos que condicionam o personagem a viver em frequente melancolia. Com isso, Martim segue vivendo o “jogo das incertezas”, passando a duvidar de si, da

² [...] a memória involuntária ou lembrança-espontânea independe de nossa vontade, surge de uma lembrança e é imprevisível.

vida e do que ele fazia. “Um covarde. É o que penso hoje, quase dez anos depois, nesta tarde sufocante de verão... Um covarde que virou as costas para manifestação” (Hatoum, 2017, p. 51). Nessa cena, durante o exílio em Paris, Martim recorda a sua falta de esforço e coragem para ir ao encontro de seus amigos e da amada Dinah. Mesmo sem ele saber, aquela era a última vez que estariam todos juntos. A lembrança das palavras que ouviu do seu pai reverbera em sua mente: “Se você for preso mais uma vez, só Deus vai te libertar” (Hatoum, 2017, p. 51). O rapaz é paralisado pelo medo, negando uma possível ação, destacando a imparcialidade entre o que queria e o que deveria fazer. A dúvida, normalmente, o dominava, e momentos como esse o acompanham durante a sua jornada.

Nesse sentido, durante sua formação identitária, um dos aspectos mais atingido pela perplexidade dos fatos é a subjetividade. Essa é profundamente abalada devido às inúmeras projeções e elucidações que a personagem cria na tentativa de fugir da sua realidade. Sobre isso, Jaime Ginzburg (1999) já mencionava que, ao tratar da formação social do indivíduo, em um mundo marcado pelos traumas, a principal consequência que o exterior produz sobre o indivíduo é a perda da subjetividade, sendo este facilmente transformado em um indivíduo melancólico que não consegue descrever linearmente ou de forma objetiva “o que foi perdido”. Os delírios de uma companhia que ele não mais teria: “... eu emergia assustado de um cochilo e via o rosto da minha mãe num lugar sombrio do quarto... me assustavam e me deixaram prostrado na longa noite da espera” (Hatoum, 2017, p. 98). Martim já sentia que ele não teria o amparo, cuidado e a presença da mãe como imaginava, e que o abandono não seria superado pelo tempo.

Para o personagem, a complexidade da sua vida sempre retornava a um mesmo ponto, o silêncio de Lina, sua mãe.

[...] Jantei no Palácio da Fome e voltei ao apartamento: Rodolfo trabalhava na sala, não respondeu ao boa-noite. O silêncio dele seria uma reconciliação surda de um embate? Depois, no quarto, pensei nesse silêncio como um desprezo, ou ódio calado, pensei que minha mãe fazia parte desse silêncio e comecei a escrever sobre a solidão. (Hatoum, 2017, p. 76)

Nesse ponto da história, que é narrado quando a personagem estava em Brasília, é perceptível que, embora o relacionamento com o pai fosse uma faceta complicada de sua vida, os questionamentos sobre a mãe, ora ou outra, voltavam em suas lembranças. Por mais que ele tentasse viver o seu presente e esquecer a mãe, que aparentava tê-lo

esquecido, o que vemos é a retomada desse passado como um fator que dificulta a continuidade de Martim nas outras áreas de sua vida.

A FORMAÇÃO DA SOMBRA E A CONCEPÇÃO DA IDENTIDADE

A sombra desenvolve-se na vida das pessoas a partir daquilo que ela rejeita e não quer aceitar, tendo o seu início na infância do indivíduo. Todos temos “uma herança psicológica que não é menos real que a nossa herança biológica” (Jung, 2008, p. 69) e temos em comum um ambiente em que a nossa bagagem psíquica é recebida, a família. Nesse ambiente, os indivíduos estão expostos aos conflitos complexos que envolvem “valores, temperamentos, hábitos e comportamentos dos nossos pais e irmãos” (Jung, 2008, p. 69). É também a partir da família que os nossos primeiros traços de identidade são formados, sendo essa impulsionada pelas influências recebidas das pessoas que fazem parte do nosso convívio diário.

Dessa maneira, é primordial pensar na sombra como um “remédio” que organiza a nossa consciência na formação do que “eu” sou e do que “eu” não sou, por exemplo, no romance em análise, a personagem principal demonstra uma fragilidade em sua identidade ao tentar posicionar-se criticamente em meio ao conflito da Ditadura Militar. Ele tem seus pensamentos contra o movimento, mas, quando é necessário mostrar-se abertamente, o medo acaba impedindo-o diversas vezes e fazendo-o fugir. Esse comportamento diferente, por exemplo, de Dinah, sua amiga, que expressa uma identidade formada com demonstração de muita força, verdade e desejo de mudança, embora ela saiba das consequências de seus posicionamentos e ações, consegue desempenhar ativamente o papel de resistência contra o movimento militar. Essas diferenças de comportamento se devem, especialmente, pelo berço de formação de ambas as personagens, a fragilidade e o encorajamento parte da atmosfera que foi formada durante o desenvolvimento do seu “ego”. Segundo Carl Gustav Jung,

Existe uma relação direta entre a formação do ego e da sombra: o “eu reprimido” é um subproduto natural do processo de construção do ego que acabará se tornando o espelho do ego. Reprimindo aquilo que não se encaixa na visão que fazemos de nós mesmos e, desse modo, vamos criando a sombra. Devido à natureza necessariamente unilateral do desenvolvimento do ego, nossas qualidades negligenciadas, reprimidas e inaceitáveis acumulam-se na

psique inconsciente e se organizam como uma personalidade inferior - a sombra pessoal. (Jung, 2008, p.69).

Devido ao caos de sua infância, Martim cresceu com muitas emoções reprimidas e conclusões inaceitáveis em sua vida. Todo esse embaraço, inevitavelmente, acumulou em sua psique inconsciente que, mais na frente, tornou-se sua principal personalidade, uma marca de sua identidade, a sua sombra pessoal. Vejamos esses traços no seguinte trecho de *A noite da espera*: “Queria ter perguntado: Quem demorou, mãe? Quem adiou nosso encontro? Não disse nada no sonho, e fiquei remoendo meu silêncio. Agora, acordado, é tarde demais” (Hatoum, 2017, p. 16). Na ocasião, a personagem estava no exílio em Paris e recorda a frustração do encontro cancelado pela mãe, encontro esse que ofereceria conforto diante da ausência materna.

Nesse sentido, os sentimentos e indagações de Martim abrem espaço para a manifestação das imperfeições desse relacionamento e, embora não fosse perceptível, as sombras de Lina reverberam as sombras do filho. Ela não tinha a intenção de iluminar a ideia formadora do rapaz sobre o relacionamento maternal. Ela, de forma sucinta, manifestava o seu “eu sombrio”, que era desconhecido por Martim até momentos antes da separação. O ambiente familiar, que já foi mencionado, “é o palco onde encenamos a nossa individualidade e o nosso destino” (Zweig; Abrams, 1991, p. 69).

Eram muitos os aspectos que reprimiam o “eu” de Martim e que o tornavam esse jovem engendrado de inconstâncias e devaneios, todos os eventos que aconteceram em sua vida contribuíram para o aumento dessa complexidade, contudo, o principal era o relacionamento com os pais e o abandono inexplicável da mãe, esse foi um fator determinante na formação da sombra de Martim. A separação que se tornou dor, que virou incerteza, que o fez duvidar de si como um filho e, adiante na vida adulta, de si como um “representante ativo” contra a ditadura. Seria ele apenas um “medroso” fugindo na morte, seriam esses traços de alguém que sabe o que é ou apenas continua vagando, procurando a sua verdadeira face. Jung nos assegura que “[...] à medida que o ego da criança vai ganhando percepção, parte dele forma uma máscara – ou persona –, a face que exibimos ao mundo, a imagem daquilo que pensamos ser e que os outros pensam que somos.” (Jung, 2008, p. 70). Assim, comprovamos essa concepção na formação dessa personagem.

Levando em consideração a história familiar dele, identificamos o que Jung (2008) já mencionava: a forte influência das sombras dos outros membros da família na formação do “eu reprimido” de Martim, destacando, principalmente, na personalidade do rapaz as

sombras dos outros membros da família, assim, ele passa a ser visto como um “portador da sombra daquela família”, como os estudos de Jung (2008) já apontavam. São muitos os elementos obscuros da vida de Martim e de sua família, e o que é mais intrigante nessa busca pelo “real” é o percurso e a junção de detalhes e memórias que ele entrelaça em sua identidade, que foi marcada pela dinâmica misteriosa e extremamente negativa da família, tornando mais embaraçoso o cerne da construção identitária.

Na formação de Martim, existe uma grande quebra, o distanciamento e o silêncio da mãe, que escrevia, às vezes, ou mandava fotos, mas nunca revelava o seu endereço, justamente para que ele não a procurasse. Já a sua relação com o pai, nos momentos iniciais, tinha proximidade física por morarem na mesma casa, em Brasília, mas, ao tempo em que havia um estranhamento, eles não se davam bem. A influência mais significativa que os pais podem oferecer aos filhos é o exemplo (Jung, 2008). Os pais são os primeiros instrutores dos filhos e seus ensinamentos nem sempre são bons. Carregar a raiva, a culpa, o medo, o abandono no processo de formação de um filho pode abrir caminho para que esses sentimentos e emoções saiam das sombras e transpassem a realidade e, por consequência, podem ser inevitavelmente destruidoras para os filhos (Zweig; Abrams, 1991). Entretanto, na história dessa personagem, não há um representante idealizado como aquele que dita as regras e que o direciona em suas ações, ele cresce com esse exemplo fragmentado e, por vezes, parece estar totalmente vazio e perdido. Leiamos Hatoum mais uma vez:

Colei os pedaços das cartas da minha mãe; juntar palavras e frases rasgadas e recompor cada página é como armar um quebra-cabeça. Reli uma carta remendada, pensei na mão que escrevera e odiei as mãos que tinham rasgado. Ordenei as cartas numa sequência temporal e notei a falta da última, a carta datilografada que eu copiara num caderno. Vasculhei minha maleta, abri cadernos de anotações e livros, só encontrei uma fotografia de Lina, guardada nas páginas do volume *Paranoia*. (Hatoum, 2017, p. 194, grifos do autor).

Nesse trecho, é possível observar a tentativa de reorganização da memória de Martim partindo de suas lembranças, que engloba o teor contido nas cartas, assim como o ato de rasgá-las, por um momento, lamentar quem as escreveu e, posteriormente, lastimar quem as rasgou. Durante esse movimento de inconstância e dúvida, é possível visualizar a reverberação do sujeito melancólico que sabe que algo foi perdido, a mãe, e que se frustra por entender que aquela sensação, embora contra a qual ele tente agir, não

parece estar de saída ou prestes a ser estagnada, é um vazio que não poderá ser facilmente preenchido. De acordo com Jung, para preencher esse “vazio”, o indivíduo cria, ainda criança, um “falso eu”, que servirá de estrutura de caráter que ocultará partes do ser que ela escondeu para proteger-se contra novos sofrimentos (Jung, 2008). Em um outro relato é possível evidenciar que as dúvidas e sombras de Martim também causavam dúvidas em seus amigos em relação a ele: “Dinah não sabia o que dizer sobre o silêncio da minha mãe, talvez não quisesse arriscar uma opinião com medo de me ferir” (Hatoum, 2017, p. 234). A camuflagem e incerteza de sua identidade causavam desconfiança até em seus amigos mais próximos.

Outro aspecto observado na personalidade de Martim é a rejeição da mãe. Esse sofrimento torna-o incapaz de narrar a sua própria história e construir sua identidade com clareza, fazendo-o refém do conflito entre a sombra e a alma (Jung, 2008). Há uma necessidade imensa de se livrar da culpa e dos medos que o cercam, é por essa razão que a sombra o acompanha e pode ser vista no relacionamento dele com outras pessoas, como Dinah, por exemplo. Ele se aproxima dela com admiração, apaixona-se, preocupa-se, mas não consegue aproximar-se ou mostrar esse sentimento com perspicuidade, como os pensamentos de Martim descritos no seguinte trecho: “Na solidão da viagem, uma parte da minha vida saía de mim, o coração dividido pela amargura e a esperança: não sabia se ia rever Dinah, quem sabe se encontraria minha mãe...” (Hatoum, 2017, p. 236).

A influência da “Sombra” em *A noite da espera* é marcada, inicialmente, pelos conflitos familiares, demonstrando como os traumas e problemas da infância e como eles refletem no desenvolvimento da personalidade de Martim. É também a partir desses traumas que a sua realidade é atingida, bem como sua personalidade e construção identitária, tornando-o melancólico, confuso e pessimista. Além disso, os aspectos políticos e sociais exigem do personagem um posicionamento que ele não consegue assumir integralmente, pois a sombra que acompanha Martim aparece todas as vezes que ele tenta encarar ou demonstrar o seu “eu”, como no seguinte trecho: “... Já começava a ver a capital e o meu passado com olhos de desertor, me sentia culpado e acovardado por fugir, por não ter ido à reunião da *Tribo* na hora marcada... Uma traição à tribo de Brasília” (Hatoum, 2017, p. 236).

Nesse sentido, o arquétipo da sombra faz parte da construção primordial de sua personalidade. Mesmo que não a aceite, ele sempre esteve em contato com ela. Poderíamos supor, então, que, no lugar mais sombrio de Martim, vive a sombra, e esta

faz parte de quem ele é, entretanto é necessário que a personagem a aceite para que possa equilibrar-se e desenvolver-se em seu “eu”, quanto mais ele a reprime, maior ela se torna.

Dessa forma, mesmo diante da dificuldade para narrar fatores tão complexos, Milton Hatoum consegue representar, com destreza, a complexidade de eventos memorialísticos complexos baseado em traumas, violência e silenciamento. Além disso, a narrativa ainda permite observar como o arquétipo da sombra desenvolvido por Jung (2008) exerce influência na construção da formação identitária da personagem principal, evidenciando a sombra através das características estruturais de formação dos personagens.

Assim, esses fatores nos permitem refletir sobre o processo de formação da identidade e nos questionar sobre o conceito de uma identidade formada em seu estado completo. Será que o narrador-personagem de *A noite da espera* quer deixar nítida a identidade de Martim? Ousaremos dizer que sim e que essa pode ser uma lacuna que poderá servir de norte para um outro trabalho. Ademais, o autor também deixa claro o convite para construirmos essas memórias e identidades perdidas ao longo da vida porque talvez “... o curso de uma vida depende de certas decisões. Nem toda decisão é sábia, mas cada ato de vida é uma escolha mais ou menos consciente, às vezes, inconsciente” (Hatoum, 2017, p. 101).

REFERÊNCIAS

- GINZBURG, Jaime. *A violência constitutiva: notas sobre autoritarismo e literatura no Brasil*. In: Letras, Santa Maria, UFSM, nº 18 19, jan.-dez. 1999, p. 121-144.
- GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. SP: Autores Associados, 2012.
- HATOUM, Milton. *A noite da espera*. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- JUNG, Carl Gustav. *Memórias, Sonhos e Reflexões*. Tradução de Dora Ferreira da Silva, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.
- JUNG, Carl Gustav. O problema do mal no nosso tempo. In: ZWEIG, Connie; ABRAMS, Jeremiah. *Ao encontro da sombra: o potencial oculto do lado escuro da natureza humana*. São Paulo: Cultrix, 2008.
- JUNG, Carl Gustav. *O Eu e o Inconsciente*. Tradução de Dora Ferreira Da Silva, 21.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

PEROSA JUNIOR, Edson José. A narrativa de eventos traumáticos na história do tempo presente: os desafios para o historiador. *Diálogos*, v. 22, n. 1, p. 190 - 204, 7 jul. 2018.

RAMOS, Karen. O conceito de sombra e o avesso da realidade: uma análise histórica e literária e suas representatividades. Anais da XIX Semana de Iniciação Científica 25 e 26 de setembro de 2014, UNICENTRO, Guarapuava –PR, ISSN – ISSN: 2238-7358.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Catástrofe, história e memória em Walter Benjamin e Chris Marker: a escritura da memória. In: *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Organização de Márcio Seligmann-Silva. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003. 525 p. ISBN 9788526806467 (broch.). p. 387-413 (cap. 14). Disponível em: <<https://hdl.handle.net/20.500.12733/12534>>. Acesso em: 25 jul. 2024.

VIEIRA, Noemi Campos Freitas. *Exílio e memória na narrativa de Milton Hatoum*. 2007. 154 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, São Paulo, 2007.

ZWEIG, Connie; ABRAMS, Jeremiah (orgs.). *Ao encontro da sombra: o potencial oculto do lado escuro da natureza humana*. São Paulo: Cultrix, 1991.

Recebido em: 25/07/2024

Aceito em: 02/12/2024

Giovanna Galeno: possui graduação em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade Estadual do Piauí (2023), especialização em Revisão de textos pela Faculdade Facuvale (MG) e é mestranda em Letras- Literatura pela Universidade Estadual do Piauí.

“Amoitado em meu corpo”: *Batendo pasto*, de Maria Lúcia Alvim: poéticas do erotismo

Batendo pasto, by Maria Lúcia Alvim: poetics of eroticism

Sandro Adriano da Silva

Universidade Federal do Paraná (UFPR)

sandro.silva@ies.unespar.edu.br

<https://orcid.org/0000-0003-1567-1563>

RESUMO

Este artigo analisa e interpreta alguns poemas da obra *Batendo pasto*, de Maria Lúcia Alvim, publicada em 2020. A fundamentação teórica centra-se, especialmente, nos estudos do erotismo de Bataille (2021) e em suas relações com a poesia (Paz, 1984). Além disso, a análise busca desvendar os elementos poético-formais e estilísticos, sobretudo a construção da metáfora e seus efeitos de sentido, em torno da temática do erotismo.

Palavras-chave: Poesia brasileira; Maria Lúcia Alvim; *Batendo pasto*; erotismo.

ABSTRACT

This paper analyzes and interprets some poems from the work *Batendo pasto*, by Maria Lúcia Alvim, published in 2020. The theoretical framework focuses particularly on Bataille's studies of eroticism (2021) and its relations with poetry (Paz, 1984). In addition, the analysis aims to uncover the poetic-formal and stylistic elements, especially the construction of metaphor and its effects of meaning, surrounding the theme of eroticism.

Keywords: Brazilian poetry; Maria Lúcia Alvim; *Batendo pasto*; eroticism.

INTRODUÇÃO À GUIA DE APRESENTAÇÃO DA POETA E SUA OBRA

Nascida em 1932, em Araxá, Maria Lúcia Alvim é irmã de dois outros poetas: Maria Ângela Alvim e o caçula Francisco Alvim. Ao longo de sua carreira, Maria Lúcia Alvim publicou cinco livros de poemas: *XX Sonetos* (1959), *Coração Incólume* (1968), *Pose* (1968), *Romanceiro de Dona Beja* (1979) e *A Rosa Malvada* (1980). Em 1989, lançou uma coletânea intitulada *Vivenda* (1959-1989). A obra *Batendo Pasto* (2020),

sobre a qual lançamos um olhar neste trabalho, foi escrita em 1980, porém permaneceu inédita até 2020, quando, incentivada pelos poetas Paulo Henrique Britto e Ricardo Domeneck, a Maria Lúcia decidiu publicá-la (Flores, 2020, p. 29). Em prefácio à obra, ao abordar alguns aspectos da poética, do imaginário e da recepção da obra de Alvim, Flores (2020, p. 23-24) defende que com apenas alguns poucos livros, geralmente todos breves, a poeta foi capaz de realizar uma obra com a profundidade subjetiva que supera em muito a maioria dos poetas de sua geração, ao mesmo tempo em que funde a voz poética com a construção de *personas* líricas variados. Tudo isso é feito com um domínio singular de uma variedade de sonoridades, desde a melopeia camonianiana até os ruídos mais inquietantes; e através da criação de imagens e afetos tensos, cortantes e contraditórios, Maria Lúcia Alvim oferece um livro sensível e transgressor.

Batendo pasto está dividido em sete seções: *êxtase*¹, com vinte e quatro poemas em versos livres; *coluna*, composta por um único soneto; *mimese*, que apresenta três poemas de formas diferentes; *torrencial*, com dois poemas, *cinco sonetos encapuchados*, um poema na seção *litania da lua e do pavão*; e *balaio de gato*, que contém dezenove poemas. É importante mencionar que, com exceção dos poemas das seções *cinco sonetos encapuchados* e *balaio de gato*, alguns poemas não têm títulos. Por essa razão, para fins de sumarização, utilizamos o recurso do *incipit* (títulos editoriais).

BATENDO PASTO: POÉTICAS DO ÊXTASE

Eu vivo em êxtases provisórios.

(Clarice Lispector)

Quando tomada em seu todo, a poesia de Maria Lúcia Alvim, em *Batendo Pasto*, revela uma construção a partir de uma variedade de elementos expressivos e estilísticos, especialmente a predileção por metáforas complexas, tanto zoomórficas quanto fitomórficas, além de outros recursos como sinestesia, aliteração e assonância, todos eles evidenciando os apelos de uma sensorialidade erótica perseguida pelo eu lírico feminino. Além disso, o aspecto gráfico-visual de alguns poemas, manifestado na exploração da página e na disposição das estrofes e versos, sugere um diálogo da poeta com a tradição poética ocidental, desde as experiências poéticas de Mallarmé (Friedrich, 1978) até a

¹ Preferimos manter a grafia em minúsculo, conforme consta na referida edição.

poesia pós-Geração de 45 no Brasil (Bueno, 2007). Em tudo isso, a poesia de Maria Lúcia Alvim contempla a ideia de grandeza proposta por Eliot (1989, p. 44), segundo a qual

se alguém comparar várias imagens representativas da poesia mais elevada, verá como é grande a variedade dos tipos de combinação, e também como se apaga por completo a marca de qualquer critério semi-ético de “sublimidade”. por isso, o que conta não é a “grandeza”, a intensidade, das emoções, dos componentes, mas a intensidade do processo artístico, a pressão por assim dizer, sob a qual ocorre a fusão [...] a intensidade da poesia é por vezes absolutamente distinta de qualquer intensidade na suposta experiência que ela pode dar a impressão de ser.

Todo esse arsenal linguístico serve para abordar as temáticas do corpo e do prazer, as quais podem ser interpretadas à luz das três acepções de erotismo propostas por Bataille (2021): *o erotismo dos corpos*, *o erotismo dos corações* e *o erotismo do sagrado*. Especificamente na seção “êxtase”, que é o foco desta análise, observa-se uma repetição de imagens campestres, sugerida pelo próprio título do livro, que podem ser caracterizadas como um neobucolismo de natureza erótica, como será demonstrado. Esse aspecto topográfico, interpretado na relação entre natureza e cultura, está alinhado à concepção de poesia de Paz (1994) como um “testemunho de sentidos” que opera na imaginação, considerando a relação intrínseca entre erotismo e linguagem poética, um elemento seminal de *Batendo Pasto*.

Paz (1984) interpreta o erotismo como um exercício poético, espiritual e material capaz de produzir uma forma de autoconhecimento, uma experiência com o corpo e com a alteridade. Essa visão se alinha à de Bataille (2021), na medida em que há uma relação entre erotismo e continuidade da experiência, que propõe três formas de eroticidade: *o erotismo dos corpos*, *o erotismo dos corações* e *o erotismo do sagrado*. O *erotismo dos corpos* está ligado à descontinuidade, enquanto o dos corações pressupõe uma paixão recíproca, e o erótico sagrado busca uma continuidade metafísica. Ele sugere que a poesia e cada forma de erotismo conduzem à indistinção, à confusão de objetos distintos, levando à eternidade e à morte, e, pela morte, à continuidade. Em sintonia com essa visão, Paz (1994) argumenta que a poesia é um testemunho sensorial que reflete os sentimentos e apelos sensoriais do eu lírico, permitindo conceber a poesia como uma erotização da linguagem. O crítico e poeta mexicano defende que o erotismo seja uma sublimação da sexualidade em metáfora, uma força que transforma o sexo em cerimônia e a linguagem em ritmo.

Para Castello Branco (1985;1989), o erotismo e a linguagem literária estão intrinsecamente ligados, conquanto as obras literárias que se ocupam do erotismo, transcendem o caráter exclusivamente sexual, operando mormente uma transcendência da experiência sexual rudimentar. Essa seria, inclusive, uma das marcas da diferença entre produção e disseminação de obras eróticas e pornográficas. Ao contrário da pornografia, a dimensão estética do erotismo revela-se pela complexificação da linguagem poética e seus recursos, especialmente, a metáfora sugestiva, a elipse, entre outros. A essência do erotismo, na perspectiva da linguagem, aponta a noção de desejo que empreende na palavra poética sua corporeidade. A lírica de Maria Lúcia Alvim matiza-se, assim, como lugar do desejo, território em que as imagens sensoriais e sensuais logram exprimi-lo.

Essas conexões entre erotismo e uma espécie de *neobucolismo* que reverberam na lírica alviniana dialogam com a visão de Paz (1994), segundo a qual, como “do seio da Natureza o homem criou um mundo à parte, composto por esse conjunto de práticas, instituições, ritos e ideias que chamamos de cultura. Em sua essência, o erotismo é sexo, natureza” (p. 17). Assim, podemos considerar a formação de um neobucolismo erótico, que apontaria para a incorporação e construção de imagens e simbologias eróticas na contemporaneidade, por meio de elementos da natureza que projetam o desejo erótico do eu lírico.

É importante destacar que as relações entre poesia e erotismo em *Batendo pasto* estão em uma mesma dimensão de complementaridade, como uma “dupla chama”, como afirma Paz (1994), na qual o erotismo manifesta-se como transfiguração da dimensão sexual, compartilhando com a poesia o elemento comum da metáfora. A palavra poética oferece modos de experiência de uma certa dimensão de prazer com o texto, tanto na produção quanto na recepção, criando um espaço de fruição, como Barthes (2005) descreve: “o prazer do texto é semelhante a esse instante insustentável, impossível, puramente romanesco, que o libertino degusta ao termo de uma maquinação ousada, mandando cortar a corda que os suspende, no momento em que goza” (p. 12). A experiência erótica é marcada por uma forma de transcendência, pois “o erotismo [...] suspende a finalidade da função sexual. [...] A metáfora erótica, indiferente à perpetuação da vida, interrompe a reprodução” (Paz, 1994, p. 13). Da mesma forma, a poesia interrompe a fixidez de uma linguagem cotidiana automatizada, transformando-se em fluxo, estranhamento e poeticidade.

O próprio título da seção *êxtase* já sugere um uso intencionalmente ambíguo. A palavra “êxtase”, no grego, *έκσταση*, apresenta os sentidos: “ação de deslocar;

deslocamento; desvio; situação de ficar fora de si; perturbação; agitação; estupor; alienação; delírio; arrebatamento” (Malhadas; Dezotti; Neves, 2022, p. 306). Tais conotações mormente ampliam-se, quando associadas ao campo semântico da religiosidade, significando um “arrebatamento íntimo; enlevo. Fenômeno observado em certas manifestações místicas, e que consiste em sentimento profundo e inexplicável, mesclado, às vezes, de certa angústia” (Andrade, 1998, p. 153). São conhecidas algumas experiências dessa natureza na hagiografia católica e na literatura freirática, como os casos de Santa Teresa D’Ávila, registradas em seu *Livro da vida* e eternizada na escultura homônima de Bernini; Marguerite Porete, em *O espelho das almas simples e aniquiladas e que permanecem somente na vontade e no desejo do amor* ou Mechthild de Magdeburg, na obra *A luz fluente da deidade*, eivadas de um erotismo difuso sacro-profano (Troch, 2013). Abbagnano (2000, p. 421), lembra que a experiência do êxtase se refere à expressão do amor entre o fiel e Deus, entendido como unidade e sinônimo de ascese, quanto à sexualidade, remetendo ao prazer espiritual.

O primeiro poema da seção estabelece uma relação entre uma imagem fálica e a demanda de expressão, explicitando o erotismo através de aspectos gráfico-visuais que delineiam a figura da ave, revelando a construção do desejante poético:

Pousa

ó pombo

que me conheces a fundo!

Speak to me

Stay with me

Speak (Alvim, 2020, p.39)

A simbologia do pombo/pomba remete a um sentido de amor carnal (Chevalier, 2012), uma vez que “ave de Afrodite representa a realização amorosa que o amante oferece ao objeto de desejo” (p. 728), denotando uma intimidade entre o desejo da eu lírico e o falo evocado, numa relação imaginária. A recorrência da expressão e o apelo desejante das expressões “Speak to me” (“fale comigo”) / “Stay with me” (“fica comigo”) reforçam esse sentido pungente e remetem ao “multilinguismo com inglês e francês, que já havia se talhado nos livros anteriores e aparece desde o primeiro poema aqui” (Flores,

2020, p. 30). O recurso do *enjambement* e os espaços em branco entre os versos corroboram o ritmo extenuante da voracidade sensorial e a falta como representação de ausências. Essa elaboração aponta para o diálogo visceral entre desejo e imaginário, uma vez que “os desejos alimentam-se de imagens, caminham em direção ao imaginário como se trafegassem por entre a representação que os seduz e a tendência da qual eles emanam” (Novaes, 1990, p. 12).

Em “[Umbigo de bananeira]”, o erotismo é criado pela metáfora bucólica e ambigualmente vulvar, acrescida da ideia de apetite e gozo:

Umbigo de bananeira
os lábios dela
por onde nasci

Ladeada de lágrimas
espargindo seu nome

depositei sobre o túmulo
uma a uma (Alvim, 2020, p. 40)

É de notar como o campo léxico-semântico é marcado pela sinestesia da visualidade e do paladar, remetendo, em alguma medida a um outro matiz do erotismo, qual seja, sua relação com o apetite (*appetitus*) pela imagem do umbigo (ou coração) da bananeira, sugerindo uma aproximação imagética com a vulva, também a partir da composição gráfico-visual. A sinédoque “lábios” por “boca” também pode ser tomada como uma relação metafórica com o desejo de *dizer*, um índice sutil de metalinguagem que denota a tentativa de nomear o gozo, essa sôfrega busca de transcendência pela corporificação do natural.

Outro poema da seção também recorre à imagem vulvar, fortalecendo o tema do erotismo dos corpos em um jogo intertextual com a figura bíblica de Dalila, que, na narrativa do *Livro dos Juízes*, seduz o guerreiro Sansão (Bíblia de Jerusalém, 1995, p. 402):

Mon coeur s’ouvre a ta voix
tarântula
recrocita a solidão
estrelas, como nunca.

Vala Volúpia

D a l i l a (Alvim, 2020, p. 41).

Assim como no poema anterior, a voz é evocada como símbolo de prazer. O desejo corporal feminino busca o desejo do poético, em uma voracidade sensorial que entrelaça desejo e imagem, encenando o *voyeurismo* do eu lírico que encontra na natureza a metáfora de uma sexualidade transfigurada no êxtase de um neobucolismo erótico. A disposição dos versos e o campo semântico e metafórico sugerem uma genitalização feminina da imagem, e o gráfico-visual sugere uma representação da vulva, além das simbologias textualmente atribuídas, como a tarântula, um elemento da fauna, e as palavras “vala” e “volúpia”. O desejo, como ponto central na construção dos sentidos eróticos, é perceptível desde o primeiro verso, que numa tradução livre pode significar “Meu coração se abre à tua voz”. Além disso, o espaço entre as palavras “vala” e “volúpia” sugere um vazio entre a vulva e a experiência erótica. Isso indica um desejo pela pessoa à quem o coração se abre. O desejo, em outras palavras, acaba por mobilizar o eu lírico como um ser desejante e, por isso mesmo, em recorrente falta; a poesia, lugar de experimentação e reconhecimento do eu, torna-se espaço de tensão entre a força de um eros emancipatório da condição feminina, sobretudo considerando-se o caráter de transgressão da personagem hebreia que seduz Sansão para cortar-lhe os cabelos, retirando sua força masculina e guerreira. Nota-se, no entanto, ao contrário da narrativa bíblica, a ausência do *Outro*, do amante, que marcaria a fusão do ato erótico, em virtude de um êxtase sugerido pelo gesto de onanismo feminino, podendo-se falar de um *movimento desejante* do poético, que manipula vorazmente o corpo como território do êxtase, no qual o eu lírico se constitui.

“[Sagrada rotina]” não descreve propriamente um ato, mas metaforiza um juízo de valor que o eu lírico atesta em sua experiência com o corpo, como algo íntimo e da dimensão do prazer e do delírio, como indica o campo semântico, metaforizado na relação com a natureza:

Sagrada rotina

A ti me arrocho

Desatinar é um solipsismo

Tosco

Me empolga lembrar no escuro! (Alvim, 2020, p. 45).

Nesse poema, é exaltado o aspecto libertino da rotina, o aspecto profano. Octavio Paz fala sobre a libertinagem do erotismo, afirmando que o libertino quase sempre se opõe com paixão aos valores e crenças religiosas ou éticas que postulam a subordinação do corpo a um fim transcendente. O aspecto fescenino se aproxima, em um extremo, da crítica e se transforma em uma filosofia; e, no outro extremo, da blasfêmia, do sacrilégio e da profanação, formas contrárias à devoção religiosa (Paz, 1994, p. 24). O erotismo dos corações também é evocado pela utilização da metáfora de “arrochar”, pelo uso do pronome oblíquo “te” e pela imagem evocada em “Me empolga lembrar no escuro”. Essa pulsão lírico-erótica é intensificada no poema seguinte, revelando um pathos direcionado à imagem fállica.

Tratando do erotismo bucólico através de metáforas fitomórficas e do recurso da sinestesia, o próximo poema apresenta um eu lírico desejante e um corpo tocado e tocante, transgredindo códigos e tabus morais por uma forma de prazer que também é dor - uma metáfora de êxtase.

Amoitado em meu corpo
o amor
quente quente
flor de marianeira
a sofrear

bolor (Alvim, 2020, p. 47).

Nesse poema, a imagem erótica é expressa através de metáforas fitomórficas e do uso da sinestesia. O eu lírico descreve-se “amoitado em meu corpo”, sugerindo uma intimidade profunda e sensual; já o verso “o amor quente quente” evoca uma sensação de calor e paixão intensa, enquanto “flor de marianeira” acrescenta uma conotação de beleza e delicadeza, contrastando com a intensidade do amor descrito anteriormente. A palavra “sofrear” indica uma ação de contenção ou controle, talvez indicando uma luta interna entre o desejo ardente e a necessidade de moderação ou reserva. Por fim, a imagem de “bolor” pode ser interpretada como uma metáfora para a decadência ou o envelhecimento,

O cunho erótico desse poema é denotado pelo desejo pulsante do eu lírico, que persegue às imagens metaforizadas do falo, remetendo ao que Octávio Paz defende sobre a relação entre o erótico e a linguagem: “o erotismo é, em si mesmo, desejo – um disparo a um mais além” (1994, p.19). Essa imagética bucólica também pode ser lida na chave do “erotismo dos corações”, proposto por de Bataille (2020). Mas o desejo não se restringe apenas ao falo, toma-se por metonímia o ser desejado como um todo. O verso “Figueira-mansa” contrasta o primeiro do poema, apresentando assim duas facetas da imagem fálica do objeto de desejo. A relação entre a pulsão de vida (erotismo) e de morte (tânatos), aparece para alimentar esse pathos do eu lírico, como para dizer que a busca do desejo e da palavra poética são frequentados por uma dupla força. Chevalier (2012, p. 734) lembra que a simbologia do porco incorpora voracidade, tendências obscuras e sensualismo; no poema, nota-se, nesse sentido, uma impossibilidade tensiva de vivenciar o erótico.

Ao explorar o tema do erotismo através da perspectiva feminina, os poemas podem revelar as complexidades do desejo, da intimidade e da sexualidade, muitas vezes destacando a agência e a autonomia das mulheres em relação ao seu próprio prazer e desejo, como no poema [“Língua”]:

Língua
clystère d’ extases
Traulitada
as tuas mãos (Alvim, 2020, p. 52).

Na poesia, a língua, muitas vezes, é utilizada como uma metáfora poderosa para a expressão do erotismo, tanto físico quanto emocional. A língua é um órgão associado com a comunicação, o prazer sensual e a conexão íntima, e a semântica da língua na poesia pode evocar uma variedade de sensações e significados, desde a delicadeza e a sensualidade até a assertividade e o desejo de autonomia sexual. Além disso, a poesia, frequentemente, dá voz às experiências femininas e ao desejo feminino de uma forma que desafia as normas sociais e culturais tradicionais. A metáfora da língua no poema assume dois significados distintos: como órgão simbólico da fala e sua utilização no contexto sexual. No verso “clystère d’ extases”, o primeiro termo, em francês, refere-se a uma “lavagem intestinal”, e quando combinado com o segundo, aponta para uma experiência erótica intensa, especialmente reforçada pelo adjetivo “traulitada”, que sugere um “golpe forte”. Nesse contexto, a língua é evocada como o instrumento que realiza essa “lavagem”

que leva o eu lírico ao ponto máximo de êxtase, além das mãos do outro. O poema apresenta um forte apelo ao erotismo dos corações, como proposto por Bataille (2021), visto que “toda operação do erotismo tem por fim atingir o ser no mais íntimo, no ponto em que o coração desfalece”. Isso sugere que a expressão do erotismo vai além do físico, alcançando uma dimensão emocional e espiritual profunda, onde a conexão entre os amantes transcende os limites do corpo e mergulha no âmago da experiência humana.

No poema seguinte, o autoerotismo feminino sugere uma satisfação erógena, ao passo que desvela a representação de um corpo transgressivo, em face de uma visão naturalista - e mormente misógina - que atravessa o imaginário poético ocidental e brasileiro, como apontou Sant’Anna (1991, p. 23).

Passei o dia engabelando meu corpo

de cá p’ra lá

de lá p’ra cá

Ensopei três sentimentos berrantes

gabolice

Chispa, chocalho

no frege das ferraduras (Alvim, 2020, p. 53).

O primeiro verso, de maneira eufêmica, introduz o motivo do onanismo, numa linguagem que se revelará essencialmente visual e tátil, imprimindo um tom erótico e sensorial ao poema. No sintagma “engabelando meu corpo”, por exemplo, a semântica do verbo “engambelar” denota engano, roubo, ilusão e distração (Borba, 1990, p. 605); na transição para a dimensão metafórica, esses sentidos tangenciam o caráter fantasista, lúbrico e, portanto, subversivo do autoerotismo, considerando que “a fantasia, fruto de uma parcela da atividade psíquica que não renunciou ao Princípio do Prazer, fica fortemente associada à sexualidade desde a origem” (Kehl, 1990, p. 379).

Cabe notar, especialmente no campo da sonoridade, alguns recursos sutis, posto que o som, como propõe Bosi (2000, p. 62), é “capaz de resvalar labilmente de uma

palavra a outra conforme as exigências de simbolização.” Os versos homófonos, “de cá p’ra lá”; “de lá p’ra cá”, por exemplo, evidenciam a metáfora da taticidade e gestualidade, em face do movimento corporal. A assonância, produzida pela redundância das vogais abertas /a/ e /e/, franqueiam o sentido de gozo; já a atrição, que o gesto tátil comporta, é reiterada no recurso da dupla aférese em “p’ra”. À reiteração desse movimento físico e exterior que os dícticos revelam, corresponde agora a uma confissão subjetiva de prazer, expressa em duas metáforas hiperbólicas, contidas no verso “Ensopai três sentimentos berrantes”. A primeira é enucleada pelo verbo “ensopar”, que recebe uma característica aspectual cuja impertinência é justificável apenas pelo contexto metafórico – a da imagem do fluido orgasmático, e, por extensão, do gozo fruído. A segunda metáfora é sustentada pelo adjetivo “berrantes”, que determina o substantivo “sentimentos”, conotando o impulso instintivo, irreprimível e animalesco. O mesmo substantivo, em sua forma pluralizada, engendra uma relação semântica, de cunho paralelístico, com três outros substantivos, distribuídos nos dois versos seguintes: “garbolice”, “chispa” e chocalho”. Tomadas em conjunto, as três imagens parecem incorrer num tratamento inesperado, posto que não correspondem, mormente, o campo semântico associativo do erótico. Ao contrário, o estranhamento pela via da ironia opera uma queda no tom, constituindo uma oposição ao caráter elevado com que o erotismo, ao contrário da pornografia, assume (Moraes; Lapeiz, 1992, p. 135).

Ainda no aspecto formal, o estrato fônico parece indicar uma cadeia de efeito sonoro produzida pela repetição consecutiva das fricativas /s/, /ch/, nos três léxicos do verso 4, constituindo valor de assonância. Esse caráter eufônico encerra o poema, nos versos “no frege das ferraduras”, realçando o sentido metafórico de fricção, já presente nos versos 2 e 3, e sumarizando o ciclo do gozo. Nesse sentido, a despeito da segmentação entre o verso 1 e o verso 7, parece possível aplicar a eles, com alguma licença, uma regra do soneto, a que dispõe da relação de complementaridade entre o primeiro e o último (o “verso de ouro”). Dessa forma, teríamos o desenvolvimento do elo sintagmático “Passei o dia engambelando meu corpo no frege das ferraduras”. Esse desenho é reforçado pela ritmicidade dinâmica promovida pela frequência do *enjambent*, entre os versos 1 e 2; 2 e 3; 4 e 5; 5 e 6; 6 e 7, pela ausência de pontuação, mesmo no fechamento do poema, bem como pelo investimento no aspecto gráfico-visual, especialmente em relação aos espaços em branco. Esses podem ser lidos como suspensões do êxtase e a interioridade da experiência erógena marcada pelo silêncio.

Outro poema introduz uma nova relação do eu lírico com a natureza, agora vista através da lente da temporalidade:

Bacurau

feito eu
foste solapando o tempo

- Amanhã eu vou...

- Amanha eu vou... (Alvim, 2020, p. 54).

O eu lírico revela uma identificação com o peixe, em relação à aceitação da passagem do tempo e seu movimento constante. Há uma recorrência na relação entre o erotismo e a utilização de elementos da fauna aquática como metáforas para o erótico. Neste contexto, percebe-se uma conexão entre o fenômeno erótico e a morte. Como observa Bataille (2021), “se a união dos amantes é o efeito da paixão, ela evoca a morte, o desejo de assassinato ou suicídio”, portanto, dentro dessa perspectiva, “o que designa a paixão é um halo de morte”. Essa associação entre erotismo e morte pode ser interpretada como uma manifestação do impulso humano em direção à transcendência, onde o desejo e a entrega total ao outro implicam em uma espécie de renúncia ao eu individual, uma fusão que pode ser entendida como uma espécie de morte simbólica. Essa dualidade entre *eros* e *thanatos*, entre o impulso erótico e a consciência da finitude, confere ao poema uma profundidade e uma complexidade adicionais, convidando o leitor a refletir sobre as interconexões entre desejo, mortalidade e a busca por significado na experiência humana.

No poema “[Magia tuas setas]”, o erotismo é sugerido por meio de imagens fálicas que emergem do campo semântico de “setas”, “cepo” e “sebe”, evocando uma sensualidade implícita. A ideia de orgasmo é implicitamente marcada pela metáfora da “magia”, que sugere uma experiência transcendental e intensa. O desejo é intensificado pelas imagens da “tarde cruciante”, que evoca uma atmosfera de fervor e urgência, e pelo adjetivo “tisonada”, que adiciona uma qualidade de ardência ou intensidade à cena. O eu lírico parece aludir à liberdade de experimentação do corpo, sugerindo uma disposição para transcender quaisquer limites ou censuras, como indicado pelo advérbio “impunemente”. Esses elementos combinados criam uma atmosfera de desejo ardente e liberdade sensual, onde o eu lírico parece estar imerso em uma experiência erótica plena

e sem restrições. A linguagem poética utiliza metáforas e imagens vívidas para transmitir a intensidade e a complexidade do desejo humano, convidando o leitor a explorar os limites da experiência sensual e emocional.

Magia tuas setas
cepo sebe
tarde cruciante com o um xale
tinsnada
impunemente (Alvim, 2020, p. 57).

A escolha semântica das palavras “seta”, “cepo” e “sebe” forma imagens naturais que projetam a forma de um erotismo sutil, sugerindo uma conexão orgânica entre o desejo e a natureza. Nos versos finais do poema, “tarde cruciante como um xale / tinsnada / impunemente”, o eu lírico assume esse erotismo com uma postura de liberdade da experiência, sugerindo uma aceitação e entrega plenas ao desejo. Essa liberdade sensual pode ser interpretada como uma expressão do desejo feminino livre, conforme defendido por Castello Branco (1985). A ênfase da palavra poética e da voz como elementos marcados por densidade erótica no poema “[Imolava palavras para te encantar]” produz um sentido de profundidade emocional e sensual que transcende as simples palavras. Essa ênfase não apenas evoca imagens árcades e um diálogo com a lírica trovadoresca, mas também sugere uma conexão visceral entre a expressão poética e o desejo erótico. Essa interação entre a palavra poética e a voz do eu lírico cria uma atmosfera de intensidade e paixão, convidando o leitor a se envolver completamente na experiência sensorial e emocional do poema.

Imolava palavras para te encantar
tunda cabriola carapiá
Estão cheias de leite
pétreas reses
Galli-Curci

Creio piamente em teu amor, monsenhor (Alvim, 2020, p.)

O peso semântico do verbo “amolar”, que aponta para o sacrifício, marca o poema com uma inusitada violência poética, através da qual o eu lírico condensa a metáfora do

amor, o canto do amigo e o trabalho com a linguagem. Na sequência, o poema “[Aquele que um dia fará meu caixão]” reforça a imagem do feminino que se funde ao natural e a partir do qual é percebido como sujeito do desejo. Novamente, a dualidade amor/morte comparece como modo de apresentar como o amor e a morte, como opostos, se sobrepõem na contradição do erótico. A vida é apresentada numa gradação e na plasticidade das imagens fitomórficas, como a dos ipês, sendo testemunhada pela natureza.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra *Batendo Pasto* se manifesta como uma expressão do desejo, através de um intrincado conjunto de metáforas da natureza, que podem ser interpretadas como um neobucolismo erótico. A própria trajetória do livro, guardado por décadas, parece simbolizar uma contenção da palavra, que, uma vez liberada (publicada), reflete esse movimento da palavra poética e erótica. Todas as seções da obra, apesar das diferentes formas poéticas que apresentam, apontam o erotismo como tema comum e predominante. Sua representação é realizada através de diversos recursos poéticos e estilísticos, especialmente a metáfora, foco deste breve estudo. A metáfora busca elementos da natureza como referência, tanto na dimensão vegetal quanto animal, nas quais o eu lírico projeta seu erotismo, às vezes ocorrendo uma verdadeira fusão de corpos entre ele e a natureza.

Apesar da síntese apresentada, por uma questão de delimitação, procurou-se demonstrar como essa dicção lírica de Maria Lúcia Alvim aborda um tema tão significativo na literatura de autoria feminina, especialmente considerando sua produção nos anos distantes de 1980. Com isso, o trabalho buscou contribuir, minimamente, para a compreensão da poetisa e de sua obra, oferecendo uma análise abrangente, mas ainda profundamente influenciada por uma poesia intensa, vibrante e pulsante, como seus temas e formas sugerem.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de filosofia. Trad. Alfredo Bosi; Ivone Castilho Benedetti. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

- ALVIM, Maria Lúcia. *Batendo pasto*. Minas Gerais: Relicário, 2020.
- ANDRADE, Claudionor Correia de. *Dicionário teológico*. 1.ed. Rio de Janeiro: Casa Publicadora das Assembleias de Deus, 1998.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 1995.
- BORBA, Francisco da Silva. *Dicionário gramatical de verbos do português contemporâneo*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1991.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 8. ed. rev. ampl. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BRANCO, Lucia Castello. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa Maria: TLC Livros Técnicos Científicos, 1989.
- BUENO, Alexei. *Uma história da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2007.
- CASTELLO BRANCO, Lucia Castello. *Eros travestido: um estudo do erotismo no realismo burguês*. Belo Horizonte: UFMG, 1985.
- CHAUÍ, Marilena. Laços do desejo. In: NOVAES, Adauto (org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 19-66.
- CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 26. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- DOMENECK, Ricardo. Os percursos de um livro inédito de Maria Lúcia Alvim. In: ALVIM, Maria Lúcia. *Batendo pasto*. Minas Gerais: Relicário, 2020. p. 9-21.
- ELIOT, Thomas Stearn. *A essência da poesia*. Trad. Maria Luiza Nogueira. São Cristóvão: Artanova, 1989.
- FLORES, Guilherme Gontijo. Maria Lúcia Alvim no rol do esquecimento: a vida e a vida da poesia. In: ALVIM, Maria Lúcia. *Batendo pasto*. Minas Gerais: Relicário, 2020. p. 23-31.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. Marise M. Curioni, Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- KEHL, Maria Rita. O desejo da realidade. In: NOVAES, Adauto. (org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

LAROUSSE. *Pratique*. Dictionnaire du français au quotidienne. Quebec, 2003.

MALHADAS, Daisi; DEZOTTI, Maria Celeste Consolin; NEVES, Maria Helena de Moura. *Dicionário Grego-Português*. 2. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Araçoiaba da Serra, SP: Editora Mnema, 2022.

MORAES, Eliane Robert de.; LAPEIZ, Sandra Maria. O que é pornografia. In: MILAN, Betty *et al.* *O que é amor, erotismo, pornografia*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992.

NOVAES, Adauto. O fogo escondido. In: NOVAES, Adauto (org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: FUNARTE, 1990, p., 11-18.

PAZ, Octavio. *A dupla chama*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

TROCH, Liev. Mística feminina na idade média historiografia feminista e descolonização das paisagens medievais. *Revista Graphos*, v. 15, n. 1 (2013). Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/graphos/article/view/16324/9352>. Acesso em: 17 abr. 2024.

Recebido em: 04/07/2024

Aceito em: 02/12/2024

Sandro Adriano da Silva: doutorando em Literatura (Universidade Federal do Paraná), mestre em Letras pela Universidade Estadual de Maringá - Estudos Literários (UEM) e Professor Assistente de Literatura Brasileira e Teoria Literária – Universidade Estadual do Paraná (Unespar).

A poética da memória na produção da Casa dos Estudantes do Império

The poetics of memory in the production of the Empire Students' House

Lucas Esperança da Costa

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

l.esperanca@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0002-8605-2017>

RESUMO

A Casa dos Estudantes do Império (CEI) surgiu como um espaço de convivência, de estudos e de troca de experiências entre os estudantes das diferentes colônias portuguesas. No entanto, ao longo do tempo, ela se torna um dos símbolos da formação identitária, de consciencialização política e de luta e resistência ao regime colonial. O objetivo deste artigo é analisar dois poemas de Viriato da Cruz e António Neto, relacionando-os as questões da formação identitária, aos movimentos pela independência e aos aspectos pós-coloniais a fim de demonstrar como os autores, ao recuperar a memória histórica de resistência e enfrentamento a violência sofrida pelos povos negros ao redor do mundo, constroem poemas que servem de ferramenta para a conscientização do movimento anticolonial, demonstrando o caráter geracional promovido pelos membros da Casa.

Palavras-chave: Casa dos Estudantes do Império; Memória; História.

ABSTRACT

The Empire Students' House (ESH) emerged as a space for coexistence, studies, and exchange of experiences between students from the different Portuguese colonies. However, over time, it becomes one of the symbols of identity formation, of political awareness, and of struggle and resistance to the colonial regime. The objective of this article is to analyze two poems by Viriato da Cruz and António Neto, relating them to

issues of identity formation, independence movements and postcolonial aspects in order to demonstrate how the authors, by recovering the historical memory of resistance and confrontation with the violence suffered by black peoples around the world, build poems that serve as a tool for the awareness of the anti-colonial movement, demonstrating the generational character promoted by the members of the House.

Keywords: Empire Students' House; Memory; History

INTRODUÇÃO

Organizada a partir da década de 1940, em Lisboa, a Casa dos Estudantes do Império (CEI) surgiu como uma estratégia de apoiar os estudantes africanos oriundos das províncias ultramarinas chegavam a Portugal para realizarem os estudos técnicos ou superiores. Apoiada pelo governo salazarista, nas figuras de Francisco Vieira Machado, o Ministro das Colônias e Marcelo Caetano, o Comissário Nacional da Mocidade Portuguesa, que percebeu que esses estudantes poderiam ser as novas lideranças locais e perpetuariam a política colonialista portuguesa em terras africanas. Inicialmente, afirma Ângela Coutinho, a Casa “tinha como principal objetivo dar apoio material aos estudantes universitários, originários das colônias portuguesas nos continentes africanos e asiáticos e enquadrá-los ideologicamente” (Coutinho, 2017, p. 115).

No entanto, ao longo do funcionamento da Casa, especialmente a partir da década de 1950, há uma mudança em seu perfil ideológico e seus membros passaram a lutar contra o regime português, sendo a Casa responsável pela formação intelectual dos futuros líderes africanos. Para Cláudia Castelo, a Casa se impõe “como um importante espaço cultural e político de contestação do salazarismo e do colonialismo, onde se reuniam os estudantes e os intelectuais das colônias que viviam na metrópole” (Castelo, 2015, p. 28). Além das atividades políticas que ela assume ao longo desses anos, a Casa foi fonte de uma rica produção literária que contribuiu para a dispersão da mensagem anticolonial, revelou nomes da literatura lusófona africana e propagou a valorização da identidade africana através de diferentes meios como o boletim *Mensagem*, as Antologias de Poesia da Casa dos Estudantes do Império e a Coleção de Autores Ultramarinos.

Ana Maria Martinho, acerca dessas contribuições literárias, reflete sobre o papel do boletim *Mensagem* e dos textos advindos dos moradores da Casa, que para além do

caráter documental que possuem, o Mensagem reuniu diversos nomes e divulgou “posições que vieram a revelar-se fundamentais no debate cultural que a África lusófona suscitou desde as independências” (Martinho, 2015, p. 53). Os textos, em sua maioria, eram poemas que nos permitem especular sobre a “existência de um verdadeiro movimento geracional”, afirma Martinho (2015, p. 53). É importante notar também que muitos textos que compõem as Antologias da Casa dos Estudantes do Império ou a Coleção dos Autores Ultramarinos figuraram nas páginas do boletim *Mensagem*. Observa-se ainda que esses textos possuíam uma variedade temática grande. Contudo, a partir dos anos de 1960, seguindo o posicionamento cada vez mais crítico em relação às políticas coloniais portuguesa, as produções literárias acompanharam essa tendência. Desse modo, as expressões literárias encontraram-se “empenhadas e claramente radicadas na experiência africana” (Martinho, 2015, p. 54).

Ao longo dos anos em que o boletim *Mensagem* circulou, ele difundiu a necessidade de uma revisão da história colonial, da construção de uma consciência nacional, da valorização da cultura natal, assim como a urgência em engajar mais pessoas na causa da autodeterminação de seus países. Segundo Alfredo Margarido, em *Literatura e Consciência Nacional*,

o que estava em causa era, de maneira evidente, para cada grupo nacional, a necessidade de assegurar a autonomização dos instrumentos culturais que, permitindo a afirmação da capacidade criadora, fornecesse ao mesmo tempo os alicerces a uma consciência nacional cada vez mais liberta do peso dos obstáculos colonialistas. Estávamos também convencidos de que a produção literária depende do quadro ideológico em que é elaborada, e não hesitámos em pôr em evidência o laço íntimo que a unia às escolhas sociopolíticas. Esta posição permitia, entre o mais, definir o laço que associava a criação literária num determinado momento à consciência nacional em elaboração. (Margarido, 1994, p. 15).

Em *Ensaio Afro Literários*, Pires Laranjeira ressalta que a conquista da autonomia literária esteve longe de elementos exclusivamente culturais. Para ele, a necessidade da consciência identitária foi um elemento fundamental para o rompimento com a estética europeia. Nesse sentido, afirma que:

A consciência da africanidade como passo importante para o esclarecimento da especificidade autonómica face ao continente europeu, pressupondo um

conceito de identidade continentalista, resultou de factores de ordem sócio-política e cultural. Orgulhosa afirmação das quantidades e potencialidades do homem africano perante a negação que delas fazia o europeu, a africanidade radica na contestação ao etnocentrismo e na recusa da dominação colonial. (Laranjeira, 2005, p. 47)

Assim, a literatura africana de língua portuguesa que surge nesse momento “nasce de uma dramática realidade: o choque diário e violento de dois grupos profundamente antagónicos, colonizados e colonizadores” afirma Ndundmawe Lépi¹ (1973, p. i) em *Literatura Angolana: alguns aspectos sócio-históricos*. Ademais, ele completa que a literatura produzida é uma contestação radical ao colonialismo português, que por meio da imposição cultural, esmagava e fazia desaparecer as culturas autóctones. Sendo assim, Lépi (1973, p. iii) destaca que “a urgência, a imediateza, exige que a literatura seja directa, penetrante e demolidora”. Nessa perspectiva, Laranjeira (2005, p. 51) afirma que “para os africanos comprometidos politicamente com a independência, a autonomia das suas literaturas [...] era um facto inalienável e irreversível” e acrescenta que “antes da independência nacional, a autonomia literária é irreversível, não só porque a anuncia, mas também porque ajuda a constitui-la” (Laranjeira, 2005, p. 55).

Por conseguinte, nota-se que ao longo dos anos, as literaturas africanas de língua portuguesa ganharam uma dimensão combativa de forma a auxiliar os processos de formação identitária e política, respeitando características locais e culturais de cada país. Tomando por empréstimo a fala de Lépi, “a literatura nova que surgia exprimia um mundo angolano, em português” (Lépi, 1973, p. ix). Contudo, compreende-se que ao adotar a língua do colonizador para a construção dessa nova literatura, os autores não se alienaram, pelo contrário, eles serviram-se do instrumento do opressor para combatê-lo. Lépi (1973, p. xvi) ressalta que “os intelectuais africanos escrevendo nas línguas dos colonizadores, quando exprimem a verdade de que são partícipes com o seu povo, são combatentes lutando com as armas imediatamente possíveis”. Nessa lógica, Alfredo Margarido, ao prefaciar a edição dos *Poetas Angolanos*, em 1962, afirma que:

À medida que o homem se apropria do sentido da luta e dos escalões onde ela se processa, procura revestir-se com os símbolos que lhe são impostos, se bem

¹ Francisco Fernando da Costa Andrade ou simplesmente Costa Andrade, também conhecido por Ndunduma wé Lépi, nome de guerra adotado nos tempos da guerrilha no Leste de Angola, entre os anos 1960 e 1970.

que no seu carácter se entrevejam várias contradições, que são o ágio pago pela necessidade de conduzir a luta dentro dos padrões impostos pela sociedade (Margarido, 1994, p. 85).

Isto posto, não só a língua foi utilizada como instrumento para combater a opressão colonial, a memória, a história foram elementos que permitiram a construção de uma visão crítica, especialmente, de todo o processo colonial. Nesse contexto, compreende-se que se valer das memórias deixa de ser meramente um exercício contemplativo do tempo, mas um processo que auxilia na construção das identidades individuais e nacionais. Mais do que questionar se determinado fato aconteceu, é perguntar-se como ele pôde acontecer e como ainda nos assombra e nos ameaça. Durante esse processo de reflexão e revisão da/sobre a memória e da história, deixamos de ser objetos da memória e passamos a ser sujeitos da memória. Contudo, é importante sublinhar é que deixamos de ser escravos das memórias de outrem.

Assim, observa-se que prosadores e poetas da Casa dos Estudantes do Império utilizaram da revisão crítica da memória/história para auxiliar na construção política e identitária nacional, como é o caso dos membros da Casa, António Neto e Viriato da Cruz, nos poemas selecionados para este estudo “Os mortos perguntam” e “Mamã negra”, respectivamente, os autores exploram a memória colonial e os movimentos culturais e políticos de resistência, a fim de despertar a consciência crítica. Margarido (1994, p. 19) reitera que “na falta de documentos políticos, inexistentes ou raros, os africanos podiam encontrar os elementos essenciais da sua consciência nacional na criação literária”. Sendo assim, vejamos a análises desses dois poemas.

A POÉTICA DA MEMÓRIA

Reexaminando a memória literária portuguesa, António Neto² publica “Os mortos perguntam”, no Boletim *Mensagem* n^{os} 4-5-6 de 1948, com intuito de questionar os feitos e os efeitos do passado colonial. A respeito do poeta, há muito pouco o que se dizer. Licenciado em Matemática, durante os anos que esteve na Casa, enquanto frequentava a

² Ao abandonar a carreira literária, António Neto passa meio despercebido pela crítica, tendo alguns textos seus associados a António Agostinho Neto, provavelmente pela semelhança dos nomes. As informações presentes neste trabalho foram extraídas no livro *No reino de Caliban II: Antologia panorâmica de poesia africana de expressão portuguesa*, de Manuel Ferreira.

Universidade de Lisboa, desempenhou papel ativo no desenvolvimento cultural. Colaborou com o boletim *Mensagem* (CEI), e as revistas *Cultura e Momento*. Seus textos estão publicados nas antologias *Poetas Angolanos* (1959), na *Antologia de Poesia da Casa dos Estudantes do Império* (1994), no volume referente a Angola, entre outras publicações. Sem livros publicados, abandonou a carreira literária e dedicou-se as atividades de sua formação. A produção literária de Neto que figura no *Mensagem* é bastante curta. São alguns poemas (Canção de embalar meninos pretos, Os mortos perguntam, Pulso... e Poema). Como ele mesmo afirmou em crítica publicada em uma das edições do *Mensagem*: “sou apenas um amador de poemas” (Neto, 1952, p. 16).

Nesse sentido, o amante de poemas faz uma releitura do poema Mar Português, de Fernando Pessoa. Coincidência ou não, o poema de Pessoa encontra-se na obra *Mensagem* (1934), assim com o texto de Neto. O poeta tem como mote os versos “Valeu a pena? Tudo vale a pena/ Se a alma não é pequena” (Pessoa, 2011, p. 60). Desse modo, inicia o poema apresentando um cenário desolador de caminhos perdidos; de piras e fumaças que queimam corpos; da imagem dos mares que bebem o sangue daqueles que ousaram a cruzá-los e a enfrentá-los. Mar esse composto pelas lágrimas não só dos portugueses, mas das famílias africanas desfeitas pela vã cobiça portuguesa durante os processos de escravização. Corpos negros arrancados de suas terras e escravizados para alimentar as plantações nas Américas, onde a esperança deixa de existir.

Nos rumos perdidos dos ventos trocados,
 Todos os rumos,
 Nos fumos das piras dos mortos cremados,
 Todos os fumos
 de todas as piras...
 Nas iras dos mares
 Que beberam sangue
 Todas as iras...
 Na ânsia enlutada de todos os lares
 Vazios de esperança
 Todas as ânsias
 De todos os lares... (Neto, 1994, p. 59)

Nesse processo, Neto prossegue descrevendo as violências sofridas por esses corpos africanos violentados não só pelos castigos corporais, mas, principalmente, pelo estupro das mulheres. bell hooks, em *E eu não sou uma mulher?*, destaca o papel da

violência no processo de desumanização dos africanos escravizados. Segundo ela (2022, p. 43), “o espírito orgulhoso, arrogante e independente das pessoas africanas precisava ser quebrado, para que estivesse em conformidade com o conceito que o colonizador branco tinha de comportamento escravo apropriado”. Nesse sentido, especialmente para as mulheres, as práticas de violências sexuais eram comuns e formas de “domesticação” dos corpos femininos. A respeito do estupro, apesar de hooks situá-lo no contexto estadunidense, permite-nos a espelhar para outros contextos coloniais. Ele “foi mais do que uma ferramenta causal de violência. Era um crime institucionalizado, elemento essencial da ação do homem branco de subjugar um povo por ganhos econômicos e psicológicos” (Brownmiller apud hooks, 2022, p. 91). Sendo assim, Neto em seus questionamentos escreve:

Nos sexos sangrentos das virgens violadas
Os farrapos
a sangrar
De todos os sonhos que homens sonharam
E homens violaram... (Neto, 1994, 59)

Segundo o autor, a colonização pôs fim a muitos sonhos violados pelos próprios homens. Desse modo, lê-se que os homens negros tiveram seus anseios violentados pelo colonizador branco. Além disso, Neto continua a sua descrição dos feitos coloniais questionando as dores geradas nessa empreitada. O poeta, assim como Pessoa, passa tanto pela dor daqueles que sobreviveram quanto pelos mortos em guerra. Pela dor daqueles que perderam a direção na vida e que tiveram seus corpos aviltados, desumanizados e violentados pela opressão do colonizador branco, cujas vozes, muitas vezes, foram silenciadas em nome do sonho de um império do Minho ao Timor. Sonho esse, como o próprio poeta afirma “sujos como vidas de virgens violadas” (Neto, 1994, p. 59).

Assim, entre os mortos e os sobreviventes da história e da memória colonial, as perguntas se avolumam, feitas em muitas vozes, em terras além-mar, entre as memórias de familiares. Para Neto, os mortos questionam “se valeu a pena...”. Nota-se no verso o uso das reticências como indicativo de uma pausa, de uma reflexão acerca desses feitos coloniais. Contudo, “os ventos trocam-se” (Neto, 1994, p. 60). A luta contra a opressão portuguesa em terras africanas começava e as dores, choros e mortes ainda continuavam.

Todavia, a partir daquele momento, conjugava-se o verbo *esperançar* que preencheria os vazios do passado, apesar dos “fundos martírios...” (Neto, 1994, p. 60).

Por fim, o poeta destaca que mais que perguntar, é preciso protestar. É preciso engajar-se na luta contra a opressão colonial portuguesa. Assim, conclama seus pares à luta, ao comprometimento com a causa da independência. Destaca que o movimento ainda é incipiente e, embora esteja longe, em Portugal, os braços alcançam as colônias, pois possuem a “ânsia de querer” (Neto, 1994, p. 60). Novamente, percebe-se o uso das reticências de forma a marcar uma pausa para a reflexão por parte dos Irmãos convocados ao engajamento da causa independentista, porém o poeta não se esquivava ao afirmar que “... a pergunta é grande e a força é pequena” (Neto, 1994, p. 60). No entanto, sublinha que apenas eles, aqueles que lutam, podem responder se valeu a pena.

Os mortos perguntam,
Os mortos protestam...
...Irmãos, os braços são magros, mas longos,
Longos da ânsia de querer...
... A pergunta é grande e a força é pequena,
mas só nós podemos, Irmãos, responder,
Se valeu a pena... (Neto, 1994, p. 60)

Ao resgatar o poema de Fernando Pessoa, António Neto se apodera do discurso do colonizador para questioná-lo, para interrogar os seus atos, contudo, com a mudança dos rumos da história, com a ascensão das forças antagônicas ao regime colonial português, observa-se que muito pouco havia mudado: mortos e famílias desfeitas ainda eram uma realidade. Porém, os ventos eram outros, a luta pela independência começara apesar de ser ainda fraca, e era preciso que mais pessoas se engajassem na causa libertária, pois apenas diante da luta seria possível responder às perguntas que os mortos faziam. Percebe-se ao final do poema de Pessoa uma compensação diante de tanto sofrimento, visto que o poeta português afirma que “Deus ao mar o perigo e o abismo deu/ mas nele é que espelhou o céu.” (Pessoa, 2011, p. 60). Entretanto no poema de Neto, até aquele momento, não havia uma recompensa, uma vez que a luta apenas começara. Nesse caso, recorre novamente às reticências para finalizar seu texto, na tentativa de mostrar que a história ainda estava sendo escrita e que somente no futuro poderiam se responder a tantos questionamentos.

Ainda buscando a memória histórica para gerar engajamento e luta, outro poeta que se destaca é Viriato da Cruz, um dos mentores do Movimento dos Novos Intelectuais de Angola (1948) e um dos coordenadores da Revista Mensagem (1951-1952). Sua poesia busca uma redescoberta da identidade angolana, especialmente através do regionalismo. Segundo Francisco Soares, Viriato da Cruz é “o grande paradigma da literatura nacionalista angolana e o seu máximo expoente poético” (Soares apud Lazagna, 2021, p. 3). Além de sua expressão poética, Cruz é membro fundador do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), assumindo o cargo de secretário-geral nos anos de 1960. Além dos aspectos políticos presentes na história de Viriato da Cruz, faz-se necessário ressaltar que ele “vai marcar com sua obra muitos intelectuais de Angola, abrindo os caminhos possíveis para os rumos futuros da literatura angolana, ensinando a mobilizar a festa e a revolta popular, (...) e as promessas de libertação nacional”, como afirma Ivo Carneiro de Sousa (2013, p. 3), em *Viriato da Cruz: o nacionalista que morreu em Pequim*. Acerca de sua obra, Sousa afirma que ele propôs “uma literatura genuinamente angolana que rapidamente alimentou o protesto político, preparando a demorada luta de libertação nacional” (Souza, 2013, p. 1).

Sua obra poética encontra-se reunida em dois volumes *Colectânea de Poemas: 1947-1950*, publicada na “Coleção de Autores Ultramarinos”, com edição da Casa dos Estudantes do Império, em 1961 e o livro *Poemas*, de 1974. Acerca da primeira obra, é composta por seis poemas que demonstram a face de um poeta preocupado com questões como a representação de cenas típicas e da aculturação dos angolanos (Makèzú), histórias de costumes (Serão de menino) e sobre o repensar histórico e formação de uma consciência política (Mamã Negra). A respeito da obra poética de Viriato da Cruz, Fernando Soares afirma que há o choque entre dois mundos em seus textos – o antigo e o presente – onde o poeta “está-se num mundo novo com a memória banzada e saudosa do antigo” (Soares, 2008).

Para esse estudo, destacaremos o texto “Mamã Negra³” (1950), cujo subtítulo é “Canto de esperança”. Poema militante, falsamente subjetivo, revela uma voz poética que representa milhares de negros retirados de África e dispersos pelo mundo. Nesse poema,

³ O poema aparece pela primeira vez, na edição de nº 1 do boletim *Mensagem*, nele o poema é dedicado ao poeta haitiano Jacques Roumain, assim mostra a adesão do poeta angolano ao Movimento da Negritude. O poema Mamã Negra aparece também nas *Antologias de Poesia da Casa dos Estudantes do Império*, no volume sobre Angola e São Tomé e Príncipe. Observa-se que quase todos os poemas de Viriato da Cruz estão presentes neste volume das Antologias.

Viriato da Cruz propõe um canto de dor, sofrimento e reencontro com a mãe África e sua história secular. Esse reencontro ancestral, presentifica esse homem fruto da diáspora, em especial, nas Américas. Desse modo, ao recontar esse “drama de carne e sangue” (Cruz, 2014, p. 27), o poeta visa não apenas rever a história da diáspora, como também trazer à memória histórica a fim de despertar a consciência política, citando diversos nomes e momentos de luta e resistência contra os sistemas opressores. Como destaca já na primeira estrofe:

Tua presença, minha Mãe – drama vivo duma Raça
Drama de carne e sangue
Que a vida escreveu com a pena de séculos. (Cruz, 2014, p. 27)

A partir desse momento, ouvem-se os ecos da história e das memórias dessa Raça que transmitem dor e sofrimento vindos das plantações as Américas. Na contracorrente da história, ouvem-se as vozes silenciadas vindas das “Carolinas Alabama, Cuba Brasil...” (Cruz, 2014, p. 27). Grada Kilomba, em *Memórias da Plantação*, afirma que sempre houve uma história de silenciamento das vozes africanas escravizadas. Sobre esses silêncios impostos, ressalta que há “uma história de vozes torturadas, línguas rompidas, idiomas impostos, discursos impedidos e dos muitos lugares que não podíamos entrar, tampouco permanecer para falar como nossas vozes” (Kilomba, 2019, p. 27). Ainda sobre processos de fala e escuta, Kilomba destaca que “alguém pode falar (somente) quando sua voz é ouvida. Nessa dialética, aquelas/es que são ouvidas/os são também aquelas/es que ‘pertencem’. E aquelas/es que não são ouvidas/os se tornam aqueles/as que ‘não pertencem’”. (Kilomba, 2019, p. 42-43). Nesse sentido, ao permitir essas vozes suplicantes, Cruz autoriza a escuta dos negros e estabelece essa noção de pertencimento dentro da história, conforme visto no excerto a seguir:

Pela tua voz
Vozes vindas dos canaviais dos arrozais
[dos cafezais dos seringais dos algodoads...
Vozes das plantações da Virgínia
Dos campos das Carolinas
Alabama
Cuba
Brasil... (Cruz, 2014, p. 27)

Percebe-se nesse fragmento a presença do negro nas mais diferentes plantações como café, arroz, algodão, bem como sua presença em todas as Américas. Assim, Cruz marca o papel dos negros no processo colonial. Embora o poeta não se esquive de afirmar a ideia de um Atlântico Negro criado pela colonização europeia nas Américas, tendo o homem negro como força motriz desse empreendimento, ele busca na história negra os sinais de resistência, luta política e cultural. Ao longo do poema, citará nomes de personalidades e movimentos negros que souberam resistir e, de alguma maneira, conseguiram fazer revoluções em diversos aspectos. É por meio dessas vozes históricas que Cruz desperta a conscientização da necessidade da luta contra o sistema opressor fascista-colonialista português.

Desse modo, Cruz escuta as vozes dos negros vindas das plantações, dos engenhos, dos campos e das usinas. Vozes que criam uma língua crioula advinda da mistura das línguas africanas com a língua do colonizador. Além das vozes que emergem das senzalas e campos, o poeta escuta as canções de lamento. A respeito das canções, em *As almas do povo negro*, W.E.B du Bois afirma que essas canções eram o modo como “a alma do escravo negro falava aos homens” (Du Bois, 2021, p. 271). Para ele, “essas canções são a mensagem articulada do escravo para o mundo (Du Bois, 2021, p. 274). Finaliza afirmando que elas “são a música de um povo infeliz, de filhos da desolação; falam sobre a morte e o sofrimento e um desejo não expressado por um mundo mais verdadeiro, de andanças nebulosas e caminhos secretos” (Du Bois, 2021, p. 274). Porém, Cruz também escuta nelas, vozes de esperança como sugere o subtítulo do poema. Segundo Du Bois,

Em meio a toda a tristeza das Canções de Lamento, há uma esperança – uma fé na justiça final das coisas. As cadências suaves de desespero muitas vezes se transformam em triunfo e confiança serena. Às vezes a fé na vida, às vezes a fé na morte, e às vezes a garantia de justiça irrestrita em um mundo justo além-vida. (Du Bois, 2021, p. 285)

Nessa trajetória que visa um canto de esperança, Cruz retorna ao *Harlem District South*, reencontra-se com *blues* e com os poetas afro-americanos Corrothers, Langston e Guillén, de forma a demonstrar que em meio a tanto sofrimento, há espaço para a resistência e para a luta. Ao mencionar *Harlem District*, o poeta remete aos leitores ao *The Harlem Renaissance*, movimento cultural afro-americano dos anos de 1930, nos

Estados Unidos, quando pela primeira vez as editoras e os críticos levaram a literatura afro-americana a sério e que a literatura e as artes afro-americanas atraíram atenção significativa da nação em geral. Acerca da literatura afro-americana produzida nesse período, observa-se a manifestação do orgulho em ser negro e um crescente sentimento de confiança entre os afro-americanos. Além disso, destaca-se ainda a elevação da raça através da cultura, desafiando estereótipos raciais e promovendo a integração racial.

A respeito dos poetas, Cruz cita um verso de James D. Corrothers, poeta afro-americano, considerado o poeta raça. Em seus poemas, retratava a vida urbana afro-americana da classe trabalhadora e denunciava a discriminação racial, ao mesmo tempo predizia um futuro brilhante para a humanidade. No poema citado pelo poeta angolano, “*Nas portas fechadas da Justiça*”⁴ Corrothers apresenta as dificuldades enfrentadas pelos negros americanos, quando veem diante deles todos os portões da justiça fechados e se questiona “*Lord God, whatevilhavewedone?*”⁵ (Cruz, 2014, p. 27). Apesar dessa interpelação, o poeta acredita que um dia cumprirá o objetivo ainda não alcançado por ele, e cruzará o portão reluzente de ouro e ametista. Cruz menciona também James Langston Hughes, um dos principais nomes do *Harlem Renaissance*, cujo texto “*O artista negro e a montanha racial*”⁶ (1926)” destaca desapontamento com os poetas negros que desejavam ser apenas poetas, esquecendo-se de sua herança racial, sendo absorvidos pela cultura branca. No entanto, conclui seu texto afirmando que os poetas negros estão construindo “templos para o amanhã”⁷ (Hughes, 2023, recurso on-line) e, dessa forma, alcançarão o topo da montanha. Por fim, escuta a voz de poeta cubano Nicolás Guillén, considerado o maior poeta do negrismo caribenho, cuja poética busca a consolidação da identidade nacional cubana. De acordo com Ana Beatriz Rodrigues Gonçalves, em *Nicolás Guillén e a negritude latino-americana*, “toda sua obra é uma batalha contra a opressão, contra os privilégios e rivalidades que separam os seres humanos de qualquer condição” (Gonçalves, 2003, p. 144).

Vozes do Harlem District South

vozes das sanzalas

Vozes gemendo blues, subindo do Mississípi, ecoando dos vagões.

⁴ No original: “At the closed gates of Justice”

⁵ Tradução nossa: “Senhor Deus, que mal fizemos”

⁶ No original: *The Negro Artist and the Racial Mountain*

⁷ No original: *We build our temples for tomorrow, strong as we know how, and we stand on top of the mountain, free within ourselves.*

Vozes chorando na voz de Corrothers:
Lord God, what evil have we done
Vozes de toda a América. Vozes de toda a África.
Voz de todas as vozes, na voz ativa de Langston
na bela voz de Guillén... (Cruz, 2014, p. 28)

Ao trazer essas vozes em seu poema, Cruz demonstra que existiram vozes que resistiram e lutaram em todas as partes do Atlântico Negro. Movimentos e lutas vislumbravam a afirmação da identidade racial negra, assim como de uma identidade nacional. Vozes que cantaram as dores e sofrimentos, mas que também sonharam com um futuro de justiça e liberdade. Observa-se que o poeta finaliza o verso dessa estrofe com reticências, numa clara menção que há outros ainda, indicando uma continuidade de nomes.

Na próxima estrofe, Cruz traz a memória dos corpos açoitados e violentados pelo escravizador. Ressalta que os corpos negros são os responsáveis por amaciar e fecundar as terras pelo mundo com suor e sangue. Marca o desejo por esses corpos (“ai a cor desses dorsos ...”) (Cruz, 2014, p. 28), bem com toda a crueldade a que eles foram submetidos. Cruz especificamente, traz o nome de Willie Lynch, proprietário de escravos no Caribe, conhecido por manter seus escravizados disciplinados e submissos. A respeito de Lynch, cabe ressaltar que seu nome deu origem a palavra “linchamento” como prática de violência que mantém a ordem; e que durante viagem às fazendas estadunidenses observa a falta de controle dos senhores de escravizados, escrevendo uma carta aberta na qual ensinava estratégias para manter os negros na linha. Nessa carta, está escrito que o medo e a desunião entre os escravizados são os principais instrumentos de dominação e afirma que “o escravo depois de doutrinado desta maneira permanecerá nesta mentalidade passando-a de geração em geração” (Lynch, 2023, recurso on-line).

Rebrilhantes dorsos aos sóis mais fortes do mundo
Rebrilhantes dorsos, fecundando com sangue, com suor
[amaciado as mais ricas terras do mundo
Rebrilhantes dorsos (ai a cor desses dorsos...)
Rebrilhantes dorsos torcidos no tronco, pendentes da forca
[caídos por Lynch (Cruz, 2014, p.28)

Ainda sobre os corpos, Cruz mostra-nos corpos negros que resistiram e lutaram contra os sistemas de opressão dando assim a visibilidade necessária às suas histórias.

Recupera a memória do líder negro Zumbi dos Palmares, que comandou um dos maiores quilombos brasileiros no século XVIII. O nome Zumbi se tornou sinônimo de coragem e valentia, uma vez que lutou e resistiu às forças coloniais portuguesas. Além disso, o quilombo o qual comandava tornou-se mais que um refúgio para negros escravizados foragidos: um movimento social na colônia, lugar de fundação de parte de uma nacionalidade brasileira. Além de Zumbi, o poema recupera a memória de Toussaint Louverture, líder negro haitiano que venceu o poder colonial francês. Segundo Michel-Rolph Trouillot, em *Silenciando o passado*, “a Revolução Haitiana era impensável no Ocidente, não apenas porque colocava em questão a escravidão e o racismo, mas por causa da maneira como o fazia” (Trouillot, 2016, p. 147). Esse modo de fazer a revolução passava pela libertação do pensamento colonial e a insurgência contra a dominação francesa. Cruz, ao citar Zumbi, Toussaint e a Revolução ocorrida no Haiti, visa demonstrar que a emancipação dar-se-á tanto por meio da resistência física, quanto através do despertar do espírito crítico e filosófico sobre a colonização. Nesse processo, o poeta conclama os batedores de jazz e a memória dos tambores ancestrais que brilhem e rebentem os grilhões das Almas que aprisionam ao medo e à desesperança, e que esses negros possam se libertarem.

O poema encerra com duas estrofes que recorrem à Mãe África que sofre ao ver seus filhos nos flagelos da história. A primeira estrofe, “em teu colo”, o poeta afirma que essa Mãe acolhe aos filhos alimentando-os em “bondade e poesia/ de música ritmo e graça...” (Cruz, 2014, p. 29). Por outro lado, essa mãe não reconhece esses filhos vistos como animais, “semoventes, coisas várias” (Cruz, 2014, p. 29) os quais têm como “brinquedo” a exploração do trabalho escravo. Na segunda estrofe final, o poeta, como filho, descreve a visão a partir do olhar da *mater dolorosa*, que ao longo dos anos experienciou as dores, viu o drama dessa raça, supostamente, amaldiçoada desde os tempos bíblicos⁸, cujo olhar foi perdendo o brilho ao longo dos séculos. Todavia, o filho de África consegue distinguir a esperança nos olhos de sua mãe a partir do brilho que “ora esplende ... cintilante e firme” (Cruz, 2014, p. 30). Para o poeta, esse resplandecer é a luta

⁸ Ao longo dos séculos, a maldição de Cam justificou a escravização dos povos africanos. No poema, Viriato da Cruz cita Cam e Jafé, ambos filhos de Noé. Cam ao ver seu pai nu durante uma embriaguez, foi amaldiçoado por Noé. “Maldito seja Canaã. Que seja o mais inferior dos escravos de seus irmãos” (Gn. 9.25). Por outro lado, Jafé é abençoado “Que Deus faça Jafé prosperar, que ele more nas tendas de Sem, e Canaã seja seu escravo” (Gn. 9.27). A partir dessa interpretação, Cam representa a África, cujos filhos serão escravos; já Jafé representa a Europa, tendo o direito sobre a escravização dos povos africanos.

pela independência que chega, cujos filhos da terra anunciam e rompem o drama dessa raça e construindo um futuro diferente para a humanidade.

Mas vejo também (oh, se vejo...)
mas vejo também que a luz roubada aos teus olhos ora splende
demoniacamente tentadora – como a Certeza...
cintilantemente firme – como a Esperança...
em nós outros teus filhos,
gerando, formando, anunciando
– o dia da humanidade
O DIA DA HUMANIDADE... (Cruz, 2014, p. 30)

Observa-se ao longo do poema que Cruz, como filho de África em luta, trabalha as estrofes em alternância entre sofrimento e esperança, silêncios e vozes, corpos violentados e corpos resistentes, canções de lamento e poesia de confiança, dias escuros da humanidade e o rebrilhar da esperança por um mundo melhor. Nessa última estrofe, a utilização dos verbos no gerúndio “gerando, formando, anunciando” (Cruz, 2014, p. 30) demonstra um processo ainda em progresso que visa resgatar a memória histórica africana a fim de engajar mais leitores na causa da emancipação. Viriato da Cruz ressignifica o passado, a memória histórica de modo a despertar que apesar de tanto sofrimento imposto aos negros, sempre tiveram aqueles que se insurgiram contra o sistema em busca de um mundo livre, um mundo para a humanidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do tempo, a Casa dos Estudantes do Império mudou seu papel social. Num primeiro momento era espaço de convivência entre aqueles que vinham das terras africanas para concluírem seus estudos na Metrópole. Contudo, o apoio dado ao regime salazarista a Casa objetivava a formação de novos líderes “portugueses” que manteriam a ordem colonial quando retornassem aos seus países. No entanto, a Casa passou a ser um ambiente de formação informal de estudantes, onde tomaram consciência do regime opressivo imposto pelo governo português em seus países. Sendo assim, passaram a lutar contra o regime, sendo muito deles perseguidos e presos, porém muitos tornaram-se líderes e governantes de seus países quando ocorreram as independências.

Nesse processo de resistência e luta, a literatura foi sobremaneira um instrumento poderoso de conscientização e de dispersão a palavra anticolonial. Assim, muitos escritores, mesmo que de forma passageira, embarcaram na vida literária como forma de contribuir na oposição ao regime português, como é o caso de António Neto. Outros tiveram uma vida mais longa, tornando-se um grande nome tanto da literatura angolana quanto na figuração do imaginário libertário, como Viriato da Cruz.

Porém, o que reúne esses dois poetas aqui neste texto são os métodos de usar da memória histórica com a finalidade de revisar a história e construir uma visão mais crítica tanto dos acontecimentos históricos, como alimentar os interlocutores com mensagens de libertação. Ao recuperar os momentos históricos, eles não apenas os trazem à baila, mas demonstram que apesar de todo sofrimento causado aos povos negros pelo mundo, sempre tiveram pessoas, grupos que lutaram e enfrentaram os sistemas de opressão. Esses autores utilizaram a memória como instrumento para o projeto de construção nacional. Assim, ao recorrer a memória histórica dos negros, eles as incorporam como ativa e viva no ideário de seus interlocutores. Logo, pode-se concluir o papel fundamental da literatura como fonte de conservação e de reavivamento da memória, do passado e da experiência. Sendo assim, afirma Achugar (2006, p. 177) que “assim como houve um tempo para enterrar, ou preservar memórias, agora parece ter chegado o tempo de desenterrar identidades, de ressuscitar histórias, de construir novos monumentos e de desconstruir, ou de transformar, mediante a apropriação, os antigos. Para esses escritores, o tempo de desenterrar e se reapropriar das memórias foi durante os anos que se insurgiram contra o fascismo-colonialista português.

REFERÊNCIAS

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Trad. Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

CASTELO, Claudia. Casa dos Estudantes do Império (1944-1965): uma síntese histórica. In: ROSINHA, Maria do Rosário; FREUDENTHAL, Aida. *Mensagem: Casa dos Estudantes do Império 1944-1994*. 2. ed. Lisboa: UCCLA, 2015.

COUTINHO, Ângela Sofia Benoliel. Os sócios cabo-verdianos e guineenses da Casa dos Estudantes do Império: socialização e trajetórias políticas. In: CASTELO, Cláudia; JERÓNIMO, Miguel Bandeira. (orgs.). *Casa dos Estudantes do Império: dinâmicas coloniais, conexões transnacionais*. Lisboa: Edições70, 2017.

CRUZ, Viriato da. *Poemas*. 2.ed. Lisboa: UCCLA: Mem Martins, 2014.

DU BOIS, William Edward Burghardt. *As almas do povo negro*. Trad. Alexandre Boide. São Paulo: Veneta, 2021.

GONÇALVES, Ana Beatriz Rodrigues. Nicolás Guillén e a negritude latino-americana. In: *Contexto*. Vitória, n. 10, p. 141-146, 2003.

HUGHES, Langston. *The Negro Artist and the Racial Mountain*. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/articles/69395/the-negro-artist-and-the-racial-mountain>. Acesso em: 21 jul. 2023.

hooks, bell. *E seu fosse uma mulher?: mulheres negras e feminismo*. Trad. Bhuvi Libanio. 10.ed. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2022.

KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano*. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LARANJEIRA, Pires. *Ensaaios Afro-Literários*. 2.ed. Lisboa: Novo Imbondeiro, 2005.

LÉPI, Ndundmawe. Literatura Angolana: alguns aspectos sócio-históricos. In: LÉPI, Ndundmawe. *Poetas Angolanos*. Zambia: Serviços de Cultura da MPLA, 1973.

LAZAGNA, Angela. Viriato da Cruz: da luta anticolonial ao exílio em Pequim. *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 13, n. 34, p. 01 - 07, 2021. DOI: 10.5965/2175180313342021e0107. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180313342021e0107>. Acesso em: 12 jun. 2023.

LYNCH, Willie. *A carta de Willie Lych*. Disponível em: https://www.geledes.org.br/carta-de-willie-lynch/?gclid=Cj0KCQjw2eilBhCCARIsAG0Pf8vER8h62gneF9npfLx5hWJMV-RAGwZIHGI7slwlC9RGUMpNTiLlZOlaAkeDEALw_wcB. Acesso em: 12 jun. 2023.

MARGARIDO, Alfredo, Prefácio. In: FREUDENTHAL *et al.* *Antologias de Poesia da Casa dos Estudantes do Império 1951-1963*: Vol. I (Angola e S. Tomé e Príncipe). Lisboa: ACEI: Gráfica 2000, 1994.

MARGARIDO, Alfredo, A literatura e a consciência nacional. In: FREUDENTHAL *et al.* *Antologias de Poesia da Casa dos Estudantes do Império 1951-1963*: Vol. I (Angola e S. Tomé e Príncipe). Lisboa: ACEI: Gráfica 2000, 1994.

MARTINHO, Ana Maria Mão-de-Ferro. Reflexões em torno dos contributos literários na Mensagem da Casa dos Estudantes do Império. In: ROSINHA, Maria do Rosário; FREUDENTHAL, Aida. *Mensagem: Casa dos Estudantes do Império 1944-1994*. 2.ed. Lisboa: UCCLA, 2015.

NETO, António. Crítica Literária. In: *Mensagem: circular da Casa dos Estudantes do Império*. Ano III, No 13. Lisboa: janeiro, 1952.

NETO, António. Os mortos perguntam. In: FREUDENTHAL *et al.* *Antologias de Poesia da Casa dos Estudantes do Império 1951-1963*: Vol. I (Angola e S. Tomé e Príncipe). Lisboa: ACEI: Gráfica 2000, 1994.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. 4.ed. São Paulo: Martin Claret, 2011.

SOARES, Francisco. No descruzar dos caminhos: a pesquisa poética de Viriato da Cruz. In: ROCHA, Edmundo; Soares, Francisco; FERNANDES, Moisés. *Angola – Viriato da Cruz: o homem e o mito*. Luanda: Chá de Caxinde, 2008. Disponível em: https://www.academia.edu/31124608/No_descruzar_dos_caminhos_a_pesquisa_po%C3%A9tica_de_Viriato_da_Cruz. Acesso em: 12 jun. 2023.

SOUSA, Ivo Carneiro de. Viriato da Cruz: o nacionalista e poeta angolano que morreu em Pequim. In. *Lusofonias*. Macau. n. 11. p. 1 a 8. Disponível em: https://www.academia.edu/25567538/Viriato_da_Cruz_O_Nacionalista_e_Poeta_angola_no_que_morreu_em_Pequim. Acesso em: 12 jun. 2023.

TROUILLOT, Michel-Rolph. *Silenciando o passado: o poder e a produção da história*. Trad. Sebastião Nascimento. Curitiba: Huya, 2016.

Recebido em: 25/10/2023

Aceito em: 08/01/2024

Lucas Esperança da Costa: esteve como professor de Literatura Brasileira e coordenador do curso de Letras na Faculdade Santa Marcelina em Muriaé. Estágio pós-doutoral concluído na Universidade Federal de Juiz de Fora, onde desenvolveu pesquisa sobre a Coleção de Autores Ultramarinos e a produção literária da Casa dos Estudantes do Império.

A problemática da (in)definição do conto

The problem of the (in)definition of the short story

Sidnei Luiz Flach

Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste)

flachsidnei@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0003-6256-7328>

RESUMO

O presente artigo busca refletir a respeito do gênero conto e seus limites imprecisos. Numa tentativa de delimitação das características essenciais do gênero, propomos compreendê-lo, inicialmente, como fruto da oralidade, de cunho sempre moralizante. Edgar Allan Poe estabelece diretrizes para outra modalidade de conto: a unidade de efeito e sua consequente brevidade. Ademais, cria outra lógica para o conto. Este passa a contar duas histórias: a aparente e uma segunda que vai sendo cifrada na primeira. Tchekhov transforma novamente a lógica do gênero, com seus finais abertos e tramas baseados no ser humano comum e em suas mazelas cotidianas. A partir de considerações quanto ao desenvolvimento histórico do gênero e ancorados em autores e teóricos do conto, tencionamos compreendê-lo enquanto gênero plural.

Palavras-chave: Conto; Conto moderno; Conto clássico.

ABSTRACT

This article seeks to reflect on the short story genre and its imprecise limits. In an attempt to delimit the essential characteristics of the genre, we propose to understand it, initially, as a result of orality, always with a moralizing nature. Poe establishes guidelines for another type of short story: the unity of effect and its consequent brevity. Furthermore, he creates another logic for the tale: it starts to tell two stories: the apparent one and a second one that is ciphered in the first. Chekhov once again transforms the logic of the genre, with his open endings and plots based on common human beings and their everyday woes. Based on considerations regarding the historical development of the genre and anchored in authors and theorists of the short story, we intend to understand it as a plural genre.

Keywords: Short story; Modern short story; Classic tale.

INTRODUÇÃO

A tentativa de estabelecer alguns parâmetros quanto à definição do conto tem sido objeto de atenção de muitos autores e teóricos, entre eles Julio Cortázar, Enrique Anderson Imbert, Juan Bosch e Lauro Zavala. A brevidade e sua comparação com o romance frequentemente aparecem como tentativas de delimitar e particularizar o gênero. No entanto, muitas vezes as fronteiras entre conto e romance são imprecisas e a categorização quanto ao número de palavras também tem se demonstrado infrutífera.

Diante dessa conjuntura, parece ser mais apropriado tratar o conto como gênero plural. Em seu desenvolvimento, devemos falar não do conto enquanto gênero uno, mas de contos. Primeiramente, na sua forma oral, remonta ao ser humano primitivo e, passando à escrita, perdura em sua forte ligação com a oralidade no sentido de contar uma história que seja suficientemente concisa e interessante para ser ouvida.

Essa modalidade de conto predomina praticamente até a metade do século XIX, quando o escritor norte-americano Edgar Allan Poe teoriza a esse respeito e funda algumas diretrizes em relação ao gênero, mas mantém a estrutura fechada, com início, meio e fim e enredo baseado em eventos místicos, fantásticos ou que fujam de acontecimentos da normalidade.

No final desse século, Tchekhov revoluciona o gênero. Apresentando histórias aparentemente sem *plot*, revela as mazelas do mais comum dos seres humanos que não costuma viver eventos extraordinários em seu cotidiano. Assim como a vida e suas imprevisibilidades, o conto abandona seu padrão fechado e previsível de início, meio e fim. Com finais comumente abertos, cobra-se maior participação do leitor quanto a preencher as possibilidades que a narrativa deixa suspensas.

O CONTO E A ORALIDADE

Mário de Andrade, quando afirma que “Em verdade, sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto” (1972, p. 5) já incita à reflexão sobre as dificuldades e limites quanto à definição deste. No entanto, de acordo com Julio Cortázar (2006, p. 150), “se não há leis, há certas constantes que dão uma estrutura a esse gênero tão pouco classificável”.

Em primeiro lugar, devemos considerar a variação histórica para compreender que se trata de um gênero plural. Sendo uma das – ou a manifestação literária mais antiga –, o conto se funda na oralidade, quando o ser humano primitivo, num afã de transmitir oral ou gestualmente seus relatos, conta histórias, seja o relato de uma caçada, um evento atmosférico ou uma situação hipotética como a formulada por Willian Boyd (2006): um grupo de humanoides agachados em volta do fogo enquanto a noite se aproxima. Um integrante diz, espontaneamente, que ninguém acreditaria no que aconteceu com ele naquele dia. Ossos roídos são jogados de lado, crianças acalmadas e todos se reúnem para dar atenção a esse contador de histórias.

Essa tradição oral é o berço do gênero. Enquanto manifestação escrita, seus registros mais antigos são contos egípcios, conservados em papiros que remetem aos séculos XII e XIII a.C. Estes contos, de acordo com Omil e Piérولا (1993), são narrações fantásticas, de atmosfera geralmente extraterrestre, em que figuram magos, múmias e divindades.

Não obstante, como afirmam Omil e Piérولا (1993), há registros ainda mais antigos, como contos babilônicos, hititas e cananeus, que datam de aproximadamente quatro mil anos. De cunho moralizante, ainda que em sua origem tenham circulado oralmente, sua gravura em placas de argila comprova a ânsia dos narradores em fazer com que perdurassem. Ademais, poderiam ser acrescidos contos orientais, que datam de mais de 2.200 anos a.C. e exerceram grande influência na contística medieval, como no *Decameron*, de Giovanni Boccaccio (1313–1375).

Esses contos, fábulas, parábolas bíblicas e contos maravilhosos compartilham de duas características essenciais: advêm da oralidade e possuem fundo moralizante. Dentre essas formas narrativas, a fábula se destaca por apresentar de forma marcante a moral explícita que acompanha a narrativa. Todas elas, no entanto, visam sempre a ensinar algo. Chapeuzinho Vermelho, por exemplo, objetiva alertar as donzelas a não darem ouvidos a estranhos e a obedecerem aos conselhos da mãe. Desobediências e vicissitudes são punidas.

As personagens são planas, previsíveis. Lobos são sempre malvados; raposas, astutas; carneiros, ingênuos. O mal é reparado no final e o vilão, punido. A personagem que não cedeu às tentações, manteve-se firme e obediente é recompensada. O efeito catártico oferecido por essas narrativas é ainda característica muito presente nos dias correntes, seja no que se convencionou chamar de literatura de massa ou em novelas televisivas.

O efeito reparador causado por esses contos é analisado por Andre Jolles em *Formas simples*, obra em que estabelece um paralelo entre a forma simples e artística do conto

As personagens e as aventuras do Conto não nos propiciam, pois, a impressão de serem verdadeiramente morais; mas é inegável que nos proporcionam certa satisfação. Por quê? Porque satisfazem, ao mesmo tempo, o nosso pendor para o maravilhoso e o nosso amor ao natural e ao verdadeiro, mas, sobretudo, porque as coisas se passam nessas histórias como gostaríamos que acontecessem no universo, como deveriam acontecer (Jolles, 1986, p. 198).

Desse modo, ainda que o leitor tenha a consciência de que essas histórias não são realmente morais, causam satisfação porque proporcionam, na ficção, a reparação ficcional para as injustiças do cotidiano. Assim, a sensação catártica proporcionada pela punição dos vilões nos finais das histórias desvanece, no imaginário do leitor, o fato de que a mãe de Chapeuzinho Vermelho deixe uma menina caminhar só numa floresta em que há um Lobo, ou que o Gato de Botas minta e ludibrie no decorrer da narrativa e devore um bruxo que não lhe fizera mal.

Enquanto forma simples, a linguagem do conto, como afirma Jolles (1986), permanece fluida, aberta, com mobilidade e podendo ser constantemente renovada. Já na forma artística,

ela esforça-se a tal ponto por ser sólida, peculiar e única, que é impossível imaginá-la, por fim, a não ser como linguagem própria de um indivíduo bafejado pelo dom excelente de poder alcançar, numa obra definitivamente fechada, a coesão suprema — ainda que apenas “aqui e assim”; acresce que tal linguagem própria confere a essa obra fechada o cunho sólido, peculiar e único da personalidade do seu autor (Jolles, 1986, p. 195).

Em outras palavras, à medida que o *que se conta* é primordial na forma simples, o *como se conta* caracteriza a forma artística. O autor que faz uma espécie de ponte entre essas duas formas é o italiano Giovanni Boccaccio em cujas narrativas do *Decameron*, percebemos a elaboração artística do autor. Ainda que as narrativas se baseassem em obras anteriores, da tradição oral, Boccaccio liberta-as dos aspectos morais e religiosos.

POE E A TEORIA DO CONTO

O conto enquanto forma artística, no entanto, somente se firma no século XIX, com a publicação, em 1842, de uma resenha de Edgar Allan Poe. Nela, o escritor e teórico

norte-americano, ao analisar uma coletânea de contos de Nathaniel Hawthorne, *Twice-Told Tales*, estabelece as diretrizes do que chamaremos de conto clássico.

Poe postula que o prazer da obra de ficção é logrado antes evitando do que buscando a novidade absoluta da combinação, que oprime e sobressalta o intelecto. A autêntica originalidade, que deve ser buscada na obra de ficção é a que, segundo Poe, faz surgirem as fantasias humanas que, ao excitar os instintos, as paixões, ao dar vazão a algum sentimento universal, combina com o efeito prazeroso de uma novidade aparente, um verdadeiro deleite egoístico. Tal originalidade daria ao leitor a impressão de que nesse mundo, somente ele e o autor poderiam ter concebido tal ideia. Cria-se uma relação de profunda simpatia, que irradia para as páginas que seguem.

Dentre os gêneros literários, Poe afirma que é o poema com rimas cuja extensão não exceda uma hora de leitura que permite ao melhor dos escritores desenvolver suas potencialidades. Aqui, Poe apresenta um tema que perpassa sua teoria: a unidade de efeito, que não pode ser mantida adequadamente em produções mais longas, cuja leitura necessite de interrupções.

Da unidade de efeito deriva um segundo aspecto fundamental do conto: a sua brevidade. Leituras mais longas, como um romance ou novela, exigem pausas de leitura que modificam, anulam ou contrariam em maior ou menor grau as impressões que a obra causa no leitor. Para Poe, o conto breve é o gênero que permite o autor desenvolver plenamente seu propósito pois, durante a hora da leitura, a alma do leitor está subjugada, não atuam influências internas ou externas, resultantes do cansaço ou da interrupção.

A busca de um efeito único e singular deve ser o objetivo do contista. Enredo, espaço, personagens devem ser minuciosamente escolhidos para essa finalidade. Nenhuma palavra deve ser utilizada que não vise a esse objetivo, desde as primeiras palavras, o contista deve persegui-lo com afinco. O conto de Poe, *O barril de amontillado*, inicia-se da seguinte forma: “Suportei o melhor que pude as incontáveis injúrias de Fortunato, mas quando ele se pôs a me insultar, jurei vingança” (2017, p. 97). É na busca do efeito único, na vingança, que o conto se fundamenta.

Há, portanto, duas características que particularizam o conto: a brevidade e a coerência interna exigida para que o autor obtenha o efeito único. Para Lawrence (1993), o que poderia impedi-lo seriam uma limitação física do leitor, ou um desejo muito escasso dele em manter a concentração pelo período que demanda a leitura. O autor lembra que os limites da paciência humana não são muito distintos atualmente do que foram antes do dilúvio. O ser humano só pode manter a concentração na leitura ou ouvindo um relato por

um breve período. Aos poucos, sua mente começa a exigir uma mudança de foco e, em consequência, perde-se o efeito da narração. Por isso, toda frase gratuita ou palavra desnecessária devem ser eliminadas para manter a atenção do leitor.

O conto inaugurado por Poe distingue-se dos contos fundados na oralidade por algumas razões: em primeiro lugar, não há mais uma moral presente, seria inútil tentar extrair ensinamentos a partir deles. Ademais, o conto torna-se um artefato em que o *como* se conta é algo fundamental. Desse modo, se uma fábula ou conto maravilhoso podem ser facilmente recontados sem que se perca sua essência, no conto artístico os recursos estilísticos, a forma de contar não pode ser dissociada da autoria. Esse fato se torna ainda mais marcante nas narrativas de Anton Tchekhov, em que o enredo, muitas vezes, inexistente.

Charles Kiefer, em sua *Poética do conto* (2011), analisa a inseparável relação da modalidade do conto inaugurado por Poe com o mundo industrial, das máquinas a vapor e trens. Uma nova realidade em que a velocidade estabelece um novo modo de vida, fundamentado não mais na oralidade, mas na escrita, para pessoas que não têm mais tempo para ouvir e memorizar histórias como outrora.

O novo mundo industrial, o mundo da rapidez das locomotivas, é um mundo construído sobre as bases da linguagem escrita. O conto moderno não é um caso, para ser decorado e recontado, mas um texto. E um texto não precisa ocupar espaço na memória, ele pode ser re acessado a qualquer instante, basta abrir o livro e ler, enquanto a paisagem desliza pela janela do vagão. O relativismo da extensão de uma assentada como média ideal para o formato de uma história curta abre a possibilidade para a sua redução na direta proporção do aumento da velocidade, como efetivamente ocorreria na história do conto (Kiefer, 2011, p. 78).

De acordo com Castagnino (1993), ao se separar da oralidade, o conto se perfila como uma categoria estética, um artefato que mobiliza um sistema de relações entre componentes diversos, um jogo de artifícios que busca determinados efeitos. Essa modalidade de conto amplia sua jurisdição: da área da comunicação para a expressão. Assim, para Castagnino (1993), o conto artístico irá requerer elementos próprios, artificiais e ficcionais, componentes que são passíveis de abstração e de serem pensados abstratamente a partir de uma ordem lógica superior.

Em sua obra *Formas breves* (2004), o escritor argentino Ricardo Piglia afirma que o conto, enquanto forma artística, caracteriza-se pela capacidade de contar duas histórias simultaneamente: uma, de superfície e a outra secreta, que o autor vai cifrando na primeira. Essa história secreta, similar às narrativas policiais, costuma “saltar aos olhos” no final, dando a impressão de que o desfecho não poderia ser diferente. No decorrer do

conto, o autor vai deixando pistas para que o leitor, ao menos o proficiente, possa reconstruir a história cifrada. Aspectos que numa primeira leitura podem passar despercebidos se revelam indispensáveis ao desfecho do conto. Vejamos como isso acontece em dois contos.

Em *O barril de Amontillado*, de Poe, como expusemos anteriormente, o protagonista, Montresor, jura vingança a Fortunato por uma ofensa que este proferira. O plano de vingança é meticulosamente traçado. Aproveitando-se do fato de Fortunato ser um grande apreciador de vinhos, o protagonista o conduz descendo inúmeras escadarias até chegar às catacumbas da família. O lema do brasão que encontram *Nemo me impune lacessit* – ninguém me insulta impunemente - reforça a história secreta que vai sendo cifrada à história aparente. Enquanto caminham pelas criptas, o protagonista afirma ser maçom e, dado de que Fortunato duvida, ele retira uma espátula de aço das dobras de sua capa e a apresenta ao interlocutor. A história prossegue sem que esse incidente demonstre alguma importância, mas no desfecho descobrimos que a espátula servirá para empregar o desafeto Fortunato com cimento e pedras. Esse final fechado se constitui numa inevitabilidade em retrospectiva; o leitor tem a convicção de que o desfecho não poderia ocorrer de outro modo.

No conto de Horacio Quiroga, *A galinha degolada* (2019), a narrativa aparente retrata um casal de apaixonados que acabam desenvolvendo uma relação extremamente conflituosa após os quatro primeiros filhos desenvolverem uma grave deficiência cognitiva. Os meninos, caracterizados pelo narrador como “os quatro idiotas”, que costumam sentar-se no banco e manter o olhar fixo na parede de tijolos, olham o sol com uma alegria bestial, como se fosse comida. Em outras situações, “zumbiam horas inteiras imitando o bonde elétrico. Os ruídos fortes sacudiam também sua inércia e, então, corriam mordendo a língua e mugindo ao redor do pátio. Mas quase sempre estavam apagados em uma letargia sombria de idiotismo” (Quiroga, 2019, n.p.).

A relação entre o casal torna-se sempre mais tensa em decorrência da moléstia dos filhos, mas, em tentativas de reconciliações, uniam-se na esperança de outro filho. Nasce uma menina que não desenvolve a limitação dos irmãos e os pais e empregada depositam nela todo o amor e cuidados.

Certo dia, enquanto a empregada degola uma galinha na cozinha, extraindo seu sangue, percebe os quatro meninos observando a operação com interesse. Depois do almoço, todos saem, com exceção “das quatro pobres bestas, sacudidas, brutalmente empurradas, [que] foram parar em seu banco” (*Ibidem*). Quando o casal retorna, a esposa

cumprimenta as vizinhas e, enquanto isso, a menina escapa para casa, se interpõe entre os meninos e o muro e tenta escalá-lo. Eis que a agarram, apertam seu pescoço, arrastam-na para a cozinha e a matam. Quando o casal retorna, encontram o piso inundado de sangue.

Percebemos neste conto a história secreta, o assassinato da irmã, sendo cifrada na história aparente: um casal em conflito, com quatro filhos com limitações intelectuais e que depositam seu amor na filha, que não desenvolve o idiotismo dos irmãos. Temos os irmãos que permanecem imóveis olhando para o muro de tijolos. No decorrer do conto, o narrador afirma que “Somente se animavam com comida, quando viam cores brilhantes ou quando escutavam trovões. Então riam, pondo para fora a língua e rios de baba, radiantes em um frenesi bestial. Por outro lado, tinham alguma habilidade imitativa” (*Ibidem*). A cor brilhante, o sangue, chama a atenção dos meninos quando a empregada degola a galinha, e eles expressam “uma alegria bestial” quando a irmã realiza a tentativa de subir no muro. Ainda mais vultosa é a afirmação de que “tinham alguma habilidade imitativa”, pois é a imitação à empregada que torna a história secreta possível. Enquanto a história aparente é contada de forma linear, a narrativa secreta é revelada de forma fragmentada, até o final epifânico, um desfecho surpreendente, ainda que, após a leitura, o leitor tenha a impressão de que não poderia haver outra resolução.

Lauro Zavala (2017) apresenta alguns elementos formais e estruturais do conto clássico, inaugurado por Poe, a saber: início catafórico, ou seja, anuncia o que vai ocorrer; tempo sequencial; espaço transparente, que é apresentado como natural; narrador confiável (geralmente onisciente); personagens paroxísticos – que se encontram em grande tensão; linguagem literal, com uso moderado de metáforas; final epifânico. Essa modalidade de conto, de acordo com Zavala, pode ser representada pela pirâmide de Freytag (introdução, elevação da ação, clímax, declínio da ação e *dénouement*) ou o labirinto micênico, que aponta para uma única saída.

O autor apresenta um exemplo de um texto mexicano de autoria desconhecida, em que temos esse efeito de surpresa e epifania e a presença das duas histórias:

“Enamorado

Le propuso matrimonio

Ella no aceptó

Y fueron muy felices”.¹

De forma similar, Piglia (2004) afirma que o conto clássico se estrutura a partir da ideia da seguinte anotação, de Tchekhov: “Um homem em Montecarlo vai ao cassino, ganha um milhão, volta para casa, suicida-se”. Nos dois casos percebemos a presença de dois relatos. Em *Enamorado*, a ideia comum é que ela aceite o matrimônio e que sejam felizes ou, não aceitando, que sejam infelizes, ou ao menos o proponente. Em Tchekhov, ganhar um milhão é indicativo de intensa satisfação, não suicídio. A motivação para tirar a própria vida talvez viesse do seu oposto, a perda desse valor. É na capacidade de cifrar as duas histórias que se fundamenta o conto.

A partir da nova lógica criada para o gênero, a capacidade de contar duas histórias cifradas uma na outra e das reflexões teóricas realizadas por Poe, o conto começa a tomar consciência teórica. As inovações formais e considerações do escritor são fundamentais, pois reverberam nos contos que se produzem a partir de sua extensa produção contística e da sua resenha da coletânea de Hawthorne e em sua *Filosofia da composição*, de 1846, em que descreve o processo de criação de seu poema “O corvo” e retoma sua tese da unidade de efeito, condenando a extensão e a brevidade excessivas para que esse efeito possa ser produzido e conservado.

Para Poe, a escolha do efeito a ser produzido é, necessariamente, o passo inicial, seguido da originalidade e o desenvolvimento do incidente e do tom. Poe protagonizou a teorização e deu especial atenção ao rigor que a produção contística, enquanto artefato literário, exige, além de fundar um novo modelo de conto, não mais com um fundo moralizante, mas uma história cifrada em outra.

TCHEKHOV: O CONTO COMO A VIDA

No final do século XIX, com Anton Tchekhov, o conto adota outras perspectivas. Em muitos dos seus contos temos a impressão de que nada acontece, não há grandes tramas e o fio condutor de suas narrativas são os dramas existenciais dos seres humanos

¹ Apaixonado

Lhe propôs casamento

Ela não aceitou

E foram muito felizes (Tradução nossa).

e não fatos curiosos ou extraordinários como em Poe ou Maupassant. Suas narrativas são praticamente sem *plot*, são histórias sem história, em que pesam mais os conflitos morais e existenciais do herói. Em seu conto *Aflição*, de 1885, um torneiro leva sua mulher que está enferma ao hospital – eis a história. Não há nenhum relato grandioso ou fantástico. É no desvelar do mundo interior do personagem que a história se concentra, no arrependimento do torneiro em levar a esposa, pessoa com quem conviveu quarenta anos, tempo que parece não haver existido devido ao vício em bebidas:

Tudo parecia prometer uma vida boa, mas a desgraça consistiu em que, tendo se embriagado após o casamento, estirou se em cima do fogão e foi como se não tivesse acordado até agora. Recordar-se do casamento, mas, quanto ao que sucedeu após o matrimônio, pode matá-lo, que ele de nada se lembra, a não ser que bebia, ficava deitado, brigava. E assim se perderam 40 anos (Tchekhov, 2014, p. 70).

Toda a narrativa se concentra no mundo interior do protagonista, Grigóri Pietróv. A doença da esposa é a epifania que o acorda de seu torpor e gera, pela primeira vez, arrependimento pelo vício e agressões físicas que lhe impusera. Se no conto clássico há o efeito de epifania no momento do desfecho, fazendo uma revelação que tende a surpreender o leitor, dando-lhe a impressão de que não haveria outra possibilidade de resolução, as epifanias, no conto moderno, vão ocorrendo no decorrer da narrativa.

Como afirma Reis (1992), Tchekhov se interessa pelo mais comum dos mortais, cuja monotonia é sua única história. Para a autora, é do material aparentemente estéril e insosso, do mais comum dos homens, sofredor e solitário, que não vive um drama insólito que surge o que pode ser denominado de modelo do conto moderno. Tchekhov compreendeu que a vida não segue uma ordem preestabelecida, que ela é muitas vezes aleatória e absurda e que, portanto, as narrativas convencionais com sua estrutura fechada de início, meio e fim não poderiam dar conta da imprevisibilidade que constitui a vida humana.

O rompimento de Tchekhov com a lógica do conto estipulado por Poe é também aludido por Boyd (2006), para quem

Ao abandonar a trama manipulada de começo, meio e fim, ao recusar-se a julgar seus personagens, ao não se esforçar por um clímax ou buscar uma resolução narrativa clara, Tchekhov fez com que suas histórias parecessem agonizantes, quase insuportavelmente realistas. [...] Desde a sua morte, a sua

influência é enorme e inelutável: o conto torna-se, a partir de então, no século XX, quase exclusivamente tchekhoviano (Boyd, 2006, n.p., tradução nossa).²

Apesar de não ter produzido textos teóricos, sua vasta correspondência com amigos, editores e outros escritores nos permitem chegar a algumas conclusões a respeito do que o autor considera imprescindível para o escritor de contos. Condena o uso de lugares comuns, a subjetividade, o excessivo uso de adjetivos e substantivos que acabam por distrair e cansar o leitor. Recomenda evitar as descrições do estado interior do herói, o que deve ser esclarecido por suas ações.

Os finais abertos, em que não se resolve nada, revelam a aflição dos protagonistas em relação à contingência ou à dificuldade de encontrar uma solução adequada aos problemas que se apresentam. Em conselho ao escritor Ivan Bunin, Tchekhov afirma que, após escrever um conto, início e final deveriam ser suprimidos, pois seriam os momentos nos quais os escritores mais mentem. Em relação a esta afirmação, Angelides (1995) comenta que

Expressando-se da maneira imprevista que lhe era às vezes peculiar, ele aponta o artificialismo dos preâmbulos e desenlace convencionais, visto que eles não refletem a realidade empírica, onde os acontecimentos surgem sem muitos preparativos e terminam sem apoteose ou, ainda, sugerem continuidade (Angelides, 1995, p. 208).

Contrapondo-se ao conto clássico com início, meio e fim bem delimitados, Tchekhov reconfigura a narrativa, cuja imprevisibilidade remete à vida. O autor afirma que suas personagens, assim como as pessoas comuns, não participam de eventos grandiosos a cada momento, são seus momentos cotidianos que se constituem em fontes de revelações. Em seu conto *O bilhete premiado* (A dama do cachorrinho e outros contos, 2014), o protagonista, Ivan Dmítrich, é descrito como um homem de condição mediana e muito satisfeito com a própria sorte. Nada incomum ou extraordinário acontece em sua vida, além de uma possibilidade de ganhar na loteria. A expectativa gera a epifania em Dmítrich, que inicialmente sonha com as realizações pessoais e financeiras do suposto prêmio e repara, pela primeira vez, que a esposa envelhecera, ficara mais feia, enquanto ele era moço, sadio e bom para casar novamente. À medida que reflete sobre o que a

² By abandoning the manipulated beginning-middle-and-end plot, by refusing to judge his characters, by not striving for a climax or seeking neat narrative resolution, Chekhov made his stories appear agonisingly, almost unbearably lifelike. [...] From his death onward, his influence is massive and ineluctable: the short story becomes thereafter in the 20th century almost exclusively Chekhovian.

esposa faria com o dinheiro, seu sentimento em relação à mulher se transforma em repulsa e ódio. O prêmio não virá, o bilhete não era o premiado, mas o leitor percebe que a vida das personagens será profundamente modificada.

De acordo com Reis, Tchekhov é também tocado pela tendência impressionista dominante em toda a Europa no final do século XIX e se rende a uma filosofia da passividade, na certeza de que tudo na vida é fragmentário, casual e passageiro, o que gera consequências na estrutura formal de seus textos, porque, afinal,

se nada na vida é conduzido para um fim e um objetivo, os acontecimentos exteriores são irrelevantes e episódicos, logo, numa narrativa, a fidelidade à vida, para Tchekhov, não pode ser encontrada numa estrutura que dê aos acontecimentos lugar de destaque. [...] Reduz a ação a um mínimo indispensável; registra os fatos da vida numa sucessão de quadros; coloca, em lugar dos tradicionais diálogos, monólogos paralelos que vão descortinando o mundo interior de cada personagem e joga por terra, de uma vez por todas, o esquema da construção dramática tradicional: desenvolvimento, clímax e desenlace (Reis, 1992, p. 40).

A narrativa orientada pelos conflitos interiores do protagonista, revelando as aflições do ser humano comum que, por vezes, precisa de apenas alguém que lhe ouça, é também característica do conto *Angústia*, (A dama do cachorrinho e outros contos, 2014) de Tchekhov. Nele, um cocheiro tenta contar o recente falecimento do filho. O sentimento de perda faz com que o silêncio lhe seja insuportável e sente a necessidade de desabafar com quem quer que seja. Os clientes, um a um, preocupados apenas com suas vidas, não lhe dão ouvidos. O único que o ouve, no desfecho do conto, é seu cavalo.

O conto moderno, iniciado por Anton Tchekhov, de acordo com Zavala (2016) pode ser comparado aos meandros de um rio ou a um labirinto arbóreo, ou seja, há uma entrada com várias possibilidades a serem trilhadas pelo leitor. Para o autor, essa modalidade de conto se contrapõe ao conto clássico pela presença de:

- a. Início anafórico: remete a algo que ocorreu antes de iniciar o texto;
- b. Tempo alegórico, com sentido metafórico: O tempo nessa modalidade de conto não se apresenta linearmente. É sobretudo subjetivo, cuja unidade de medida são os monólogos interiores das personagens;
- c. Espaço metafórico: apresenta-se pela visão distorcida do narrador, que dirige sua atenção a elementos específicos do mundo real;
- d. Narrador pouco confiável, que se contradiz pela ação das personagens;
- e. Personagens contraditórios em termos de identidade, construídos a partir de seus conflitos pessoais;

- f. Ideologia moralmente ambígua;
- g. Final aberto: não se conclui com uma revelação que resolve as intrigas narrativas.

Zavala cita *El engaño*, de Marcial Fernández como exemplo de conto moderno:

“La conoció en un bar y en el hotel le arrancó la blusa provocativa, la falda entallada, los zapatos de tacón alto, las medias de seda, los ligueros, las pulseras y los collares, el corsé, el maquillaje, y al quitarle los lentes negros se quedó completamente solo”.³

Podemos perceber neste conto muito breve, a presença de um final aberto. De modo diverso do conto clássico, o desfecho dessa modalidade de conto costuma apresentar total imprevisibilidade e cobra uma maior participação do leitor no sentido de preencher as lacunas narrativas. Afinal, por que o personagem fica completamente só no final da narrativa? Qual seria o engano?

É importante destacar que as características apresentadas em relação ao conto clássico e moderno são apenas traços que permitem uma aproximação às características centrais de autores, que ora se aproximam mais das noções elaboradas por Poe, ora seguindo as narrativas de Tchekhov. Até o início do século passado, são esses dois tipos de conto que existem. A maioria dos contos hodiernos pode ainda ser incluída em uma dessas categorias. Não obstante, no decorrer do século XX e no primeiro quartel do presente, outras subcategorias têm surgido. Boyd (2006) propõe uma taxonomia aproximada dessas novas formas do conto:

- História modernista: na qual uma obscuridade deliberada, muitas vezes desconcertante, é transformada numa virtude, por mais límpido que seja o estilo com que é escrita.
- História enigmática: nesta forma de história há um significado a ser decifrado que está por trás do texto aparentemente simples. Isso também é conhecido como “narrativa suprimida” e é um desenvolvimento mais recente – talvez o primeiro afastamento claro do grande modelo tchekhoviano.

³ O engano: Ele a conheceu em um bar e no hotel arrancou sua blusa provocante, saia justa, sapatos de salto alto, meias de seda, cintas-ligas, pulseiras e colares, espartilho, maquiagem, e quando tirou os óculos escuros ficou completamente sozinho (tradução nossa).

- História poética ou mítica: nessa modalidade o conto chega o mais próximo possível da poesia lírica e ao fazê-lo, como assevera Boyd (2006), tenta obviamente desafiar um resumo fácil.
- História biográfica: de acordo com Boyd (2006) é um termo abrangente para incluir histórias que flertam com o factual ou se disfarçam de não-ficção. Muitas vezes são utilizados os impedimentos do livro de não-ficção (notas de rodapé, apartes autorais, ilustrações, citações, mudanças de fonte, estatísticas, artifícios textuais). Essa é a transmutação mais recente da forma de conto e teve origem na América na década de 1990.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscamos, neste artigo, tecer algumas considerações a respeito das dificuldades quanto à categorização do conto e propomos abordá-lo enquanto gênero que apresenta características que variam consoante o período histórico. Assim, até o século XX, podemos falar de três grandes vertentes do conto: fundado na oralidade; surgido após as produções e teorizações de Poe e, finalmente, o conto aos moldes do autor russo Anton Tchekhov.

O conto, em todas as suas tendências é, nas palavras de Cortázar (1993, p. 122-123) “uma verdadeira máquina literária de criar interesse”. Assim, seja nas narrativas do ser humano primitivo, nos primeiros registros escritos do gênero que datam de milênios, ou os contos à Poe ou Tchekhov, todos têm essa característica que lhes é comum: contar uma história que consiga prender a máxima atenção do ouvinte/leitor - a brevidade, marca do gênero, é uma consequência, visto que a atenção, sem digressões, só é conseguida num período relativamente curto.

O conto ligado à oralidade traz como característica seu viés moralizante. O conto clássico inaugurado por Poe, uma narrativa que conta duas histórias, com início, meio e final (fechado, epifânico). O conto moderno, por sua vez, rompe com a linearidade e a previsibilidade do conto clássico, explorando a complexidade da psicologia humana e os aspectos mais sutis e ambíguos da existência. As histórias não seguem um caminho convencional, mas se assemelham mais aos fluxos de pensamento e experiências subjetivas das personagens.

Em suma, o conto, ao longo de sua evolução, passou por transformações significativas, refletindo as mudanças nas concepções literárias e nas abordagens

estéticas. Do conto clássico de Poe, com sua estrutura fechada e busca por um efeito único, ao conto moderno de Tchekhov, marcado pela fragmentação, ambiguidade e ênfase nas complexidades da vida cotidiana, ou, ainda, nas subcategorias surgidas no decorrer do século XX e no presente, o gênero continua a ser uma forma rica e versátil de expressão literária.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.

ANGELIDES, Sophia. *A. P. Tchekhov: Cartas para uma Poética*. São Paulo: Edusp, 1995.

BOYD, William. A short history of the short story. *Prospect*. 2006. Disponível em: <https://www.prospectmagazine.co.uk/culture/57299/a-short-history-of-the-short-story>. Acesso em: 16 jan. 2024.

CASTAGNINO, Raúl Héctor. Suertes del cuento y destinos del artefacto. *In*: PACHECO, Carlos; BARRERA LINARES, Luis. (Compiladores). *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

KIEFER, Charles. *A poética do conto: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero*. São Paulo: Leya, 2011.

OMIL, Alba; PIÉROLA, Raúl. El cuento y sus vecinos. *In*: PACHECO, Carlos; BARRERA LINARES, Luis. (Compiladores). *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

POE, Edgar Allan. *Edgar Allan Poe: medo clássico*. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2017.

POE, Edgar Allan. Hawthorne y la teoría del efecto em el cuento. *In*: PACHECO, Carlos; BARRERA LINARES, Luis. (Compiladores). *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993.

QUIROGA, Horacio. A galinha degolada. *Revista Qorpus*. 2019. Disponível em: https://qorpuspget.paginas.ufsc.br/files/2019/11/Traduções8_Qorpus-v9-n2_Valdez_Moura.pdf. Acesso em: 4 dez. 2023.

REIS, Luzia. *O que é conto*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1992.

TCHEKHOV, Anton Pavlovitch. *A dama do cachorrinho e outros contos*. 6. ed. Organização, tradução, posfácio e notas de Boris Schnaiderman. São Paulo: Ed. 34, 2014.

ZAVALA, Lauro. Breve historia de la teoría del cuento. *Youtube*. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kU5n7ZIPQ-Q>. Acesso em: 15 dez. 2023.

Recebido em: 05/04/2024

Aceito em: 28/09/2024

Sidnei Luiz Flach: possui graduação em Letras Português/Espanhol pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (2004). Especialista em Literatura Brasileira e Arte (2005); Educação do campo (2014); Literatura brasileira (2024); Teoria da Literatura e Produção de texto (2024) e Literatura Contemporânea (2024). Professor da Educação Básica, é mestre pelo Mestrado Profissional em Letras – ProfLetras, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Atualmente é doutorando do PPGL da Unioeste, Cascavel, na linha de pesquisa: Literatura, memória, cultura e ensino.

Antonio Candido e Eduardo Lourenço: o ensaio como forma de expressão

*Antonio Candido and Eduardo Lourenço: the essay as a form of
expression*

Isabela Oliveira

Universidade de Brasília (UnB)

isabela.unb@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0007-8927-417X>

RESUMO

A partir da concepção de que “forma” e “conteúdo” são aspectos entendidos como indissociáveis no âmbito da crítica literária dialética, neste estudo propomos aprofundar a leitura dos ensaios “A literatura e a formação do homem” (1972), de Antonio Candido, e “Repensar Portugal” (1978), de Eduardo Lourenço, a fim de analisarmos como esses dois grandes autores utilizaram o ensaio como forma de expressão. Buscamos, então, compreender como o ensaísmo, isto é, a “forma” ensaio, se tornou relevante para expressar o posicionamento crítico, ou seja, o “conteúdo”, de Candido e Lourenço dentro da realidade em que estavam inseridos, quer no Brasil, quer em Portugal.

Palavras-chave: ensaios; Antonio Candido; Eduardo Lourenço; Brasil; Portugal.

ABSTRACT

Based on the concept that “form” and “content” are aspects understood as inseparable within the scope of dialectical literary criticism, in this study we propose to delve deeper into the reading of the essays “Literature and the formation of man” (1972), by Antonio Candido, and “Repensar Portugal” (1978), by Eduardo Lourenço, in order to analyze how these two great authors used the essay as a form of expression. We seek, then, to understand how essayism, that is, the “form” essay, became relevant to express the critical positioning, that is, the “content”, of Candido and Lourenço within the reality in which they were inserted, whether in Brazil, either in Portugal.

Keywords: essays; Antonio Candido; Eduardo Lourenço; Brazil; Portugal.

Estudar sobre intérpretes da arte literária articulada à vida social e suas realidades e culturas é percorrer um vasto campo com diferentes opções de caminhos que se abrem em volta daquele que pretende adentrar neste cenário. Isso não seria diferente com

Antonio Candido e Eduardo Lourenço, autores eleitos para este trabalho e sobre os quais, em conjunto, encontramos pouca produção acadêmica. Neste contexto da crítica literária que une Brasil e Portugal, há ainda muita pesquisa para ser feita. Por isso, aqui, pretendemos nos aprofundar em algumas questões que se desenrolam nos textos de Candido e Lourenço.

Embora Brasil e Portugal compartilhem a língua portuguesa e tenham uma relação cultural íntima devido à colonização, suas expressões artísticas literárias são heterogêneas, refletindo as distintas realidades sociais e históricas. Por um lado, tratar da cultura brasileira é inevitavelmente pensar em/sobre/com Candido; por outro, Lourenço é figura presente e possui cadeira cativa nos estudos culturais acerca de Portugal, o que não seria diferente quando se coloca em evidência os estudos literários luso-brasileiros.

Encontramos em Antonio Candido a necessidade de compreender como a vida social, quando transportada para a literatura, é fundamental para construção literária. Portanto, a crítica não pode deixar de considerar o contexto social, assim, como também, não deve analisá-lo apenas como elemento externo à obra, mas sim como aspecto substancial para estrutura do texto literário, conforme o autor discorre no ensaio “Crítica e Sociologia” (2010). Desse modo, percebemos a interdependência entre forma e conteúdo: “tudo é tecido num conjunto, cada coisa vive e atua sobre a outra” (Candido, 2010). Este entendimento da obra literária é indispensável a fim de pensar a literatura brasileira como peça-chave para a concretização da cultura nacional e sua importância para uma possível emancipação do Brasil diante de seu passado colonial.

Em contrapartida, a crítica lourenciana nos revela novos olhares sobre a literatura e a cultura portuguesa. A dinâmica lusitana é diferente da brasileira, Eduardo Lourenço não estava em busca de compreender a formação de Portugal e sua constituição como nação, mas, sim, de repensar a identidade portuguesa diante de seu povo e de outras nações, especialmente da Europa. Por isso, seus ensaios nos conduzem à possibilidade da reinvenção do imaginário português e o texto literário é o mote para tal atitude. É na literatura que Lourenço encontra a representação dos mitos que cercam a cultura portuguesa e, com sua crítica, nos mostra que a realidade é bem distinta dessa idealização.

Consequentemente, escolher um itinerário faz-se essencial para delimitar o percurso pelo qual gostaríamos de seguir em direção à compreensão dos trabalhos realizados por Candido e Lourenço. Para tal efeito, assinalamos como objetivo central deste trabalho analisar a estrutura utilizada por ambos os críticos para expressão de conceitos, opiniões, constatações, ou seja, aquilo que escreveram e deixaram como

contribuição especialmente para os estudos literários e culturais. Assim, diante da imensurável obra desses autores, percebemos que o ensaio é um ponto em comum quanto à forma textual.

Nesta circunstância, é importante destacar que a origem da palavra “ensaio” se refere ao latim na forma *exagium*, tendo como conceitos: exame valorativo, teste, pesagem, medição, prova; mas também podia expressar os significados: testar, titubear, vagar, estudar. Porém, foi no início da Idade Moderna que o termo ensaio ganhou a conotação de colocar à prova ideias e opiniões, ou seja, exercitar a reflexão, a partir da publicação da obra *Ensaíos*, de Michel de Montaigne, em 1580. Tal obra tornou-se popular na Europa ao abordar diferentes temas e apresentando uma nova forma de expressão, a qual foi responsável por influenciar uma gama de autores, desde a modernidade até o mundo contemporâneo.

Ao longo do tempo, diversos estudiosos se dedicaram a analisar a forma do ensaio, gerando uma multiplicidade de opiniões. No século XX, alguns filósofos destacaram o ensaio como crucial para o desenvolvimento de ideias artísticas, filosóficas e científicas. Lukács, em *A alma e as formas* (1910), introduz o texto “Sobre a essência e a forma do ensaio: uma carta a Leo Popper”, no qual o autor apresenta a seu amigo seus questionamentos e constatações a respeito desse estilo de escrita, como uma forma única e autônoma, distinta da literatura e da ciência.

A princípio, Lukács emprega no texto o termo “ensaio” como sinônimo de “crítica” e o considera “como obra de arte, como gênero artístico” (Lukács, 2017). Ele o avalia como um meio necessário para o desenvolvimento de ideias, enfatizando o processo de reflexão sobre o veredicto final. Por meio de uma longa reflexão acerca do tema, a qual apresenta mais dúvidas do que constatações, Lukács conclui sua carta a Leo Popper afirmando que “o ensaio parece justificar-se como um meio necessário para o objetivo final” (Lukács, 2017). Lukács não define conceitos absolutos sobre a forma ensaio, mas seus questionamentos influenciaram outros pensadores, impulsionando estudos sobre a forma e a finalidade do ensaio como expressão de pensamentos e ideias. Sua obra serviu de ponto de partida para muitos estudiosos explorarem essa complexidade da linguagem.

Na segunda metade do século XX, Theodor Adorno oferece uma contribuição crucial para a compreensão do ensaio. Em *Notas de Literatura I* (1958), ele aborda “O ensaio como forma”, destacando a subvalorização desse gênero pela academia alemã.

Adorno também questiona a visão de Lukács sobre o ensaio como forma artística; além disso, ele discorda da ideia de que textos sobre arte devem ser desprovidos de estética.

O ensaio se aproxima de uma autonomia estética que pode ser facilmente acusada de ter sido apenas tomada de empréstimo à arte, embora o ensaio se diferencie da arte tanto por seu meio específico, os conceitos, quanto por sua pretensão à verdade desprovida de aparência estética [...] como seria possível, afinal, falar do estético de modo não estético, sem qualquer proximidade com o objeto, e não sucumbir à vulgaridade intelectual nem se desviar do próprio assunto? (Adorno, 2003, p. 18).

Assim, Adorno argumenta que o ensaio não é estritamente literário, mas também não é científico, pois transcende ambas as categorias. O filósofo enfatiza a interseção entre procedimentos científicos e fundamentação filosófica no ensaio, que possibilita uma crítica ao sistema estabelecido. Ele destaca a natureza fragmentada do ensaio, que desafia a totalidade e promove a reflexão contínua. Assim, Adorno defende que o ensaio é uma forma textual que extrapola limites e oferece uma crítica consciente das normas preestabelecidas.

Seguindo este raciocínio, os ensaios, por sua natureza, abordam diversas temáticas e possuem configurações distintas de organização, refletindo uma aparente dispersão. Starobinski (2012, p. 21) afirma que “O ensaio é o gênero literário mais livre que existe”, convidando os leitores a um passeio pela mente do autor. No entanto, esses textos muitas vezes buscam uma “ordem no caos”, refletindo as contradições humanas. Wampole (2013) destaca que “O ensaísmo, como uma forma de expressão e um estilo de vida, acomoda nossas inseguranças, nosso egoísmo, nossos prazeres simples, nossas questões mais sensíveis e a necessidade de comparar e dividir nossas experiências com outras pessoas”.

Ademais, o ensaio estabelece relação intrínseca com o leitor, adotando um tom mais prosaico e menos acadêmico, o que o distingue de um artigo científico. Os ensaístas buscam uma relação indissolúvel entre objetividade e subjetividade, defendendo seus pontos de vista e despertando a curiosidade do leitor. Por meio de afirmações e divagações, eles nos conduzem pelos labirintos de suas mentes, explorando temas de forma aparentemente despretensiosa. Assim, o ensaio é uma forma de experimentar o inédito, resistindo a pensamentos hierárquicos e finalistas, e encorajando a elasticidade da mente e a aceitação da ambivalência do mundo.

Consequentemente, estas características também são observadas nos textos de Candido e Lourenço, que expressam um pensamento em constante evolução. Os críticos utilizam o ensaio como uma forma de imaginar o que poderia ser, explorando análises e

analogias que ultrapassam as fronteiras da arte e da filosofia, e experimentando novas perspectivas até então não imaginadas.

Portanto, a partir deste momento, propomos nos aprofundar no estudo dos ensaios de Antonio Candido e Eduardo Lourenço, analisando as características de suas formas de produção intelectual. Uma interessante ocasião para abordar a ensaística de Candido é iniciarmos esse percurso pela própria fala do professor em seu ensaio “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, publicado no livro *Literatura e sociedade* (2010). Na terceira parte deste texto, Candido explora as produções intelectuais do decênio de 1930-1940 e, para além da literatura, destaca também a forma do ensaio. Façamos a leitura do excerto:

Ao lado da ficção, o ensaio histórico-sociológico é o desenvolvimento mais interessante do período. A obra de Gilberto Freyre assinala a expressão, neste terreno, das mesmas tendências do Modernismo, a que deu por assim dizer coroamento sistemático, ao estudar com livre fantasia o papel do negro, do índio e do colonizador na formação de uma sociedade ajustada às condições do meio tropical e da economia latifundiária [...]. Os ensaios desse gênero se multiplicam, nesse decênio de intensa pesquisa e interpretação do país. Ajustando-se a uma tendência secular, o pensamento brasileiro se exprime, ainda aí, no terreno predileto e sincrético do ensaio não especializado de assunto histórico-social (Candido, 2010, p. 131-132).

Por este ponto de vista, ao fazer referência ao que chama de “ensaio histórico-sociológico” e sua força como expressão do pensamento brasileiro, Candido está nos apresentando a tradição na qual se formou. São obras como as de Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Júnior estudadas por Antonio Candido que ajudam a compor o pensamento e a escrita do crítico literário. Podemos nos aventurar a dizer que Candido elabora seu próprio gênero: o ensaio literário-histórico acerca do Brasil. Desse modo, não podemos negar que sua escola foi o Modernismo e, sobretudo, “os seus frutos que amadureceram” (Candido, 2010, p. 132).

Segundo Pedrosa (1994, p. 163), a escolha de Antonio Candido pela forma ensaística “ao mesmo tempo em que lhe permite o exercício de um estilo pessoal, implica em vínculo com a história da reflexão crítica brasileira”. O ensaísmo candidiano é, portanto, uma força que se une aos ensaios histórico-sociológicos e que também está em busca da “libertação do academismo, dos recalques históricos, do oficialismo literário” (Candido, 2010, p. 132).

Portanto, o ensaio é uma ferramenta consciente e inconsciente na expressão do pensamento de Candido, permitindo-lhe explorar dialéticas e contradições. Ele supera os padrões acadêmicos, adotando uma postura crítica diante das contradições sociais. A

relação entre forma e conteúdo é essencial em seus ensaios, capturando a lógica do pensamento transitório. Dessa forma, a dialética se sobrepõe ao conteúdo e pode ser encontrada também no gênero ensaio, isto é, por ser uma forma textual que se ocupa de capturar o pensamento em movimento, é capaz de apresentar as diferentes faces de um objeto, potencializando a dialética “ordem e desordem” da atitude mental de seu autor.

Nesse viés, percebemos que Antonio Candido, ao eleger o ensaio como uma forma de transmitir seus pensamentos, está nos mostrando que esse gênero não só é uma característica herdada do Modernismo, mas também é a forma textual adequada para atingir seu público de modo satisfatório no momento em que produz seus ensaios. Candido utiliza o ensaio para abordar a busca da identidade brasileira após a colonização, expondo e compreendendo a diversidade nacional. Sua escrita é acessível, refletindo sua defesa da democratização da educação e cultura no Brasil, alcançando audiência mais ampla. Essa fluidez textual, sem jargões acadêmicos, é um aspecto crucial de sua relevância na crítica literária e na compreensão sociopolítica do país. Nesta perspectiva, ressaltamos a afirmação de Fonseca (2019, p. 9):

Nota-se que, por buscar um tom de conversação e por esforçar-se para se distanciar de um vocabulário professoral, toda a sua produção se aproxima da forma ensaio e permite que sua fala seja marcada pela organicidade que permeia seus escritos, característica importantíssima para que o movimento do processo estudado seja captado verdadeiramente, sem risco de rupturas na verdade essencial dos acontecimentos e sem cair em uma forma panfletária.

Logo, apesar do tom, muitas vezes, despretensioso que os ensaios de Candido apresentam, não podemos, de forma alguma, acusá-los de menos rebuscamento científico. A particularidade desses textos advém de sua, aparente, reflexão e juízo de valor modestos sobre produções literárias, mas que em seu núcleo está sempre bem estabelecida a relação com o contexto social em questão e fazendo alusão a outros autores e obras que dialogam com seus pensamentos. Sua maneira de expressão junto à forma textual ensaio ditam o ritmo de uma narrativa a qual cria acerca da configuração da literatura no Brasil e de sua importância para a legitimação da cultura brasileira.

Como efeito, consideramos que os ensaios de Candido, quando reunidos, contam uma história, incluindo seu livro incontornável: *Formação da literatura brasileira*, publicado em 1959. Assim, podemos afirmar que Antonio Candido foi um “narrador” que construiu suas próprias “histórias” a partir da literatura brasileira e as publicou em forma de ensaios. Talvez possamos dizer que tal crítico, com seus textos, elaborou um

novo “gênero literário” que se apoia no imaginário e na ficção, rondando os limites tênues que estabelecem com a crítica literária, a sociologia e a literatura.

Seguindo este raciocínio, observamos uma característica do ensaísmo de Candido que podemos ressaltar: seu caráter fragmentário. Não se trata neste caso da construção de um texto com aforismos ou de pensamentos soltos, mas sim de uma estrutura que, apesar de completa – com princípio, meio e fim –, nos permite, como leitores atentos, discernir um julgamento que não está necessariamente encerrado, pelo contrário, trata-se de uma apreciação disponível a discutir e a incorporar novas ideias acerca do objeto de estudo. Deste modo, segundo Andrade e Vicente (2020),

Outro traço dos ensaios de Candido é o teor elíptico. Apesar de conter uma estrutura fechada e integral, eles não se encerram em si, mantendo-se abertos ao diálogo e à controvérsia, deixando espaço para novas contribuições ou reformulações [...]. O pensamento de Candido, portanto, se manteve sempre em processo de construção e propenso à reformulação (p. 263-64).

Esse “teor elíptico” abrange a obra de Candido de tal forma que podemos ler seus ensaios e perceber que existe uma linha de pensamento que rege os textos, isto é, há um fio condutor o qual foi arquitetado durante anos de trabalho com a crítica literária e, claro, com a sala de aula como pilar de sustentação para o desenvolvimento de suas conjecturas acerca da relação entre literatura e sociedade. Poderíamos evocar neste cenário inúmeras obras de Candido com o propósito de demonstrar tal circunstância presente em seus ensaios; contudo, optamos por nos deter no texto “A literatura e a formação do homem”, o qual é de grande importância para compreender as ideias do crítico brasileiro acerca da literatura e sua intrínseca relação com o sujeito.

O texto que selecionamos para esta análise foi uma conferência pronunciada em ocasião da XXIV Reunião Anual da SBPC, a qual aconteceu em São Paulo em julho de 1972. Na verdade, muitas publicações de Antonio Candido surgiram a partir de suas falas em eventos, de modo geral, acadêmicos ou mesmo de críticas que apareceram em jornais de grande circulação no Brasil. Apesar disso, entendemos que a estrutura e organização destes textos em nada diferem da forma que Candido construía seus ensaios.

Isto posto, em “A literatura e a formação do homem”, Antonio Candido nos apresenta um texto que trata da função humanizadora da literatura e, para alcançar tal finalidade, inicia seu raciocínio a partir do significado que a palavra “função” tem neste contexto, tendo em vista “o papel que a obra literária desempenha na sociedade” (Candido, 2002, p. 77). Como um bom ensaísta, podemos observar de que forma o crítico

brasileiro se dispõe a experimentar o objeto de seu ensaio quando tenta abordá-lo das mais diversas perspectivas, inclusive, apresenta um questionamento a respeito da obra literária que poderia ser feito pelo espectador: “Que incompatibilidade metodológica poderia existir entre o estudo da estrutura e o da função social?” (Candido, 2002, p. 77).

Consequentemente, o autor se ocupa em nos explicar a diferença entre tais abordagens literárias e ainda ressalta: “os estudos modernos de literatura se voltam mais para a estrutura do que para a função. Privada dos seus apoios tradicionais mais sólidos (o estudo da gênese, a aferição do valor, a relação com o público), a noção de função passa de fato por uma certa crise” (Candido, 2002, p. 79). Neste ponto, podemos entender como a obra de Antonio Candido nos dá informações sobre o que está em voga nos estudos literários da época, mas também podemos sentir a necessidade do autor em tratar da função social da literatura, quando destaca que esta “passa por uma crise” e ele deixa claro que é possível focalizar essa abordagem sem apagar a metodologia estruturalista e sua importância para os estudos literários.

Contudo, sabemos que o posicionamento dialético de Antonio Candido fará com que este ensaio seja um texto que irá explorar o papel social das obras literárias e a importância dessa forma de entender a literatura de múltiplas formas, especialmente pelo caráter humanístico que a própria forma textual ensaio carrega consigo. Neste viés, Candido aproveita para salientar que tal tendência de análise da literatura e sua relação com a experiência humana e os elementos contextuais estão surgindo naquela época no Brasil. Então, ele confirma a importância de tal direcionamento para a crítica literária:

Tanto quanto a estrutura, eles nos dizem de perto, porque somos levados a eles pela preocupação com a nossa identidade e o nosso destino, sem contar que a inteligência da estrutura depende em grande parte de se saber como o texto *se forma* a partir do contexto, até constituir uma independência dependente (se for permitido o jogo de palavras). Mesmo que isto nos afaste de uma visão científica, é difícil pôr de lado os problemas individuais e sociais que dão lastro às obras e as amarram ao mundo onde vivemos (Candido, 2002, p. 79).

Um ponto complementar do trecho acima é a ideia de que há um afastamento do mundo científico, validado naquela época, a respeito do ponto de vista da função social da literatura. Podemos observar que a própria forma textual usada por Candido para apresentar suas ideias também escapa, de certa maneira, do campo científico uma vez que Adorno salienta que o ensaio não foi bem aceito no mundo acadêmico como forma textual para fazer ciência. Isto é, se levarmos em conta que o objeto deste ensaio não é

considerado “científico”, ele não precisaria ser padronizado em uma estrutura formal acadêmica, podendo fazer usufruto da liberdade textual que o gênero ensaio possui.

Assim, Candido, na primeira parte do texto, nos mostra uma delimitação entre a metodologia do estruturalismo na análise literária e a perspectiva da função social da literatura, destacando que esta faz parte de “um momento crítico, que indaga sobre a validade da obra e sua função como síntese e projeção da experiência humana” (Candido, 2002, p. 80). Percebemos, então, o ânimo do crítico brasileiro em se dedicar a tal compreensão literária em virtude da sua própria relação com a realidade brasileira e a literatura que vinha sendo produzida no país.

No segundo momento do ensaio, Candido reflete sobre a função psicológica da literatura como uma forma de suprir a “necessidade universal de ficção e de fantasia” dos indivíduos, independentemente do nível educacional, defendendo que “a necessidade de ficção se manifesta a cada instante; aliás, ninguém pode passar um dia sem consumi-la” (Candido, 2002, p. 81). Tanto é que a fantasia, de acordo com o crítico, está intimamente ligada à realidade, pois aquela não surge do vazio, mas está pautada, por exemplo, em “fenômeno natural, paisagem, sentimento, fato, desejo de explicação, costumes, problemas humanos, etc” (Candido, 2002, p. 81). Observamos, desse modo, que a argumentação de Candido se organiza a partir de aspectos relativos à ideia de arte, relacionando com a criatividade, ideias adjacentes ao conceito de literatura e sua relação com a humanidade.

Um aspecto que merece realce nesse texto é a referência a Gaston Bachelard quanto à investigação sobre a formação do espírito científico, contrapondo com a ideia de imaginação fantástica que acomete o artista. Essa é uma forma que Candido usa para sustentar seus argumentos e nos mostra a amplitude do seu conhecimento, demonstrando inclusive sua característica de *close reading*.¹ Tal procedimento evidencia como o crítico brasileiro, com seu raciocínio, propõe um novo arranjo para a discussão acerca da “função integradora e transformadora da criação literária com relação aos seus pontos de referência na realidade” (Candido, 2002, p. 82).

Ao longo do texto, alguns questionamentos são apresentados ao público, perguntas que apresentam respostas sugestivas, as quais são formas de nos levar para um

¹ Em linhas gerais, o *close reading* consiste na leitura atenta de obras literárias, dando atenção aos detalhes que configuram o texto, isto é, à linguagem, ao estilo de composição, à intertextualidade, entre outros elementos textuais. Ver: <https://www.york.ac.uk/english/about/writing-at-york/writing-resources/close-reading/>.

passeio pela mente do crítico brasileiro, estabelecendo, portanto, um vínculo com seu interlocutor. Isso é o que ocorre, por exemplo, quando Candido nos mostra a relação que ele estabelece entre a literatura e a formação educacional no Brasil. Assim, ele compreende que “Longe de ser um apêndice da instrução moral e cívica (esta apoteose matreira do óbvio, novamente em grande voga), ela age com o impacto indiscriminado da própria vida e educa como ela, — com altos e baixos, luzes e sombras.” (Candido, 2002, p. 83). Logo, para Candido, a literatura não se restringe ao ambiente escolar, nem se submete a limites de interpretação ou análise que possam ser estabelecidos por normas convencionadas para educação.

Novamente, o texto deixa em evidência a opinião do autor sobre o momento vivido da realidade, em que se buscava irradiar valores morais e cívicos na educação, parte de um ideal político da época. Sabemos que, quando este ensaio foi apresentado por Candido na SBPC, o Brasil encontrava-se em plena Ditadura Militar, que evidentemente interferiu em todos os âmbitos sociais brasileiros, o que não seria diferente da educação, a qual foi inundada pelas convicções nacionalistas de exaltação do Brasil por meio do estabelecimento de princípios morais e patrióticos que subverteram a formação escolar brasileira, principalmente, em relação à liberdade de expressão dos cidadãos.

Neste viés, Candido enfatiza que a função humanizadora da literatura atravessa sim a formação educacional, mas não é apenas isso que importa para que seu papel social seja efetivo. Assim, conclui que a literatura “não corrompe nem edifica, portanto; mas, trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver” (Candido, 2002, p. 85). Ou seja, a obra literária não possui uma responsabilidade pedagógica de ensinar o certo ou o errado, pelo contrário, ela transfigura a realidade e, ao fazer isso, é possível que seu público encontre tanto o bem quanto o mal e, assim, faça seus próprios julgamentos, influenciando na formação do caráter e da personalidade dos sujeitos.

Por fim, no terceiro ponto do texto de Candido, ele questiona se “teria a literatura uma função de conhecimento do mundo e do ser?” (Candido, 2002, p. 85). Para responder tal questão, o crítico demonstra concordância com algumas visões da literatura que enxergam como “uma forma de conhecimento, mais do que uma forma de expressão e uma construção de objetos semiologicamente autônomos.” (Candido, 2002, p. 85), mas admite que existe um obstáculo que seria identificar o que mais se destaca em relação aos três aspectos dessa abordagem literária.

Assim, para dar explicações ao público, o crítico se vale de alguns exemplos do regionalismo na literatura brasileira, os quais serão imprescindíveis para demonstrar que a resposta da pergunta inicial desta parte do texto é dialética, tendo em vista que Candido faz questão de evidenciar: “a sua função social [do regionalismo brasileiro] foi ao mesmo tempo humanizadora e alienadora, conforme o aspecto ou o autor considerado” (Candido, 2002, p. 86). Mais uma vez, Candido demonstra sua particularidade como leitor atento quando contrapõe as obras de Coelho Neto e Simões Lopes Neto, ao destacar como a linguagem empregada em obras regionalistas é relevante para que seus leitores possam ou não se sentirem próximos da literatura e, conseqüentemente, “incorporar à sua experiência humana mais profunda o que o escritor lhe oferece como visão da realidade” (Candido, 2002, p. 92).

Entretanto, observamos que Candido faz um parêntese na sua explicação a fim destacar a relação da crítica literária de então com as obras consideradas regionalistas. É interessante perceber como aqui podemos observar o caráter fragmentado do gênero ensaio. Estamos diante do raciocínio que é suspenso, mas que, para o leitor interessado, pode ser, na verdade, motivação para procurar respostas sobre essa temática em outras obras do crítico brasileiro.

A abordagem do tema realizada por Antonio Candido no ensaio “A literatura e a formação do homem” não pode ser considerada de modo totalizante, acabado ou fechado. Na verdade, o que observamos é que, em outros textos, as ideias aqui apresentadas podem ser complementadas ou, até mesmo, repensadas pelo ensaísta. Para tanto, indicamos a leitura do famoso ensaio “O direito à literatura” (1988), em que Antonio Candido defende que o acesso à literatura é sim um direito humano que precisa ser garantido a todos os indivíduos, uma vez que a arte literária faz parte da formação do sujeito.

Outro ponto relevante deste texto de 1972 é o posicionamento sociopolítico de Candido diante da realidade em que estava imerso, no caso a Ditadura Militar. Por isso, o ensaio se encaixa tão bem como forma de expressão para ele, sendo possível manifestar sua opinião acerca dos problemas de seu tempo sem perder a qualidade intelectual que o trabalho de um crítico literário exige. O ensaio candidiano, no contexto brasileiro, se apresenta, inclusive, como uma forma revolucionária, que busca ultrapassar os limites do academicismo e quer atingir também a grande massa, sem presunção de ser um texto erudito que seja entendido apenas pelos mais letrados. Antonio Candido acredita que, por meio da linguagem, também é possível lutar contra qualquer pensamento reacionário, e é exatamente isso que encontramos em seus ensaios.

Podemos observar, então, que ética e estética se combinam nas obras do crítico brasileiro, o que nos leva a compreender a escolha do gênero ensaio como inevitável para tratar de literatura, visto que “Considerada literária justo por seu caráter misto e articulador, essa escritura pode então ser comparada à autobiográfica, não por acaso a mais valorizada por Candido dentre a produção literária contemporânea” (Pedrosa, 1994, p. 172). Consequentemente, a elaboração de um ensaio envolve circunstâncias tanto literárias quanto históricas, o ensaio constitui em falar do outro, falando de si mesmo. Isso é o que encontramos na ensaística de Candido, bem como nas obras de Lourenço, como veremos a seguir.

Após abordar Antonio Candido, vamos focar em Eduardo Lourenço e sua obra como ensaísta. Não buscamos comparar os dois, mas entender a singularidade de Lourenço, cuja formação em Ciências Histórico-Filosóficas influenciou sua abordagem. Seus ensaios exigem tempo e dedicação, refletindo os labirintos de seu pensamento. Sua obra é heterogênea, explorando literatura, filosofia, colonialismo, pintura e música, o que a torna desafiadora.

Lourenço é conhecido por sua versatilidade como pensador, refletida em seus diversos discursos dispersos em prefácios, livros, jornais e entrevistas. Possivelmente esta seja a única característica que podemos apontar de forma generalizada acerca de Lourenço: os ensaios. Esses textos aparentemente desconexos, por sua vez, representam, na verdade, um todo, uma obra-prima que não envelheceu e continua sendo importantíssima para entendermos a atualidade. A versatilidade de composição de Eduardo Lourenço é o que tanto nos fascina.

Apesar da multifacetada obra lourenciana, há uma característica dos ensaios do crítico português que podemos apontar como orientação do seu posicionamento diante da vida: a heterodoxia. A heterodoxia é a particularidade daquele que pensa de modo contrário, diferente daquilo pré-estabelecido (pensamento ortodoxo). Esta é, então, a atitude de Eduardo Lourenço em face do mundo, é a posição que o define como pensador e como homem. Assim, segundo Celeste Natário (2023, p. 3),

Heterodoxo por “convicção”, sempre duvidando de verdades apresentadas como definitivas, Eduardo Lourenço, na sua permanente inquietação, desenvolve um profundo sentido crítico que sempre e até ao fim da vida revela o seu anti-sistematismo, o seu pensamento livre, o seu modo subversivo mas sempre encantatório com que nos apresenta o seu pensamento.

Tal idiossincrasia lourenciana pode ser relacionada diretamente com a forma de expressão que elegeu, o ensaio. Considerando que este é um gênero que não busca por postular verdades, Lourenço usa da forma e da linguagem ensaística para recusar e questionar ideias e pensamentos dogmáticos. Assim, a obra de Lourenço não só provoca a reflexão do leitor a respeito do objeto em questão, como também coloca seu próprio pensamento em discussão. O público, portanto, é instigado a pensar, interpretar e interrogar junto com Eduardo Lourenço.

Dentre seus inúmeros textos e entrevistas, uma fala do crítico ficou muito famosa: “A única coisa que verdadeiramente eu quero ser é escritor – o resto não me interessa nada. Poeta, ainda seria melhor. Como não pode ser, escritor... [risos]” (Sousa, 2008; *apud* Visão 22. 05. 03). É a partir desta perspectiva que muito se fala de Lourenço como um “escritor de ideias e poeta da filosofia”. Tal imagem é um efeito que seus ensaios produzem nos leitores, pois podemos afirmar que a obra lourenciana carrega consigo a linguagem poética e o pensamento filosófico. As metáforas – e, claro, outras figuras de retórica – são peças essenciais para o desenvolvimento do raciocínio nos ensaios de Lourenço, mas estas não omitem sua preocupação filosófica acerca do mundo e do tempo.

Assim como já assinalado anteriormente, a forma do gênero ensaio não se enquadra em padrões científicos ou segue modelos pré-estabelecidos. Isto é muito perceptível nas obras de Eduardo Lourenço, pois sua escrita não cabe em fôrmas ou normas acadêmicas – para quem busca em seus textos tal rigor, há “sempre uma impressão de lacuna ou incompletude” (Vecchi, 2020, p. 375). A verdade é que não existem muros ou amarras que impeçam a escrita de Eduardo Lourenço. Ele transgride verdades tidas como absolutas, ele invade diferentes âmbitos do conhecimento, sua liberdade o possibilita entrar e sair de lugares novos ou daquilo que se pode chamar de “panteão”. Neste sentido, podemos também assinalar que os ensaios lourencianos foram, aos poucos, ganhando espaço nas universidades, tendo em vista a sua contribuição ímpar, principalmente, para a filosofia e a literatura portuguesa.

Ademais, segundo Vecchi (2020), o gênero ensaio permite que Eduardo Lourenço expresse a sua “arte do pensamento”. Mesmo que as ideias e as reflexões sejam aparentemente inacabadas e fragmentadas nos textos lourencianos, a associação de pensamento, escrita e ensaio é, possivelmente, a fórmula mágica para a manifestação do seu pensamento em movimento. Portanto, Vecchi (2020, p. 383) afirma sobre Eduardo Lourenço: “A leveza e a beleza da escrita com que realiza, de modo simples e direto, o imenso trabalho de reconfiguração crítica de enormes tradições [...] é o que permite

invocar a existência de uma verdadeira arte de pensar”. Observamos, então, que o ato de pensar lourenciano é arte e sua obra-prima são seus ensaios.

Para tratar da ensaística lourenciana, não poderíamos nos abster de fazer referência a outro grande ensaísta português, João Barrento e sua obra *O gênero intranquilo*, publicada em 2010. O livro – já há muito tempo esgotado em Portugal – é um guia para compreendermos o ensaio, o qual é apresentado por Barrento como flexível, ambíguo, intranquilo, “um texto singular, a que nunca se conseguirá chegar com uma sistemática dos gêneros” (Barrento, 2010, p. 27). Esta ausência de “sistemática” é, muitas vezes, entendida como um problema, entretanto, Barrento destaca que o ensaio é um texto em que o autor se revela e expõe sua subjetividade em relação ao objeto: “Já no início, em Montaigne, é esse o método do ensaio: a aproximação progressiva de si através do objeto” (2010, p. 17).

Neste sentido, Barrento contempla em seu livro diversas referências canônicas acerca do ensaio e, então, sugere uma classificação lourenciana para este gênero: “O.L.N.I. (Objeto Literário Não Identificado - nem identificável, diz Eduardo Lourenço, que o conhece de perto)” (2010, p. 28). Desse modo, para o autor de *O gênero intranquilo* (2010), a escrita lourenciana é muito importante para a concepção do que é um ensaio e como essa forma textual se coloca dentro do cenário português, uma vez que o principal objeto dos ensaios de Lourenço é a própria nação portuguesa. Assim, Barrento afirma que:

Ninguém, melhor do que ele, conseguiu ir-nos formando, num exercício de permanente autognose alicerçado – embora o estilo livre e poeticamente soberano do seu ensaísmo por vezes pareça disfarçá-lo – num cruzamento único e seguro de disciplinas várias e dos seus instrumentários conceituais, cruzamento esse em larga medida responsável pelo repetido uso do adjetivo “fascinante” quando se fala do seu ensaísmo (Barrento, 2010, p. 112).

A identificação do país lusitano é o tema recorrente dos ensaios lourencianos e, conseqüentemente, é fio condutor da sua obra, a qual, muitas vezes, é vista como uma narrativa de Portugal e dos portugueses ao longo da História. Talvez por isso, o próprio Eduardo Lourenço coloque em dúvida se a sua obra é filosófica, considerando o valor estético dos seus ensaios – o que poderíamos aproximar do entendimento lukacsiano deste gênero quando diz: “eu falo aqui do ensaio como uma forma de arte [...] apenas por sentir que ele possui uma forma que o distingue com inapelável rigor de lei de todas as outras formas artísticas” (Lukács, 2017). Desse modo, o ensaio lourenciano está entre a filosofia

e a literatura, ele transpassa a fronteira entre estes dois universos sem abdicar de uma ou de outra forma de pensar. Portanto, não é possível separar os aspectos literários dos filosóficos presentes nos textos de Eduardo Lourenço.

Entretanto, não há o que questionar em relação à forma textual lourenciana: ele foi um grande ensaísta, e, provavelmente, não haveria outra maneira de se expressar, uma vez que a própria heterodoxia é um traço do ensaio: “Na sua heterodoxia, o ensaio trabalha o lado cego dos seus objetos (Adorno), fazendo explodir conceptualmente o que não cabe nos conceitos” (Barrento, 2010, p. 43). Eduardo Lourenço reconhece, então, na linguagem ensaística a sua própria postura perante o mundo: dar a ver os “pontos cegos” e jogar luz sobre o objeto, apresentando sempre diferentes possibilidades de refletir e de dizer.

Nesta perspectiva, com o fito de apresentar as ideias de Lourenço e sua construção ensaística, propomos analisar brevemente um ensaio de grande relevância em sua obra: “Repensar Portugal”. Este texto foi publicado originalmente no nº 2 da revista *Abril* em 1978, e faz parte do rol de textos escolhidos para compor um dos livros mais importantes de Eduardo Lourenço: *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português* (2000). O texto, de forma geral, trata a respeito de como é preciso mudar a imagem de Portugal perante os portugueses, considerando o contexto sociocultural pós-revolução de 1974, porque a mitologia e a ideologia são dois aspectos que impediam (e impedem) que os lusitanos se enxergassem dentro de sua própria realidade.

Este ensaio, como muitos outros textos lourencianos, começa com uma epígrafe. Neste caso, Almeida Garrett é evocado como referência para abordar a ideia inicial da obra: os portugueses pouco conhecem o seu próprio país e, por isso, a identificação de Portugal pelos seus cidadãos é, muitas vezes, diferente da realidade. Além disso, é pertinente ressaltar também, desde já, uma característica recorrente nos ensaios de Eduardo Lourenço que é iniciar seu texto com afirmações que parecem nos conduzir diretamente para uma conclusão. Assim, é muito interessante como este recurso ensaístico – o qual não é exclusivo de Lourenço – desperta no leitor interesse pelo desenrolar do raciocínio que só pode ser compreendido ao lermos o texto.

Neste sentido, o mote deste ensaio se baseia na ideia de que o português está preocupado em “viver mais a sua existência do que compreendê-la” (Lourenço, 2000, p. 67). Ademais, segundo Lourenço, esse comportamento não é novo, na verdade, já estava presente no século XIX e confirma a ideia de que “estamos ausentes da nossa própria realidade” (2000, p. 68). É a partir desse entendimento que o ensaísta vai abordar, por

meio de diferentes ângulos, o objeto deste texto, o qual é a questão de Portugal reclamar por uma revisão da forma que seu povo o julga, compreende e reconhece perante o mundo.

Lourenço aponta que a ditadura salazarista reforçou a ideia de que Portugal deveria se ocupar de sua própria imagem, influenciado por um nacionalismo exacerbado. Apesar disso, o crítico reconhece, no antigo regime, que “ao nível de erudição, do folclore, da própria historiografia, alguma coisa se fez no sentido de um conhecimento mais sério e concreto de vários aspectos da realidade portuguesa” (Lourenço, 2000, p. 68). Contudo, tal postura do antigo regime ainda estava ancorada no passado colonial lusitano e instalada no mito de nação destinada a grandes feitos e descobertas. Não por acaso, grandes produções literárias desta época, segundo Lourenço, não revelavam a verdade sobre este país e seu povo, pois “ficaram eivadas de folclore superficial ou de proselitismo nacionalista” (2000, p. 68).

Entretanto, esta não era a única forma com que Portugal foi refletido e representado nas produções culturais. Havia também um movimento que Lourenço chama de “contra-imagem”, no qual as obras “têm em comum a vontade de ‘renovar’ ao rés-dos-textos (históricos, cartográficos ou culturais) uma imagem (ou imagens) do devir nacional de conhecido e forte impacto, mas quase todas elas imbuídas de uma potente e estruturante perspectiva ‘ideológica’” (Lourenço, 2000, p. 69). Consequentemente, assim como a visão nacionalista e idealizadora de Portugal apoiada pelo Salazarismo, essa perspectiva ideológica da contra-imagem foi problemática, pois ela também corrompia o entendimento da verdade e da realidade portuguesa.

Assim, a ditadura de Salazar dominou todos os aspectos sócio-político-culturais e isso se tornou um obstáculo para “olhar a fundo a realidade portuguesa” (Lourenço, 2000, p. 69). Contudo, não impediu que surgissem “autores e obras que renovam profundamente a imagem dos Portugueses sobre Portugal” (Lourenço, 2000, p. 69). Lourenço destaca que isso não se trata de algo que surgiu com a Revolução de 25 de abril de 1974, mas, sim, que já estava “no ar” nos últimos dez anos do regime. Na verdade, essa mudança de atitude advém da necessidade de atualização daqueles que Lourenço chama de “mais liberalizantes do salazarismo” (2000, p. 70), o qual já estava fadado ao fracasso.

É interessante ressaltar, aqui, como a argumentação do ensaio ronda, a todo momento, a importância da literatura como recurso fundamental para que haja a mudança de postura dos portugueses em relação à sua própria realidade. Desse modo, Lourenço diz:

é claro que nada é mais decisivo em matéria de autognose pátria que o aparecimento de obra ou obras maiores através das quais a nossa imagem recebe ou anuncia uma perturbação qualitativa de tal natureza que é afinal e apenas no seu espelho que só nos damos conta do outro que somos, da pátria diferente que devimos (Lourenço, 2000, p. 70).

A literatura é, portanto, o espelho que pode refletir o povo português, o qual, cada vez mais, precisa apoderar-se de quem é e do lugar onde vive, para que, dessa forma, possa realmente se (re)conhecer e ser visto pelo outro. Assim, Lourenço argumenta em favor da ideia de “repensar Portugal”, mas ele também reconhece que este esforço já está sendo feito a um tempo, não é necessariamente uma novidade, o que podemos relacionar com um dos aspectos apontados por Lukács (2017) acerca do ensaio, ele não cria algo novo, mas reordena aquilo que já existe ou existiu.

Eduardo Lourenço não quer com este ensaio dizer qual a imagem de Portugal deve surgir após ser “repensado” pelos próprios portugueses. A intenção é sempre de provocar dúvidas, possibilitar a reflexão sem, necessariamente, apontar respostas ou soluções para tal questão. Assim, o crítico indica que é necessário revisar tanto a imagem idealizada de Portugal como também sua contra-imagem carregada de ideologias, como dito anteriormente. Nas palavras de Lourenço: “tais imagens devem ser agora confrontadas, perspectivadas, acaso rebatidas e seriamente questionadas em função de um conhecimento mais aderente à causa viva da realidade nacional, à sua opacidade resistente, à sua acaso tenebrosa carência estrutural” (2000, p. 72).

Caso haja esta revisão do pensamento português acerca de si mesmo, Lourenço espera que gere uma “renovada imagem” lusitana para o mundo em todos os âmbitos, sociopolítico e cultural. É claro, para Lourenço, que não se trata aqui de dissolver todos os problemas de Portugal, mas sim uma forma de possibilitar a mudança dessa nação que se sente à margem da Europa, pois, com o fim do imperialismo, Portugal “descobre-se” como um país europeu, mas que esteve perdido na imagem que criou de si próprio como protagonista da História e em seus mitos. Neste sentido, a diferença tecnológica entre Portugal e o restante da Europa, pós-revoluções industriais, por exemplo, fez com que os portugueses se dispersassem em relação à sua autognose e passassem a entender seu próprio país a partir da visão do outro.

Citar um autor nacional, um contemporâneo, um amigo ou inimigo, porque nele se aprendeu ou nos revimos com entusiasmo, é, entre nós, uma raridade ou uma excentricidade como usar capote alentejano. A referência nobre é a

estrangeira por mais banal que seja, e quem se poderá considerar isento de um reflexo que é, por assim dizer, nacional? (Lourenço, 2000, p. 74).

Mais uma vez, Lourenço faz referência à produção cultural como pilar indispensável para que a mudança de perspectiva lusitana seja realizável. Ele afirma que as obras nacionais refletem, na verdade, um projeto político-ideológico e, por isso, não há como os portugueses se reconhecerem de verdade. Assim, segundo o crítico, não há, na imagem que os próprios portugueses têm de si “um exame profundo da realidade portuguesa em todos os seus aspectos” (Lourenço, 2000, p. 74), sendo esta uma circunstância que só reforça a mistificação do passado e do futuro e atrapalha a assimilação do tempo presente pelos portugueses. Seguindo este raciocínio, Lourenço constata: “Poucos países fabricam acerca de si mesmos uma imagem tão idílica como Portugal.” (Lourenço, 2000, p. 76).

Outro ponto importante deste ensaio é a reflexão apresentada por Lourenço acerca de quem são as pessoas que precisam responder ao chamado de “repensar Portugal”: “Na medida do possível é à totalidade do povo português, consciente e responsabilizado na sua prática a todos os níveis, que compete o autodeterminar-se, e não apenas a uma classe tecnocrático-burocrática, de aleatório saber” (Lourenço, 2000, p. 76). Na visão lourenciana, até mesmo aqueles que estão por aí, em Portugal, a fazer piadas e a contar anedotas que, na maior parte das vezes, difamam e enxovalham o país, são também importantes para esse processo de revisão português, considerando que “o anedotário pátrio prolonga, glosa com secreta complacência, aquilo que em superfície critica” (Lourenço, 2000, p. 76).

Por fim, Lourenço conclui seu ensaio afirmando que “chegou o tempo de nos vermos tais como somos, o tempo de uma nacional redescoberta das nossas verdadeiras riquezas, potencialidades, carências, condição indispensável para que algum dia possamos conviver conosco mesmo com um mínimo de naturalidade” (Lourenço, 2000, p. 77). Mas isso só será possível a partir do momento em que Portugal for visto e compreendido pelo “olhar mesmo do português, ou dos portugueses com a consciência adequada da vida do país em que realmente vivem e morrem” (Lourenço, 2000, p. 77).

Portanto, ao entrarmos em contato com este ensaio lourenciano, podemos constatar como o autor se posiciona criticamente em relação à imagologia de seu próprio país e identifica o “inconsciente coletivo” português. Para tal propósito, um recurso muito empregado ao longo do texto é a referência a alguns autores e obras portuguesas. Entretanto, Lourenço não se ocupa de fazer uma análise detalhada desses textos ou

mesmo de apresentar tais autores minuciosamente. Conseguimos enxergar esta atitude também como uma forma de chamar a atenção dos leitores para esses nomes e fazer com que realizemos nossas próprias pesquisas, a fim de que possamos entender melhor o que Eduardo Lourenço está falando e dialogar com ele, ou até se for o caso, questioná-lo.

Dessarte, a obra *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português* (2000) é um conjunto de ensaios que dialogam entre si e demonstram a construção do raciocínio de Lourenço sobre a identidade que Portugal criou para si. É claro que não podemos finalizar a discussão desse tema apenas com um texto desse livro, mas aqui deixamos como sugestão a leitura de outro ensaio lourenciano “Tempo português”, de 1996, o qual nos contempla uma visão mais atualizada da mesma questão pelo mesmo autor, mas que ainda tem ideias muito semelhantes, apesar de os ensaios estarem separados por quase duas décadas.

Ao percorrermos os textos de Eduardo Lourenço, podemos entender que sua temática, relacionada à ideia de identificação do povo português, na verdade, pode ser entendida como um pequeno pretexto para “tratar do que há de mais profundo e fundamental na vida humana” (Lukács, 2017), isto é, o próprio ser. Lourenço, em seus ensaios, deixa muito clara sua reflexão a respeito da vida, da contrariedade humana e não se exime do julgamento, entretanto, também, de certa forma, nos ensina a pensar e a questionar nossa própria existência. Desse modo, podemos retomar Montaigne quando diz: “[O ensaio é] a ciência que trata do conhecimento de mim mesmo, e que me ensina a bem morrer e a bem viver” (Barrento, p. 28, *apud* Montaigne).

Portanto, ao apresentar, neste trabalho, uma breve análise do ponto de vista ensaístico de Antonio Candido e de Eduardo Lourenço, entendemos como o gênero ensaio tão bem lhes coube, mesmo que dentro de diferentes contextos sociais e culturais. Contudo, temos que pontuar a importância desses autores para que este gênero textual esteja, cada vez mais, presente no ambiente acadêmico: seja para que haja mais liberdade de pensamento e de escrita, seja para que o conhecimento esteja realmente mais próximo de todo e qualquer indivíduo. Assim, Brasil e Portugal, dois países que sempre estiveram à margem dos grandes centros de produção cultural e científica, instalam-se, com seus pensadores e intérpretes, no rol do cânone literário mundial.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. Tradução: Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- ANDRADE, Rangel Gomes; VICENTE, Adalberto Luis. A forma ensaio na crítica de Antonio Candido: entre tradição e ruptura. *Eixo Roda*, Belo Horizonte, v. 29, n. 4, p. 249-267, 2020.
- BARRENTO, João. *O gênero intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- CANDIDO, Antonio. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: Estudos de teoria e história literária*. 11 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.
- FONSECA, Ana Clara Vieira da. Observações sobre os ensaios críticos de Antonio Candido e Pier Paolo Pasolini. *Todas As Letras – Revista De Língua e Literatura*, São Paulo, v. 21, n. 3, p. 1-15, 2019.
- LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português*. Lisboa: Gradiva, 2000.
- LUKÁCS, Georg. Sobre a essência e a forma do ensaio: uma carta a Leo Popper. Tradução: Mario Luiz Frungillo. *Revista UFG*, Goiânia, v. 9, n. 4, 2017. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48186> Acesso em 17 jun. 2024.
- PEDROSA, Célia. *Antonio Candido: a palavra empenhada*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Niterói, RJ: Editora Universidade Federal Fluminense, 1994.
- NATÁRIO, Celeste. Eduardo Lourenço: um poeta da filosofia. *Agora: Papeles de Filosofia*, Santiago de Compostela, v. 42, n. 2, Notas, 2023.
- SOUSA, Carlos Mendes de. Eduardo Lourenço: a cidade, o poema, *Relâmpago*. Revista de Poesia, Fundação Luís Miguel Nava, Lisboa, n. 22, p. 93-108, 2008.
- STAROBINSKI, Jean. É possível definir o ensaio?. Tradução: Bruna Torlay. *Remate de Males*, Campinas, SP, v. 31, n. 1-2, p. 13-24, 2012.
- VECCHI, Roberto. A arte do pensamento de Eduardo Lourenço: a saudade e a transformação do mundo. *Iberografias*. Revista de estudos ibéricos, Guarda, n. 16, p. 375-384, 2020.
- WAMPOLE, Christy. A ensaificação de tudo. Trad. Paulo Roberto Pires. *Revista Serrote*, 2013. Disponível em: <https://www.revistaserrote.com.br/2013/06/a-ensaificacao-de-tudo-por-christy-wampole/> Acesso em 18 jun. 2024.

Recebido em: 22/04/2024

Aceito em: 24/06/2024

Isabela Oliveira: mestranda em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília. Possui graduação em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade de Brasília (2015). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura, atuando principalmente no seguinte tema: Crítica Literária Dialética.

As mães de Jane Austen

Jane Austen's mothers

Marcella Faria

Universidade de Brasília (UnB)

marcella_mmf@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3744-9632>

RESUMO

Este artigo tem como finalidade identificar a figura materna presente nos romances escritos por Jane Austen, visando relacioná-la à mãe da autora, Cassandra Austen. Para tanto, descreveu-se brevemente a biografia de Cassandra, bem como possíveis especulações sobre o relacionamento entre ela e a filha. Ademais, levantou-se características desse relacionamento na obra de Austen a fim de verificar o que essas figuras maternas têm a oferecer para suas filhas como um modelo a ser seguido. Adotou-se, como linha de pensamento teórico, os pressupostos da crítica biográfica, relacionando obras literárias a acontecimentos da vida de sua autora. O resultado permitiu concluir que as figuras maternas na narrativa de Austen não desempenham o papel materno ideal. Elas apresentam falhas que são produto de uma expectativa social.

Palavras-chave: Jane Austen; Cassandra Austen; mãe; filha.

ABSTRACT

The main goal of this article is to identify the mother figure present in the novels written by Jane Austen, with the aim of linking it to the author's own mother, Cassandra Austen. For this purpose, a brief biography of Cassandra was provided, along with possible speculations about her relationship with her daughter. Furthermore, characteristics of this relationship in Austen's work were examined to determine what these maternal figures have to offer their daughters as a role model. The postulates of biographical criticism were adopted as the theoretic alline of thought, as they may relate literary works with events in the life of their author. It was possible to conclude that maternal figures in Austen's narrative do not play the ideal maternal role. They have flaws that are a product of social expectations.

Keywords: Jane Austen; Cassandra Austen; mother; daughter.

INTRODUÇÃO

“É uma verdade universalmente reconhecida”¹ que as heroínas de Jane Austen carecem de um bom modelo feminino a ser seguido. As trajetórias dessas heroínas revelam um processo de desenvolvimento e de amadurecimento ao longo dos romances, numa aprendizagem que pode caracterizar suas histórias como romances de formação (*Bildungsroman*).² Nessa modalidade romanesca, o crescimento da protagonista é um dos principais focos da narrativa, e um dos destaques nesse sentido é a presença de um(a) mentor(a) que auxilia a personagem nesse curso.

Na vida real, a família desempenha um papel fundamental na formação inicial dos filhos que, em certa medida, não só carregam consigo esse aprendizado como muitas vezes o reproduzem em maior ou menor grau. Assim, no universo feminino, uma das figuras mais importantes no crescimento da mulher é a da mãe. Em *Um quarto só seu*, inclusive, Virginia Woolf argumenta que “se nós somos mulheres, pensamos no passado através das nossas mães” (Woolf, 2021, p. 122). Já em um artigo publicado na Jane Austen Society of America, Mary Margaret Benson explica que “como mulheres, temos interesse por nossas mães; como mulheres, definimos nós mesmas, bem como nossos valores, de acordo com nossas mães, até mesmo se rejeitamos os valores delas” (Benson, 1989, p. 1).³ E essa rejeição é um elemento importante para as definições pessoais.

Contudo, é curioso notar que, em seus romances, Austen apresenta mães que não são bons exemplos para suas filhas ou essa figura se encontra ausente, no caso de protagonistas órfãs. A negação do bom exemplo e a ausência da figura materna em toda a obra de Jane Austen suscitam questionamentos sobre a relação dessa autora com sua mãe, Cassandra Austen, como também sugerem o olhar crítico de Austen para o mundo como um todo. Lucy Worsley, por exemplo, observou que a ficção de Austen estava “cheia de mães ruins”:⁴ Sra. Dashwood e Sra. Bennet, que não têm bom senso, Sra. Price,

¹ Frase utilizada por Jane Austen no início de seu romance *Orgulho e preconceito*.

² O Romance de Formação ou *Bildungsroman* é um subgênero do romance que narra a trajetória de um/a protagonista, bem como seu processo de amadurecimento em vários âmbitos da vida, como o social, profissional, familiar etc.

³ As traduções dos trechos utilizados neste trabalho foram todas realizadas pela autora.

Do original: “As women we are all interested in our mothers; as women, we define ourselves and our values in terms of our mothers, and even if we ultimately reject our mothers’ values” (Benson, 1989, p. 1).

⁴ Essas mães são consideradas ruins de acordo com o contexto histórico e social no qual se insere as obras de Austen.

que carece de atenção, e as ausentes Sra. Woodhouse e Sra. Elliot, ambas mortas quando a história começa”⁵ (Worsley, 2017, p. 22).⁶

Correspondências entre a realidade do escritor e a ficção criada por ele podem ser explicadas epistemologicamente na narrativa pela referência, ou seja, pela “relação com o mundo como ‘intencionalidade’ da consciência” (Combe, 2010, p. 125). Uma narrativa pode se referir a acontecimentos imediatos ou que ocorreram muito antes, enfocando o que o falante pensava ou sabia na época em que ocorreram os fatos, como os vê retrospectivamente ou como os entende depois (Culler, 1999). Assim, correspondências entre as características das mães dos romances de Jane Austen e sua própria mãe são possíveis, já que, segundo Worsley (2017), a relação entre elas teria sido difícil.

Este artigo identifica algumas representações maternas nos seis romances dessa autora, visando relacionar traços delas à mãe de Austen, bem como ao contexto no qual viveu essa escritora. Para tanto, integram o *corpus* desta pesquisa referências biográficas da vida de Austen, bem como o conteúdo de seus romances: *Razão e sensibilidade* (2017) [1811], *Orgulho e preconceito* (2020) [1813], *Mansfield Park* (2003) [1814], *Emma* (2010) [1815], *A abadia de Northanger* (2007) [1817] e *Persuasão* (2004) [1817]. Complementarmente, serão utilizados textos críticos de Lucy Worsley, Mary Margaret Benson, Destiny Cornelison, entre outros. Buscar-se-á descrever o que pode ser especulado sobre o relacionamento de Jane Austen e sua mãe, Cassandra Austen; levantar possíveis características dessa relação na obra de Jane Austen e verificar, em particular, o que as mães criadas por Austen têm a oferecer para suas filhas como um modelo a ser seguido.

Metodologicamente, o trabalho é pautado na crítica biográfica de Paul Van Tieghem, grande adepto da doutrina do comparativismo clássico francês, que “define o objeto da literatura comparada como o estudo das diversas literaturas em suas relações recíprocas” (Carvalho, 2006, p. 18), afirmando que esse tipo de estudo possibilita, de início, que o historiador de uma nação compreenda um escritor ou uma obra de forma mais plena “ao observá-lo mergulhado no meio literário internacional ao qual ele pertence” (Tieghem, *apud* Carvalho, 2006, p. 19). Segundo ele, é possível relacionar uma obra literária a acontecimentos da vida de seu autor. Logo, a análise de uma obra pode

⁵ Ao longo deste estudo, também falaremos sobre a mãe de Catherine Morland, protagonista de *A abadia de Northanger*, romance de Austen não mencionado por Worsley nesta citação.

⁶ Do original: “full of bad mothers: Mrs Dashwood and Mrs Bennet, who lack sense, Mrs Price, who lacks attention, and the absent Mrs Woodhouse and Mrs Elliot, both dead when the story starts” (Worsley, 2017, p. 22).

revelar algo sobre quem a escreveu. Em complemento, aspectos teóricos levantados por Dominique Combe e por Jonathan Culler dão o suporte necessário à possibilidade de identificação proposta neste trabalho.

Nessa perspectiva, pode-se sugerir que (talvez) ao criar mães ruins (ou a ausência delas) em seus romances, Austen estaria evocando algo sobre seu relacionamento com Cassandra Austen, sua mãe.

O trabalho comparatista não se deve limitar a relacionar textos, uma vez que a vida do autor constitui um fator importante na gênese da obra. A revelação e a difusão de ideias e sentimentos podem, às vezes, partir de um fato histórico ou social (Nitrini, 1997, p. 32).

Nessa perspectiva, o tema deste trabalho é importante àqueles que buscam compreender as relações familiares na obra de Austen, em especial o papel da figura materna, com base em uma visão biográfica dessa autora e de seus seis romances. Assim, este artigo pode contribuir para um melhor entendimento sobre o processo de formação das heroínas criadas por Austen, sugerindo que nossas relações afetivas são capazes de moldar o nosso comportamento e a nossa personalidade.

CASSANDRA AUSTEN

Cassandra Leigh nasceu em Oxfordshire, Inglaterra, em 1739. Oriunda de família rica, aristocrática e influente, era considerada uma moça muito prendada, logo, excelente candidata a se tornar uma boa esposa. Apesar de não ser muito bonita, sua presença era marcante, devido a sua personalidade forte. Segundo Worsley, famosa historiadora inglesa,

Em relação à sua aparência, a mãe de Jane era mais notável do que bonita. Ela tinha cabelos escuros, “traços finos e bem definidos, grandes olhos cinzas e sobrancelhas bonitas”. “Ela prestava especial atenção nos narizes das pessoas”, dizem, “tendo ela um nariz muito aristocrático.” (Worsley, 2017, p. 10).⁷

Em 1764, ela se casou com um reverendo de classe média, George Austen, que havia obtido uma paróquia no condado de Steventon, Inglaterra, nesse mesmo ano.

⁷ Do original: “In appearance, Jane’s mother was striking rather than beautiful, with her dark hair, ‘fine well cut features, large grey eyes, and good eyebrows’. ‘She was amusingly particular about people’s noses,’ we’re told, ‘having a very aristocratic one herself’” (Worsley, 2017, p. 10).

Conheceram-se nas redondezas de Oxford, possivelmente na casa do Mestre do *Balliol College*, tio da delicada Cassandra Leigh, como era seu nome então. O casamento talvez tenha sido um tanto assustador, por ser ela membro de uma família tradicional e próspera, os Leighs de Warwickshire, além de ser uma escritora talentosa (Worsley, 2017, p. 9). Cassandra era inteligente e perspicaz, com talento para a escrita, principalmente poemas que eram admirados por amigos e familiares. Essas qualidades, porém, não eram muito admiradas em uma mulher na Inglaterra do século XVIII. Tais qualidades, que deveriam ser deixadas para o marido, talvez expliquem o fato de ela ter permanecido solteira até os vinte e quatro anos de idade.⁸

A mãe de Jane Austen [...] tinha uma personalidade poderosa. Ela tinha “muito bom senso”, escreveu um parente, “e muitas vezes se expressava, tanto por escrito como por conversa, com força epigramática e direto ao ponto”. Mas tais características não eram necessariamente qualidades atraentes em uma mulher georgiana, e talvez isso explique por que ela ainda era solteira no que era, para uma dama de sua época, a idade relativamente avançada de 24 anos. [...] Ela tinha orgulho de sua facilidade para com palavras, piadas e respostas, e o pai de Jane era um cavalheiro georgiano excepcional por valorizar tais habilidades tanto quanto ela (Worsley, 2017, p. 10).⁹

Embora o casal tivesse em comum o gosto pelos livros e pela escrita, é curioso o fato de Cassandra ter se casado com um simples reverendo. Sua família era abastada e ela poderia ter conseguido um casamento mais vantajoso nos termos da época. No entanto, por ser mulher, ela ficou desprovida financeiramente após o falecimento de seu pai, em 1764. Dessa maneira, ela possivelmente preferiu se casar rapidamente para assegurar uma casa para si e para sua mãe idosa e muito doente. Logo, é possível especular que não tenha sido um casamento por amor, mas sim por conveniência, como era costume na época. É difícil traçar a relação entre Cassandra e George Austen, mas como explica Worsley,

Ela entendeu que um homem como George Austen queria, não, *precisava* de – uma mulher para manter sua casa funcionando. Ele não estava se casando com uma mulher; ele estava se casando com um estilo de vida. Não havia maneira de contornar isso. [...] O Sr. Austen, que nunca foi um homem sentimental, chegou a referir-se à Sra. Austen para terceiros como “minha governanta”. E, de fato, alguns membros da família pensaram que Cassandra se casou com George simplesmente por seu próprio desejo de uma casa e segurança

⁸ Nessa época, uma mulher solteira de 24 anos de idade era considerada uma “solteirona”.

⁹ Do original: “Jane Austen’s mother [...] was a powerful personality. She had ‘strong common sense,’ wrote a relative, ‘and often expressed herself, both in writing and in conversation, with epigrammatic force and point.’ But these were not necessarily attractive qualities in a Georgian woman, and perhaps explain why she’d been still unmarried at what was, for a gentlewoman, the relatively advanced age of twenty-four. [...] She was proud of her facility for words and jests and comebacks, and Jane’s father was an exceptional Georgian gentleman in valuing it just as highly as she did” (Worsley, 2017, p. 10)

financeira. Quando o pai de Cassandra morreu, escreveu um historiador da família, seu casamento aconteceu “imediatamente depois”, para que ela “pudesse dar um lar para sua mãe” (Worsley, 2017, p. 10-11).¹⁰

Apesar de ter nascido em um berço de ouro, Cassandra estava disposta a trabalhar duro e quis demonstrar isso no dia de seu casamento:

Mas Cassandra Leigh, frágil e aristocrática na aparência, era dura como couro. Ela se casou com George em 26 de abril de 1764 na alegre cidade de Bath. Em um casamento como esse, nas periferias da vida nobre e com dinheiro um tanto escasso, o casamento também criava uma parceria comercial. Ela sinalizou suas intenções vestindo-se para a cerimônia com um robusto traje de montaria vermelho, que se tornaria seu traje diário prático para os primeiros anos de sua vida matrimonial, e que “no devido tempo foi cortado em jaquetas e calças para seus filhos” (Worsley, 2017, p. 10).¹¹

Desse dia em diante, ela passou a trabalhar duro em sua nova residência em Steventon. Pode-se dizer que ela se tornou uma fazendeira, pois plantava legumes tanto para o sustento da família como para vender a outros, além de cuidar de seus animais e de seu jardim. Além dessas tarefas domésticas, um dos maiores passatempos de Cassandra era a costura. Ela não só gostava muito dessa arte, como era muito habilidosa para tal. Inclusive, uma cena nos relatos de um membro da família Austen faz referência a essa habilidade: “[...] a porta da frente se abriu imediatamente para a sala comum, onde a Sra. Austen podia ser encontrada sentada, ‘ocupada com sua agulha, fazendo ou consertando alguma coisa’” (Worsley, 2017, p. 15)¹².

Até aqui, foram vistas duas das coisas que Cassandra mais gostava de fazer: a escrita e a costura. Talvez não por coincidência, Jane Austen tenha se tornado uma excelente escritora, além de uma ótima costureira.

¹⁰ Do original: “She understood that a man like George Austen wanted - no, *needed* - a woman to keep his household running. He wasn’t marrying a woman; he was marrying a lifestyle. There was no way round that. [...] Mr Austen, never a sentimental man, would even go so far as to refer to Mrs Austen to third parties as ‘my housekeeper’. And indeed, some family members thought that Cassandra had married George simply out of her own desire for a house and financial security. When Cassandra’s father died, one family historian wrote, her wedding took place ‘immediately afterwards’, so that she ‘might make a home for her mother’” (Worsley, 2017, p. 10-11).

¹¹ Do original: “But Cassandra Leigh, frail and aristocratic in appearance, was at her core as tough as leather. She had married her George on 26 April 1764 in the gay city of Bath. In a marriage like this, at the lower fringes of genteel life with money rather scarce, a wedding also created a business partnership. She signalled her intentions by dressing for the ceremony in a sturdy red riding habit, which would become her practical daily outfit for the early years of her married life, and which ‘in due course was cut up into jackets and trousers for her boys’” (Worsley, 2017, p. 10).

¹² Do original: “the front door opened immediately into the common parlour, where Mrs Austen could be found seated, ‘busily engaged with her needle, in making or repairing’” (Worsley, 2017, p. 15).

Em sua biografia intitulada *Uma memória de Jane Austen*, Edward Austen Leigh, sobrinho de Jane, afirma que “sua costura, tanto simples quanto ornamental, era excelente, e poderia quase envergonhar uma máquina de costura. Ela era considerada muito boa especialmente em costurar seda” (Austen-Leigh, 2019, p. 103). Um xale supostamente bordado por Jane Austen pode ser encontrado, hoje, na Casa-Museu de Jane Austen, em Chawton, Hampshire, Inglaterra.

Muito se fala sobre a influência de George Austen na vida de Jane. Desde pequena, ele lhe dava acesso à sua extensa biblioteca, presenteando-a, certa vez, com uma mesinha de escrever que atualmente se encontra na British Library, em Londres. Assim, Jane leu várias obras clássicas desde criança, sendo encorajada pelo seu pai a escrever seus próprios textos. Começou a escrever cedo, sendo sua juvenília composta por muitas histórias curtas e peças teatrais que eram lidas em voz alta para a família, criando-se, então, um entretenimento na residência da família Austen. George tentou publicar o primeiro livro da filha, *Primeiras impressões*, mas o manuscrito foi rejeitado pela editora. Jane o reescreveu e conseguiu publicá-lo em 1813 com o título de *Orgulho e preconceito*. Infelizmente, o reverendo Austen faleceu em 1805, sem ter visto nenhum livro da filha publicado.

O pai de Jane era muito querido e amado pela família e, como já relatado, foi uma figura importante em sua vida, uma vez que a encorajou a escrever e publicar seus livros. Mas muito pouco se sabe da influência de Cassandra na vida da filha Jane, além do óbvio: Jane era uma excelente escritora e costureira, assim como sua mãe.

Seu tio, Dr. Theophilus Leigh, foi o Mestre de *Balliol* por mais de cinquenta anos, um homem tagarela que “transbordava trocadilhos, piadas e réplicas contundentes”. Ele ficou bastante impressionado com a rapidez e inventividade de sua sobrinha, chamando-a de “a poetisa da família” e uma escritora “promissora e genial”. Mais tarde, as pessoas pensaram que a Sra. Austen, ao invés de seu marido, deve ter legado a Jane seu talento, pois ela possuía “o germe de grande parte da habilidade que estava concentrada” em sua filha mais nova. (Worsley, 2017, p. 9).¹³

Ou seja, Cassandra foi importante na educação formal de sua filha também. Ela teria sido a responsável por ensinar às filhas uma das coisas essenciais da vida. Segundo

¹³ Do original: “Her uncle, Dr Theophilus Leigh, was the Master of Balliol for more than fifty years, a chatty man ‘overflowing with puns and witticisms and sharp retorts’. He was rather taken with his niece’s own quickness and inventiveness, naming her as ‘the Poet of the Family’ and a writer ‘promising a great Genius’. People later thought that Mrs Austen, rather than her husband, must have bequeathed Jane her talent, for she possessed ‘the germ of much of the ability which was concentrated’ in her younger daughter” (Worsley, 2017, p. 9).

Worsley, “a Sra. Austen sem dúvida encontrou tempo para ensinar suas filhas a ler e escrever, o papel tradicional de uma mãe” (Worsley, 2017, p. 41).¹⁴ Embora não haja muitas informações sobre a relação de Jane com sua mãe, uns poucos relatos e cartas de familiares que sobreviveram dão conta de que a relação das duas não parece ter sido muito fácil.

O contexto familiar de Jane é descrito da seguinte forma: Jane Austen tinha cinco irmãos e uma irmã mais velha quando nasceu em Steventon, em 1775. Após dar à luz a seis crianças, Cassandra Austen estava segura de que possuía experiência o suficiente para não se preocupar em buscar ajuda médica, mesmo ante o fato de sua sétima gravidez durar dez meses. Ela se contentava com a ajuda de suas vizinhas, caso fosse necessário. Jane Austen chegou ao mundo em dezembro, em meio a um inverno mais frio e rigoroso do que era de costume, significando que ela precisaria de maior atenção e cuidado. Para tanto, Cassandra deveria diminuir suas tarefas domésticas e passar mais tempo com o bebê. Worsley ponderou que “Um bebê ‘tardio’ como este geralmente tem um corpo muito comprido (como Jane) e é frágil e doente nas primeiras semanas de vida. Esses bebês às vezes são descritos como ‘difíceis’ por suas mães e precisam de cuidados extras” (Worsley, 2017, p. 22).¹⁵ Por esse ponto de vista, talvez a origem de uma relação difícil entre mãe e filha se encontre no momento em que Jane nasceu. Como Worsley conclui, “Talvez, o problema tenha começado logo no início.” (Worsley, 2017, p. 22).¹⁶

Após seu batizado, Jane foi mandada para uma espécie de creche que cuidava e alimentava crianças pequenas. Essa prática era comum na época, e seus pais a visitavam frequentemente. Mais tarde, foi para uma escola juntamente com a irmã, que também se chamava Cassandra. Contudo, a estadia nessa instituição não durou muito, pois elas foram acometidas pelo tifo, uma doença epidêmica que pode levar a pessoa à morte. Ao saberem disso, seus pais as trouxeram para casa onde ambas se recuperaram e passaram a estudar em casa. No entanto, isso pode ter causado um distanciamento entre mãe e filha, como afirma Worsley:

Os primeiros biógrafos de Jane, membros de sua família, faziam questão de enfatizar que a vida na casa paroquial era coesa, autocontida e constantemente

¹⁴ Do original: “Mrs Austen doubtless found the time to teach her daughters how to read and write, a mother’s traditional role” (Worsley, 2017, p. 41).

¹⁵ Do original: “A ‘late’ baby like this often has a very long body (like Jane) and is frail and ill for the first few weeks of his or her life. Such babies are sometimes described as ‘difficult’ by their mothers, and in need of extra care” (Worsley, 2017, p. 22).

¹⁶ Do original: “Perhaps the trouble began right at the beginning” (Worsley, 2017, p. 22).

harmoniosa. Porém, mais recentemente, os historiadores apontaram que, com sua primeira infância em outro lugar, seguida por um período na escola, Jane deve ter passado quase cinco de seus primeiros onze anos longe de sua casa e de sua mãe. Isso posto, há um novo entendimento sobre a famosa família Austen. Talvez isso possa explicar algo sobre a frieza posterior que pode ser detectada entre Jane e sua mãe. (Worsley, 2017, p. 25).¹⁷

Conforme crescia, Jane foi se tornando mais apegada à irmã mais velha. Inclusive, a maioria das cartas escritas por Austen de que se tem conhecimento foi escrita para sua irmã. E foi Cassandra (a irmã) quem queimou muitas cartas de Jane após o falecimento dessa, talvez como forma de proteger a privacidade de Jane e da relação entre elas. Além de irmãs, elas eram melhores amigas, e Cassandra, por ser mais velha, talvez tenha se tornado a pessoa a quem Jane se dirigia, em lugar da mãe.

À medida que Jane crescia, foi com a irmã que ela teve intimidade, como se Cassandra fosse uma segunda mãe. Mães substitutas aparecem com frequência nos romances de Jane; era um papel com o qual ela estava muito familiarizada e que, no devido tempo, desempenharia para com suas sobrinhas. (Worsley, 2017, p. 26).¹⁸

Outro fato conhecido de Cassandra mãe era sua condição física. Apesar de trabalhar muito, a genitora de Jane parecia ter uma saúde frágil. Quando o casal Austen se mudou para Steventon, Cassandra se encontrava debilitada, tendo viajado em “uma cama de penas, colocada sobre alguns artigos de mobília macios na carroça”. Sua falta de saúde nesse momento era “um indicador precoce de uma vida inteira de doenças e, possivelmente, hipocondria, que alternadamente divertiria e exasperaria sua família” (Worsley, 2017, p. 8)¹⁹. Por isso, quando a família se mudou para Bath, anos depois, “entre os pontos positivos de Bath, estava o atendimento médico e era verdade que a saúde da Sra. Austen estava em declínio há anos” (Worsley, 2017, p. 156).²⁰

¹⁷ Do original: “Jane’s earliest biographers, members of her family, were keen to stress that life in the Rectory was tightly knit, self-contained and constantly harmonious. But more recently, historians have pointed out that with her early nursing elsewhere, and followed by time away at school, Jane was to spend nearly five of her first eleven years away from her home and mother. Put like that, it casts a new light on the famously familial Austens. It might also help to explain something of the later coldness that can be detected between Jane and her mother” (Worsley, 2017, p. 25).

¹⁸ Do original: “As Jane grew up, it was to her sister that she turned for intimacy, as if Cassandra were a second mother. Substitute mothers would appear often in Jane’s novels; it was a role with which she was very familiar, and would play herself in due course to younger women” (Worsley, 2017, p. 26).

¹⁹ Do original: ““on a feather-bed, placed upon some soft articles of furniture in the waggon’ [...] an early indicator of a lifetime of ailments, and possible hypochondria, that would alternately amuse and exasperate her family” (Worsley, 2017, p. 8).

²⁰ Do original: “Among the attractions of Bath was the medical care, and it is true that Mrs Austen’s health had been in decline for years” (Worsley, 2017, p. 156).

Em muitas de suas cartas, Jane se refere às doenças da mãe e a seu humor. Quando a mãe já estava idosa e debilitada, controlava bastante a vida das filhas, desejando-as sempre por perto:

A Sra. Austen pode ter abdicado de suas responsabilidades domésticas, mas ainda exercia um controle poderoso sobre suas filhas. “Foi decidido pela família que a Sra. Austen nunca deveria ser deixada sozinha”, sua neta notou, “por que, eu não sei, pois tenho certeza de que ela estava naquela época, e muito tempo depois, perfeitamente capaz de cuidar de si mesma”. Jane continuou fria com sua mãe, suspirando, quando fora de casa, que a Sra. Austen “gostaria que eu escrevesse para ela. Devo tentar pelo menos.” (Worsley, 2017, p. 238).²¹

Worsley também sugere que a relação das duas não pode ter sido muito boa pelo fato de elas serem muito parecidas. Como a mãe, Jane também era inteligente, perspicaz e de personalidade forte.

Jane raramente escreve com gentileza sobre sua mãe. Talvez o problema fosse que elas eram muito parecidas em sua nítida “inteligência vigorosa”. Jane também se viu arrastada pelo pessimismo constante de sua mãe. “Ela está razoavelmente bem” Jane escreveu em particular para Cassandra em uma ocasião, embora “ela mesma diria a você que está com um resfriado terrível na cabeça” (Worsley, 2017, p. 183).²²

Ainda que brevemente exposto, já se pode vislumbrar que Jane Austen não mantinha uma relação muito próxima com sua mãe. Como já relatado, ela passou os primeiros anos de sua vida longe de Cassandra (mãe) e suas cartas sugerem que a relação das duas não era muito afetuosa. Talvez essa experiência tenha influenciado as mães que Jane criou para suas heroínas. Tieghem afirma que “A primeira curiosidade que a leitura inspira nos leva a nos informarmos sobre a pessoa e a vida do autor. Por conseguinte, a primeira forma tomada pela história literária foi a *biográfica*” (Tieghem, *apud* Carvalhal, 1994, p. 91). Ressaltamos que o interesse pela biografia de autores(as) também se deve ao método retórico de análise textual, que toma o texto literário como um produto de

²¹ Do original: “Mrs Austen may have abdicated her domestic responsibilities, but she still exerted a powerful hold over her daughters. ‘It had been ruled in the family that Mrs Austen was never to be left alone,’ her granddaughter noticed, ‘why, I do not know, for I am sure she was at that time, and long afterwards, perfectly well able to take care of herself’. Jane continued cool towards her mother, sighing, when away from home, that Mrs Austen ‘will like to have me write to her. I shall try at least’” (Worsley, 2017, p. 238).

²² Do original: “Jane rarely writes kindly of her mother. Perhaps the problem was that they were just too much alike in their sharpness and ‘sprack wit’. Jane also found herself dragged down by her mother’s constant pessimism. ‘She is tolerably well’, Jane privately wrote to Cassandra on one occasion, although ‘she would tell you herself that she has a very dreadful cold in the head.’” (Worsley, 2017, p. 183)

comunicação entre um emissor e um receptor, ou seja, trata-se de um modo de se pensar a literatura.

AS MÃES DE JANE AUSTEN

Em *Razão e sensibilidade*, a Sra. Dashwood é a principal figura materna. Ela tem três filhas: Elinor, Marianne e Margaret, a última ainda criança. As duas mais velhas passam por difíceis experiências ao longo do romance, cada uma se comportando à sua maneira: enquanto Marianne é mais sensível e impulsiva, Elinor é mais racional e cautelosa.

No início do romance, quando o Sr. Dashwood morre, sua esposa e filhas são praticamente deserdadas e devem sair da casa confortável para levar uma vida modesta. É logo nesse momento que se percebe que a Sra. Dashwood tem dificuldade para reerguer a vida da família e ser um modelo para as filhas. Em razão disso, Elinor torna-se a responsável pela família. Quando elas estão à procura de uma nova casa, por exemplo, as opções da Sra. Dashwood são muito caras, acima de sua nova renda, cabendo a Elinor escolher a nova morada e preparar a mudança.

Quando se trata de experiências amorosas, Elinor e Marianne também sofrem bastante: Elinor se apaixona por Edward Ferrars, um rico cavalheiro cuja mãe jamais permitiria que ele se casasse com uma moça de classe inferior como ela. Mas os dois se tornam amigos e se apaixonam. Mesmo sabendo que a mãe de Edward seria contra esse casamento, a Sra. Dashwood encoraja Elinor a manter sua afeição por ele. Ao invés de ajudar sua filha a lidar com essa decepção amorosa, ela a encoraja no relacionamento que até então era impossível. Já Marianne se apaixona pelo encantador Sr. Willoughby, que se mostra apaixonado por ela, porém chega a colocá-la em situações não muito apropriadas para uma dama do século XIX. Marianne não se importa com o que as pessoas pensam e vive intensamente cada momento com Willoughby, na certeza de que logo estariam casados. Infelizmente, ela acaba de coração partido, pois Willoughby jamais a pediu em casamento.

Também nessa circunstância, a Sra. Dashwood, ao invés de orientar o bom comportamento da filha Marianne, acaba agindo como essa. Ela encoraja o comportamento inadequado da filha, acreditando que ela e Willoughby estariam noivos em segredo; não age de forma racional e, sim, de forma emocional. Com isso, não

somente não contribui para o crescimento das filhas, como também encoraja comportamentos não bem-vistos na época. Dessa forma, cabe a Elinor tomar conta de Marianne, tal como a irmã Cassandra o fez, de certa forma, com Jane. O narrador de *Razão e sensibilidade* afirma que “Elinor viu, com preocupação, o excesso de sensibilidade da irmã. A Sra. Dashwood, por outro lado, valorizava e apreciava tal sentimento” (Austen, 2017, p. 6).²³ Elinor, “cujo conselho era tão eficaz, possuía uma força de compreensão e frieza de julgamento, o que a qualificou para ser a conselheira de sua mãe, embora tivesse apenas dezenove anos de idade” (Austen, 2017, p. 5).²⁴ Dessa maneira, pode-se perceber que apesar de a Sra. Dashwood ser a mãe da família, Elinor era quem desempenhava o papel materno ideal de alguma forma.

Em *Orgulho e preconceito*, a voz narrativa sugere que a Sra. Bennet é uma mãe ridícula e condescendente, cujo único objetivo na vida é ver suas cinco filhas casadas. Para ela, um cavalheiro rico é o caminho para a felicidade. Essa crença vai contra as ideias de uma de suas filhas, Elizabeth, a protagonista do romance, que assegura jamais se casar se não for por amor.

Essa ideia de casamento para obter vantagens não era apenas vontade da Sra. Bennet, mas uma visão da própria época. A sociedade inglesa do século XIX condicionava a visão da vida (consequentemente, a visão de todas as mães de forma geral) à segurança financeira como necessidade primária. Os excessos da Sra. Bennet, tão ridiculamente descritos, mostram seu medo de que suas filhas fiquem sem um teto quando o Sr. Bennet morrer, pois nenhuma delas poderia herdar a propriedade. Esse medo pode ser visto quando ela tenta forçar Elizabeth a aceitar a proposta de casamento do horrendo Sr. Collins, herdeiro da propriedade da família. Se assim fosse, elas não perderiam a casa após o falecimento do Sr. Bennet. Inclusive, “embora os pais sejam aqueles a quem um noivo tradicionalmente pede a mão da filha em casamento, aqui a Sra. Bennet está assumindo o papel mais ativo no casamento de suas filhas” (Cornelison, 2019, p. 11),²⁵ como se seu medo a fizesse antecipar-se nas ações.

²³ Do original: “Elinor saw, with concern, the excess of her sister’s sensibility; but by Mrs. Dashwood it was valued and cherished.” (Austen, 2017, p. 6)

²⁴ Do original: “whose advice was so effectual, possessed a strength of understanding, and coolness of judgment, which qualified her, though only nineteen, to be the counsellor of her mother.” (Austen, 2017, p. 5)

²⁵ Do original: “It is also interesting to note that though fathers are the ones to whom a fiancé traditionally applies for blessing, here Mrs. Bennet is taking the more active role in the settling of her daughters” (Cornelison, 2019, p. 11).

A Sra. Bennet ainda justifica: “[...] já tive meu quinhão de beleza, mas não ambiciono ser nada de extraordinária hoje em dia. Quando uma mulher tem cinco filhas crescidas, deve deixar a própria beleza de lado” (Austen, 2020, p. 8). Enquanto é solteira, a mulher pode ser bela e desejável, mas quando se torna mãe, parece perder essas qualidades, já que deve se preocupar em educar as filhas para que elas, por sua vez belas e desejáveis, consigam um casamento vantajoso. Segundo Cornelison, “como mãe, seu gênero a restringe de uma maneira diferente da de suas filhas. Enquanto suas filhas são forçadas a buscar a dependência no casamento, as mães são forçadas a se despojar de sua própria personalidade” (Cornelison, 2019, p. 14).²⁶ Com isso, a Sra. Bennet acaba sendo uma vítima do sistema patriarcal, da mesma forma que suas filhas e, na vida real, do mesmo modo que Cassandra, mãe de Jane, casou-se com um simples reverendo após o falecimento do pai e a difícil situação financeira da família.

A Sra. Bennet chega a listar sua preferência em relação às filhas: “Lizzy não é melhor do que as outras; estou convencida de que não tem metade da beleza de Jane, e nem sequer metade do bom humor de Lydia” (Austen, 2020, p. 9).

[...] Jane é listada em primeiro lugar como digna de preferência por causa de sua beleza. Lydia vem em segundo lugar por ser bem-humorada. A ordem em que a Sra. Bennet lista suas filhas indica os valores da sociedade da época. Linda, bem-humorada e, por último, e menos importante, espirituosa. O rebaixamento de Elizabeth para o terceiro lugar indica o padrão de aceitação dentro da sociedade. A escolha de Austen de puxar Elizabeth do terceiro lugar para o de protagonista indica uma rebelião contra esta ordem. Novamente, o leitor vê uma dica de que a Sra. Bennet, por trás de seu diálogo barulhento e às vezes de comportamento inadequado, é uma realista com notável compreensão do mundo ao seu redor. Ela não está comentando sobre a virtude da ordem, mas sim reconhecendo que ela existe, seja ela dura ou não. (Cornelison, 2019, p. 17).²⁷

Na descrição do narrador, a Sra. Bennet era “de inteligência medíocre, pouca cultura e gênio instável. Quando se aborrecia, imaginava que estava nervosa. O propósito de sua vida era casar as filhas. Seu consolo, fazer visitas e saber das novidades” (Austen,

²⁶ Do original: “As a mother, her gender restrains her in a different way than it does her daughters. While they are forced to seek dependency in marriage, mothers are forced to divest themselves from their own personhood” (Cornelison, 2019, p. 14).

²⁷ Do original: “Jane is listed first as worthy of preference because of her beauty. Lydia comes in second for being sociable. The order in which Mrs. Bennet lists her daughters indicates the value placed on each attribute by society at the time. Beautiful, good-natured, and then last and also least, witty. While Mrs. Bennet’s relegation of Elizabeth to third place or later indicates the standard of acceptance within society, Austen’s choice to pull Elizabeth from third place to protagonist indicates a rebellion against this order. Again, the reader sees a hint that Mrs. Bennet, underneath her rattling dialogue and sometimes inappropriate behavior, is a realist with remarkable understanding of the world around her. She is not commenting on the virtue of the order, but rather acknowledging that it is true, harsh or not” (Cornelison, 2019, p. 17).

2020, p. 10). Na expressão “estar nervosa”, Austen parece não só confirmar sua hipocondria, como dizer que ela não sofria de fato e que as reclamações sobre seu estado de saúde nunca são levadas a sério pelas pessoas a seu redor. Pode haver aí uma referência de Austen à própria mãe que, muitas vezes, reclamava de sua pouca saúde. Jane até já havia aludido a sua mãe, em uma carta, como alguém com humor ruim e exageradamente doente, ou, à semelhança da Sra. Bennet, alguém que se aborrece e se imagina nervosa. Será que Austen levava tais reclamações a sério?

Worsley, em suas reflexões, considera que, mesmo vivendo em uma boa casa, era entediante estar sempre com os mesmos vizinhos, “ajudar as mesmas pessoas; cultivar o mesmo jardim, indefinidamente”. E uma reação a esse tédio podia ser ficar doente. “A mãe de Jane, a conselho médico, tomava ‘12 gotas de láudano’ na hora de dormir.” Porém, se assim fosse, certamente ela poderia desmaiar, já que o láudano continha 10 por cento de ópio dissolvido em álcool, uma grande dose de morfina, de codeína e de outros alcaloides do ópio. Mas Jane declarou, em uma de suas cartas para a irmã, que sua mãe estava “razoavelmente bem”. “Ela mesma diria a você que está com um resfriado terrível no momento; mas eu não tenho muita compaixão por resfriados.” (Worsley, 2017, p. 100).²⁸ Aqui, novamente, a verossimilhança: se a mãe de Jane parecia sempre mascarar seu bem-estar com um resfriado (como evocado da declaração da filha), no romance, a Sra. Bennet também mascara seu descontentamento com o “nervoso”.

Outro traço de Cassandra Austen mãe em *Orgulho e preconceito* está na figura do Sr. Collins. Worsley (2017) relata que, quando a família Austen visitou uma grande e rica propriedade na Inglaterra, Cassandra contou as janelas da fachada oeste para demonstrar, à sua nora, como era uma grande casa. Há no Sr. Collins algo da Sra. Austen: ele não consegue se abster de dizer a Lizzy Bennet quantas janelas a casa tem, quando se aproximam de Rosings em *Orgulho e preconceito*, e não consegue manter para si a informação de “quanto custou originalmente a vidraça” (Worsley, 2017, p. 209).²⁹ Certamente, é curioso notar que Austen decidiu inserir características de sua própria mãe em um dos personagens mais detestáveis e inconvenientes de seus livros.

Em outro romance, *Mansfield Park*, a Sra. Price é uma mãe extremamente ausente. Ela nasceu em uma família rica e optou por um casamento desvantajoso que a colocou

²⁸ Do original: “help the same paupers; cultivate the same garden, over and over again. [...] Jane’s mother on medical advice took ‘12 drops for Laudanum’ at bedtime’ [...] ‘She is tolerably well’ [...] ‘She would tell you herself that she has a very dreadful cold in her head at present; but I have not much compassion for colds’” (Worsley, 2017, p. 100).

²⁹ Do original: “what the glazing altogether had originally cost” (Worsley, 2017, p. 209).

em dificuldades financeiras. Não fica claro se tal casamento foi por amor ou por uma impulsividade juvenil. Ela acaba tendo vários filhos e não consegue cuidar de todos eles. Assim, envia sua filha Fanny, protagonista do romance, para morar na rica propriedade de *Mansfield Park* com suas tias.

Fanny cresce nessa casa e enfrenta dificuldades, pois recebe um tratamento diferente do dispensado a seus primos por ser considerada inferior; até mesmo sua educação é relegada. Referindo-se a Fanny, uma das tias afirma para uma de suas primas que “[...] não é absolutamente necessário que ela [Fanny] seja tão talentosa quanto você; pelo contrário, é muito mais desejável que haja uma diferença entre vocês” (Austen, 2003, p. 16)³⁰.

As primas de Fanny a desprezam e a consideram inferior, por ela não ter o mesmo grau de educação que elas. Fanny não teve as mesmas oportunidades que as primas tiveram. A educação era responsabilidade das mães, e a mãe de Fanny evidentemente não investiu na educação da filha.

Fanny é pedida em casamento por um rico cavalheiro, mas ela recusa, pois está apaixonada por seu primo Edmund Bertram. Como punição, suas tias a mandam para casa na esperança de que ela sinta falta do rico estilo de vida em Mansfield Park e acabe aceitando a proposta daquele cavalheiro que lhe garantiria uma vida confortável e independente das tias. Ao chegar em Portsmouth, sua mãe a recebe com certa ternura, mas Fanny fica chocada com a falta de bons modos de sua família e com o estado lamentável da casa. O narrador descreve:

Sua decepção com a mãe foi maior; lá ela esperou muito e não encontrou quase nada. Todo esquema lisonjeiro de ser importante para ela logo caiu por terra. A Sra. Price não foi indelicada - mas, em vez de ganhar seu afeto e confiança, e tornar-se cada vez mais querida, sua filha nunca encontrou maior bondade nela do que no primeiro dia de sua chegada. O instinto da natureza logo foi satisfeito, e o apego da Sra. Price não tinha outra fonte... Suas filhas nunca foram muito para ela (Austen, 2003, 306).³¹

³⁰ Do original: “it is not at all necessary that she should be as accomplished as you are; - on the contrary, it is much more desirable that there should be a difference” (Austen, 2003, p. 16).

³¹ Do original: “Her disappointment in her mother was greater; *there* she had hoped much, and found almost nothing. Every flattering scheme of being of consequence to her soon fell to the ground Mrs. Price was not unkind - but, instead of gaining on her affection and confidence, and becoming more and more dear, her daughter never met with greater kindness from her, than on the first day of her arrival. The instinct of nature was soon satisfied, and Mrs. Price’s attachment had no other source. Her heart and her time were already quite full; she had neither leisure nor affection to bestow on Fanny. Her daughters never had been much to her” (Austen, 2003, 306).

A Sra. Price demonstra que não se importa com os filhos, colocando-os sob os cuidados alheios e relegando sua educação. Aliás, de acordo com Worsley, Cassandra, a mãe de Austen, referiu-se a esse romance:

A Sra. Austen criticou *Mansfield Park*, por sua famosa e angustiante cena de uma mulher pobre rejeitando um homem rico porque não pode amá-lo. A atitude de Cassandra [irmã] e da Sra. Austen *pode* ser lida como uma desaprovação codificada das sensibilidades excessivamente gentis de Jane sobre se casar por dinheiro. (Worsley, 2017, p. 176).³²

No romance *Emma*, há completa ausência da mãe da protagonista Emma Woodhouse, a qual faleceu quando essa era muito pequena. Diferentemente das outras heroínas de Austen que enfrentam dificuldades financeiras, Emma é rica e herdeira de uma grande fortuna. Por isso, acredita que não precisa se casar e se diverte arranjando casamentos em sua vizinhança. Contudo, ela magoa algumas pessoas ao seu redor, com sua imaturidade e excesso de autoconfiança. Pode-se pensar que, fosse sua mãe viva, talvez ela não passasse por tantas situações constrangedoras.

A figura materna em *Emma* pode ser encontrada na Sra. Taylor, babá de Emma. Ela é responsável pela educação dessa jovem, mas falha nesse processo por ser indulgente e permitir que ela (Emma) realize todas as suas vontades. Para a Sra. Taylor, Emma é perfeita, segundo afirma:

Com todos os seus pequenos defeitos, a querida Emma é uma excelente criatura. Onde poderíamos ver uma filha melhor, ou uma irmã mais carinhosa ou uma amiga mais verdadeira? Não, não, ela tem qualidades que merecem confiança, nunca cometerá um grande erro. Onde Emma erra uma vez, acerta cem. (Austen, 2010, p. 30).

No entanto, a Sra. Taylor está equivocada, pois Emma comete muitas falhas ao longo do romance. Porém, são essas falhas que fazem com que ela amadureça, isto é, ela acaba tendo que aprender duras lições por si mesma.

Em *A abadía de Northanger*, a heroína é Catherine Morland. Ela provém de uma grande família, com nove irmãos. Sua mãe, a Sra. Morland, não aparece muito na história. Logo no início, sob a tutela do casal Allen, Catherine viaja para Bath, local onde a maior parte da história se desenrola. Dessa maneira, a Sra. Allen age como sua mãe durante a

³² Do original: “And Mrs Austen took against *Mansfield Park*, with its celebrated, harrowing scene of a poor woman turning down a rich man because she cannot love him. Cassandra and Mrs Austen’s attitude *can* be read as a coded disapproval of Jane’s overly nice sensitivities about marrying for money” (Worsley, 2017, p. 176).

viagem. No entanto, essa senhora pouco contribui para o bom comportamento de Catherine. Ela é uma jovem inexperiente, ingênua e passa por situações constrangedoras, principalmente devido a sua imaginação fértil e a sua fácil crença no que as pessoas lhe dizem. A Sra. Allen, por sua vez, em nada a ajuda nem lhe dá bom exemplo de conduta. Sobre essa senhora, Austen descreve:

A Sra. Allen fazia parte daquela numerosa classe de mulheres, cuja sociedade não pode despertar outra emoção senão a surpresa de haver algum homem no mundo que pudesse gostar delas o suficiente para se casar com elas. Ela não tinha beleza, gênio, realização, nem boas maneiras [...]. Vestir-se bem era sua paixão. (Austen, 2007, p. 9).³³

Percebe-se que essa senhora era ignorante, vazia e frívola, um tipo que nenhuma mãe responsável desejaria como companhia para a filha durante uma viagem. Mais uma vez nota-se a irresponsabilidade da Sra. Morland.

Nesse romance, uma personagem que, de certa forma, age como figura materna é uma das amigas de Catherine, Eleanor Tilney. Essa moça perdeu sua mãe quando ainda era adolescente e, ao contar sobre ela a Catherine, declara: “Uma mãe estaria sempre presente. Uma mãe teria sido uma amiga constante; sua influência estaria além de todas as outras” (Austen, 2007, p. 131).³⁴ Ela é uma amiga atenciosa e, no romance, contribui para o crescimento de Catherine, diferentemente da Sra. Morland e da Sra. Allen.

Em *Persuasão*, a mãe da personagem principal, Anne Elliot, também é ausente, tendo falecido quando Anne era jovem. Ao ler sobre a triste trajetória de Anne, nota-se que se sua mãe ainda vivesse, talvez essa heroína não tivesse passado por tanto sofrimento e angústia.

Quando ainda jovem, Anne se apaixonara por um jovem rapaz, o Sr. Wentworth. Contudo, ela provinha de uma família abastada, e seu pretendente tinha origens mais humildes. Além disso, Wentworth havia se alistado para fazer parte da Marinha inglesa e poderia morrer em serviço. Então, esse casamento seria inapropriado e, ainda que desejasse aceitar o pedido de casamento do Sr. Wentworth, Anne foi persuadida a recusá-lo.

³³ Do original: “Mrs Allen was one of that numerous class of females, whose society can raise no other emotion than surprise at there being any men in the world who could like them well enough to marry them. She had neither beauty, genius, accomplishment, nor manner. [...] Dress was her passion” (Austen, 2007, p. 9).

³⁴ Do original: “A mother would have been always present. A mother would have been a constant friend; her influence would have been beyond all other” (Austen, 2007, p. 131).

A grande responsável por essa influência foi a personagem Lady Russell, grande amiga da falecida Sra. Elliot, que zela por Anne e a convence de que tal proposta de casamento devia ser recusada, devido à posição social do rapaz e à possibilidade de ele morrer em serviço. “Ele era brilhante, ele era obstinado. Lady Russell tinha pouco gosto pelo humor e por qualquer coisa que se aproximasse da imprudência, um horror. Ela desaprovou a conexão em todos os aspectos” (Austen, 2004, p. 27).³⁵ Anne recusa o pedido e, por oito anos, vive arrependida, sofrendo em silêncio.

Lady Russell acaba sendo uma espécie de figura materna para Anne. Ela sabe que Anne é uma garota especial e diferente do resto de sua família, cujo pai e irmãs são fúteis. Lady Russell a persuade em sua conduta, visando a seu bem. No entanto, ela falha nesse processo e, como resultado, Anne passa anos sofrendo em silêncio, incapaz de confessar seus sentimentos para alguém, principalmente quando reencontra Wentworth e acredita que tudo está perdido. Dessa forma, Austen parece nos dizer que figuras maternas também podem ser perigosas ao contribuírem para as escolhas erradas de suas filhas. Mas, para a sorte de Anne, Wentworth a pede em casamento novamente e os dois se casam por amor. Ao escutar seu coração, Anne finalmente encontra o caminho para a felicidade.

CONCLUSÃO

Como se vê, Cassandra se casou com o Reverendo Austen logo após o falecimento de seu pai, para assegurar uma casa para ela e sua mãe. Alguns anos após a morte de George Austen, algo similar aconteceu com Jane Austen. Ela recebeu um pedido de casamento de um homem rico que garantiria uma casa confortável para ela, sua mãe e sua irmã. Mas Jane recusou o pedido, pois, aparentemente, ela desejava se casar por amor, assim como suas heroínas. Não sabemos como sua mãe reagiu a esse fato, mas por sua reação ao romance *Mansfield Park*, quando Fanny recusa uma proposta de casamento nesses mesmos termos, especula-se uma semelhança.

Na Inglaterra do século XIX, o papel da mulher era casar-se, ter filhos e cuidar da casa. Inclusive, nessa época, manuais de conduta doméstica ensinavam as particularidades do comportamento de uma boa esposa e mãe, a exemplo do livro *Sermons to young women* (1776), escrito por James Fordyce e mencionado em *Orgulho*

³⁵ Do original: “He was brilliant, he was headstrong. - Lady Russell had little taste for wit; and of any thing approaching to imprudence a horror. She deprecated the connexion in every light” (Austen, 2004, p. 27).

e preconceito. Sendo assim, as mulheres deveriam fazer o que era esperado delas. Não havia muito espaço para que escolhessem o tipo de mãe que gostariam de ser. A maternidade era um papel social.

Nessa perspectiva, sugere-se que a visão de Austen em relação à figura materna criticava às expectativas sociais acerca dessa figura. Na narrativa de Austen, essas mães não são perfeitas, mas produto de uma expectativa social. Apesar de falharem na educação dessas heroínas, elas não agem por falta de amor. Trata-se de seres humanos cujas falhas são resultado de uma imposição social. Se são ridículas, é porque o mundo não lhes deixa outra opção.

Em relação à genitora de Austen, apesar das poucas especulações nas cartas que restaram, é possível imaginar que as duas eram parecidas, pois eram inteligentes, escreviam bem e até mesmo costuravam bem. Por fim, diante de todos os obstáculos que as mulheres enfrentavam (principalmente as escritoras), vemos que Austen produziu muitas obras, e isso teria sido difícil sem o encorajamento das pessoas ao seu redor, principalmente de sua mãe.

REFERÊNCIAS

- AUSTEN, Jane. *Emma*. São Paulo: Landmark, 2010.
- AUSTEN, Jane. *Mansfield Park*. Oxford: Oxford World's Classics, 2003.
- AUSTEN, Jane. *Northanger Abbey*. Londres: Wordsworth Classics, 2007.
- AUSTEN, Jane. *Orgulho e preconceito*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.
- AUSTEN, Jane. *Persuasion*. Oxford: Oxford World's Classics, 2004.
- AUSTEN, Jane. *Sense and sensibility*. Oxford: Oxford World's Classics, 2017.
- AUSTEN-LEIGH, James Edward. *Uma memória de Jane Austen*. Domingos Martins: Pedrazul, 2019.
- BENSON, Mary Margaret. Mothers, substitute mothers, and daughters in the novels of Jane Austen. *Jane Austen Society of North America*, Oregon, v. 11, n. 1, p. 117-124, 1989.
- CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Editora Ática, 2006.
- COMBE, Dominique. A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. *Revista USP*, n. 84, p. 112-128, 2010.

CORNELISON, Destiny. *Beyond marital bliss: a redemption of motherhood in Jane Austen*. 2019. 79f. Dissertação (English MA Theses) - Georgias's Public Liberal Arts University, Georgia College, Georgia, 2019.

CULLER, Jonathan. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Becca, 1999.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: USP, 1997.

WOOLF, Virginia. *Um quarto só seu*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

WORSLEY, Lucy. *Jane Austen at home*. New York: St. Martin's Press, 2017.

Recebido em: 11/12/2023

Aceito em: 30/09/2024

Marcella Faria: doutoranda em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília (UnB). Graduada em Letras Inglês e Mestre em Literatura e Práticas Sociais pela mesma instituição. Bolsista CAPES. É autora do livro *A verdade universal de Jane Austen e o romance de formação: um estudo de Orgulho & Preconceito e Emma*, publicado pela Editora Appris em 2021.

Brincadeira com coisas sérias: a representação da infância em “Tati, a garota”, de Aníbal Machado

*Playing with serious things: The representation of childhood in
“Tati, a garota”, of Aníbal Machado*

Vitória Mombrum Leão Magalhães

Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS)

vmombrum@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6422-3188>

RESUMO

Este artigo propõe a realização de um estudo acerca da representação da infância no conto “Tati, a garota”, de Aníbal Machado, observando a relação da protagonista do conto com a realidade à sua volta. Na obra, a protagonista muda-se do subúrbio para Copacabana com sua mãe, para que esta possa se dedicar ao seu ofício de costureira de mulheres da classe média, acompanhamos então o cotidiano de mãe e filha frente à ascensão da burguesia carioca na década de 1930. Tem-se como objetivo entender quais os recursos estéticos e literários utilizados pelo escritor para construir seu conto, criando uma personagem infantil verossímil que se relaciona com o mundo moderno, além de verificar as implicações dos comportamentos da menina tanto para a construção da narrativa quanto para o contexto social da época.

Palavras-chave: protagonismo infantil; conto; literatura do século XX.

ABSTRACT

This article proposes to carry out a study on the representation of childhood in the short story “Tati, a garota”, by Aníbal Machado, observing the relationship between the protagonist of the story and the reality around her. In the work, written by the modernist author, the protagonist moves from the suburbs to Copacabana with her mother, so that she can dedicate herself to her job as a seamstress for middle-class women, then we follow the daily lives of mother and daughter in the face of the rise of the Rio bourgeoisie in the 1930s. Thus, this article aims to understand which aesthetic and literary resources were used by the writer to construct his story, creating a believable child character that relates to the modern world, in addition to verifying the implications of the girl's behavior both for the construction of the narrative and for the social context.

Keywords: child protagonism; short story. literature of century 20.

INTRODUÇÃO

Apesar de inspiradores e importantes para as reflexões sobre a vida, segundo Walter Benjamin, os romances não conseguem substituir a beleza das narrativas contadas de boca a boca. Isso porque nelas estão contidas experiências responsáveis pela influência de todas as boas histórias. Afinal, “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (Benjamin, 1994, p. 198).

Nesse sentido, é possível dizer que as narrativas escritas que menos se distinguem das histórias orais são os contos, posto que, segundo Nadia Gotlib, “embora o início do contar estória seja impossível de se localizar e permaneça como hipótese que nos leva aos tempos remotíssimos, ainda não marcados pela tradição escrita, há fases de evolução dos modos de se contarem histórias” (Gotlib, 1990, p. 5), sendo no século XIV que “o conto transmitido oralmente ganhará o registro escrito” (Gotlib, 1990, p. 6). Ou seja, podemos colocar o conto como o mais próximo das narrativas orais, já sua origem provém justamente da oralidade e nele “o contador procura elaboração artística sem perder, contudo, o tom da narrativa oral” (Gotlib, 1990, p. 6).

Além disso, segundo Julio Cortázar, mesmo sendo muito difícil classificar o gênero conto e não sendo possível contê-lo em regras estritas, é perceptível que “existem certas constantes, certos valores que se aplicam a todos os contos, fantásticos ou realistas, dramáticos ou humorísticos” (Cortázar, 2008, p. 149). Assim, nota-se que a construção literária de um conto se distingue da construção de um romance, na medida em que suas estruturas e propostas são diferentes. Para Cortázar, enquanto o romance se caracteriza por uma história mais longa, com acúmulos de eventos que são desenvolvidos ao decorrer da narrativa, o conto necessita de delimitações e escolhas de elementos, de forma a torná-los significativos.

Aníbal Machado, em seu conto “Tati, a garota”, recorrendo ao imaginário infantil, traça tais delimitações com maestria e constrói uma representação poética da realidade vivenciada nas ruas de Copacabana da década de 1930, de forma a também denunciar, mesmo que implicitamente, as mazelas sociais oriundas das desigualdades socioeconômicas do período. Em “Tati, a garota” (1944), o narrador nos apresenta à Tati,

uma criança de seis anos, e à Manuela, sua mãe, que saem dos subúrbios do Rio de Janeiro para viverem no litoral carioca, em uma região de ascensão burguesa. Acompanhamos o cotidiano da menina, suas brincadeiras e percepções sobre a vida, em paralelo à dureza dos dias de existência de sua mãe, que, a princípio, estava grávida, mas, em determinado momento, perde o bebê. Posteriormente, pelas dificuldades financeiras geradas pelo parto e com o pagamento do aluguel, as personagens são obrigadas a se deslocarem novamente para o interior. No decorrer da viagem, testemunhamos a um momento de transformação a que Manuela é levada. Por fim, a história é encerrada com mãe e filha comemorando a virada de ano juntas, sem se preocuparem com seus problemas.

Nesse conto, publicado pouco antes da metade do século XX, observamos a infância sendo representada de forma pouco comum ao que se era escrito na época. Isto é, temos uma criança inocente e alegre protagonizando uma história, que, ao mesmo tempo que não tenta moralizar a menina ou atribuir a ela comportamentos que não lhe são próprios — pelo contrário, percebemos nela traços característicos à infância —, não se isenta de abordar problemáticas sociais vigente à época nem tenta dissociar a criança da realidade enfrentada no mundo moderno. Assim, segundo Márcia Coelho, “é por meio do universo infantil e feminino que o entrecho desenvolve, ainda que poeticamente, temas como a sexualidade e o desejo, entrelaçados ao contexto histórico e social” (Coelho, 2009, p. 116).

Desse modo, o objetivo deste artigo é analisar o conto “Tati, a garota”, de maneira a entender que recursos estéticos e literários o autor lança mão para construir o conto de maneira exímia, criando uma protagonista infantil verossímil que se relaciona com o moderno à sua volta, além de verificar suas implicações tanto para a construção da narrativa quanto para o contexto social da época. Tem-se também, como objetivo final, apresentar uma possibilidade de literatura moderna protagonizada por crianças, mas que não pertence ao universo da literatura infantil, oportunizando espaços para narrativas — para o público adulto — com crianças, personagens apagados ou representados de forma inverossímil por tanto tempo na literatura.

O CONTO “TATI, A GAROTA” DE ANÍBAL MACHADO

Publicado em um primeiro momento de forma isolada em 1940 e, posteriormente, em 1944, reunido em um livro intitulado *Vila Feliz* — que depois passaria a se chamar

Histórias Reunidas e, por fim, *A morte da porta-estandarte, Tati a garota e outras histórias* —, “Tati, a garota” é talvez um dos contos mais populares de Aníbal Machado, ganhador inclusive de uma adaptação cinematográfica homônima em 1973, dirigida por Bruno Barreto, e sendo referência a uma composição de Nana Caymmi.

Narrado em terceira pessoa, o conto tem um narrador com *onisciência seletiva múltipla*, segundo a pesquisadora Luiza Vale, pois, a enunciação transita entre os pensamentos de mais de uma personagem — no caso dessa narrativa, temos os pensamentos de Tati ganhando destaque, porém, há também momentos em que o narrador se dispõe a transmitir pensamentos da mãe da menina. Um exemplo claro é quando, em meio aos problemas de sua vida, Manuela vê Tati como empecilho e fica pensando sobre a possibilidade de livrar-se dela.

Quando estaria a filha em idade do colégio? Manuela só teria alguma liberdade depois que a internasse. Mas a pequerrucha tem apenas seis anos. Criança é sempre um embaraço. Desfazer-se dela não seria difícil, se a entregasse à tia do subúrbio. Que fazia o pai? Abandonou a menina, nem mesmo chegou a conhecê-la (Machado, 2010, p. 279).

Quanto ao tempo, está na forma cronológica, a história acontecendo entre os anos 1937 e 1938. Em relação ao espaço, temos vários ambientes que podem ser divididos em dois: público e privado. Na esfera pública, temos a praia, o mar, o terreno em que brincava com suas amigas. No ambiente privado, temos o apartamento alugado pela família e todas as situações que ocorrem apenas entre mãe e filha.

Embora não haja uma valorização explícita e prioritária do elemento espacial na trama, facilmente percebida em várias histórias realistas e naturalistas, o escritor/narrador, aos poucos, vai demonstrando a força que o espaço ostenta na narrativa a partir da oposição existente entre os espaços abertos (amplos) e fechados (restritos), representados, neste conto, pela rua e pela casa, respectivamente; e, pensando em uma análise macro, entre Copacabana e o subúrbio (Lacerda, 2013, p. 86).

TATI, APENAS UMA GAROTA

A história faz referência à Tati, uma menina vinda com sua mãe do subúrbio para o litoral carioca. De início, mesmo não nos sendo revelada a idade da protagonista que dá nome ao conto, notamos que se trata de uma criança. No campo estilístico, o autor faz algumas escolhas que apontam para a idade da personagem. O narrador, por exemplo, faz referência aos dedos de Tati no grau diminutivo — “... cintilando entre os dedinhos”

(Machado, 2010, p. 261) —, trazendo uma imagem de pequenez ou de ternura. Além disso, ele reproduz a fala exata da mãe — “Anda... Tati! Larga isso, menina!” (Machado, 2010, p. 261), discurso similar a uma bronca que, de forma generalizada, toda mãe dá em seu filho pequeno.

Outro fator importante é a maneira metafórica como conto é narrado. Segundo a pesquisadora Luiza Vale, reforçando o que foi elucidado pelo crítico literário Cavalcanti Florença, “nesse conto, a aventura maior de Aníbal Machado é o trabalho com a linguagem. Através da fala de Tati, ele constrói o mundo infantil e apresenta as experiências oníricas, as emoções, os sentimentos e a visão de mundo da menina” (Vale, 2011, p. 180). Ou seja, Aníbal manuseia a linguagem de maneira que ela represente a poética da infância, este mundo encantado, em que crianças tentam entender o que está ao seu redor para criar seu conto.

Temos então raios de sol, água, vento... nos primeiros parágrafos, esses elementos nos são apresentados como fonte de interesse à garota, que buscava diferentes formas de brincar com eles, no caso da água, por exemplo, queria “sentir-lhe o mistério” (Machado, 2010, p. 261). Segundo Andréa Lacerda, “esses elementos (terra, água e ar) incitam o imaginário infantil, sobretudo porque é a fase de descobertas, de questionamentos e curiosidades” (Lacerda, 2013, p. 88), e, por isso, estão presentes na narrativa, já que nos aproximam de uma representação dessa faixa etária.

Contribuindo também para a inferência de que se trata de uma criança, tem-se, já na primeira página, uma imitação do comportamento de mulher adulta por parte da protagonista, característica comum a uma criança que busca se tornar logo uma moça crescida: “antes de subir, joga água em si mesma, apressadamente, borrifando-se no rosto, no vestido, *como mulher que se perfuma*” (Machado, 2010, p. 261). Há ainda nesse começo a apresentação implícita de uma contraposição entre mãe e filha, “uma sempre a trabalhar e outra sempre a brincar” (Weg, 1997, p. 51), uma tensão que perpassa a maior parte da narrativa, o que sugere que o conto nos narra a história de duas personagens em fases distintas: uma já é adulta, desiludida e a outra, uma criança sonhadora.

Ao decorrer da história, mesmo a idade exata de seis anos só nos sendo revelada da metade para o final, fica ainda mais clara a primeira infância a que Tati está inserida. Vocativos utilizados pela personagem como *mamãe*, choros por estar manhosa, pedidos para que a mãe tenha logo seu bebê, devaneios sobre não entender a maneira como os adultos se comunicam e se relacionam, dificuldades em obedecer a comandos... todos

esses aspectos nos levam à certeza de que Tati não passa de uma criança. E, mais que isso, uma criança do início do século XX.

Afinal, anteriormente, “a criança era apenas um pequeno adulto. [...] Ela não era reconhecida como ‘criança’.” (Priore *apud* Ariès, 2022, p. XV) Aliás, “demorou muito tempo até que se desse conta de que as crianças não são homens ou mulheres em dimensões reduzidas” (Benjamin, 2009b, p. 86). Ademais, antes do século XIX, “era o trabalho que socializava a criança” (Priore *apud* Ariès, 2022, p. XV) e não outros espaços. Foi a partir do século XIX e, principalmente, com as mudanças oriundas do século XX, o auge da modernidade, que crianças puderam sair desse da rotina laboral.

Assim, notamos que o contexto representado pelas vivências de Tati realmente condiz com a de uma criança moderna, diferente do que era apresentado por muitos escritores, posto que, se até o século XIX ela tinha que apenas trabalhar, no século XX, muitas vezes foi representada com alguém frágil. Segundo o professor Anderson da Mata (2015), sendo “herança do pensamento romântico, essa perspectiva afeta os textos de modo a fazer a personagem infantil carregar o fardo de representar ou a inocência, ou a sabedoria, ou o novo, ou a promessa de futuro, ou a combinação de duas ou mais dessas variáveis” (Mata, 2015, p. 15), Desse modo, apesar da insurgência de novos pensamentos científicos e acadêmicos sobre a infância, vários autores perpetuaram a construção literária da criança como um ser mais fraco ou nem mesmo a representaram.

Percebe-se que, mesmo com toda a importância que a infância ganhou ao longo do século XX na filosofia, na medicina e nas políticas públicas, por meio da especialização de saberes voltados para a compreensão dos dilemas específicos enfrentados pelos sujeitos que ocupam essa faixa etária, sua presença na literatura não é tão ampla (Mata, 2015, p. 13).

Por outro lado, indo de encontro a essa onda ainda inverossímil da representação da infância¹, Aníbal Machado constrói Tati, uma menina travessa, alegre — “Tati só deixava de ser alegre quando dormindo. Mesmo assim, se tocassem nela, a garota sorria. E amanhecia sempre rindo, como o sol” (Machado, 2010, p. 267) —, moradora de Copacabana, que amava ir até a praia e observar o mar:

— Mamãe, esse barulho é o mar, não é?

¹ É preciso pontuar que há ainda outros autores que se propuseram a escrever sobre a infância de maneira verossímil antes da metade do século XX, como José Lins do Rego e Graciliano Ramos, mostrando que há muito potencial para leitura e estudo de literatura voltada ao público adulto em que haja boas representações da infância.

— É. Não tenhas medo, não. Dorme...

A mãe se enganou. Tati não estava com medo; estava louca por que o dia amanhecesse e ela pudesse correr até a praia, chegar bem perto das ondas. [...] ouvia-se tanto e tão perto o mar que, na escuridão, parecia que o quarto navegava... (Machado, 2010, p. 262).

Ela também gostava de brincar com as meninas das vizinhanças, visitar o centro e as lojas onde sua mãe comprava linhas e tecidos para coser roupas a suas clientes: “— Quando você for na cidade você me leva, mamãe?” (Machado, 2010, p. 271). Além disso, de acordo com Rosana Weg, “é observadora e faz juízo do que vê” (Weg, 1997, p. 49) e, segundo Luiza Vale, tem “muita imaginação — que utiliza para explicar situações de sua realidade para as quais racionalmente não encontra resposta” (Vale, 2011, p. 183).

Para completar a construção da menina, tem-se ainda um narrador que “intromete-se nos pensamentos infantis, procurando, com isso, trazer à tona o que de mais íntimo existe no mundo da criança: seus pensamentos e ideias” (Weg, 1997, p. 50). Nota-se então, na narrativa de Aníbal, costumes adquiridos com a concepção da modernidade sobre infância, em que os infantes deixam de ser apenas versões reduzidas dos adultos, passando a ter opiniões e traços individuais, não apenas seres frágeis, e não sendo mais dever deles trazer sustento para sua casa ou ao menos ajudar nessas finanças.

BONECOS ESVENTRADOS E GUILHOTINADOS: ENTRE A INFÂNCIA E AS MAZELAS SOCIAIS

Mesmo não sendo o trabalho e as dificuldades de se ganhar dinheiro próprios ao mundo da infância, Aníbal Machado não afasta sua narrativa — e com isso também não afasta sua protagonista infante — do contexto social em que a história se passa e dos problemas intrínsecos a isso. Nesse ponto, segundo Coelho, ele “comunga com a visão de Walter Benjamin sobre o pensamento infantil; ambos acreditavam que as crianças não viviam em um mundo à parte” (Coelho, 2007, p. 121), porque “se as crianças devem tornar-se sujeitos completos, então não se pode esconder delas nada que seja humano” (Benjamin, 2009b, p. 87) — e aqui podemos incluir inclusive as desigualdades.

Horas monótonas, depois que todas as amiguinhas seguiram para a escola. Que fazer? Ninguém quer brincar. Não há ninguém para brincar. [...] Tati também deseja ir para a escola, carregando a mala cheia de objetos. Aliás, a escola tinha menos importância, o principal era a mala com os objetos (Machado, 2010, p. 266).

No trecho acima, em uma primeira leitura, há a presença de uma criança pequena que deseja ser igual às outras meninas de sua idade: frequentar a escola e possuir alguns materiais específicos, já que todas possuem, situação comum na infância e pouco problemática. Porém, com uma compreensão mais profunda, é nítida que outra história está sendo contada: há desigualdades sociais que impedem a filha da costureira — classe marginalizada — de frequentar uma instituição de ensino — nessa época, ainda muito elitizada — e, principalmente, adquirir alguns objetos que lhe eram sonho de consumo, uma vez que, mesmo de forma inconsciente, lhe trariam “status social”.

Tal situação não é característica apenas desse recorte, mas perpassa toda a narrativa. Isso porque, para atrelar o lúdico à brutalidade da vida de pessoas trabalhadoras, Aníbal constrói um conto moderno em seu modo mais clássico. Isto é, segundo Ricardo Piglia, um bom conto possui caráter duplo e, por isso, o pesquisador levanta a tese de que “um conto sempre conta duas histórias” (Piglia, 2004, p. 89). Nessa conjectura, “o conto clássico narra em primeiro plano a história 1 e constrói em segredo a história 2” (Piglia, 2004, p. 89). Dessa maneira, o escritor de “Tati, a garota” conta a história de uma menina curiosa e uma mãe frustrada em relação ao rumo que sua vida tomou, para, em segredo, construir uma história muito mais complexa, que não envolve apenas duas personagens, mas todo um sistema socioeconômico.

Quanto a isso, Márcia Coelho (2009) aponta que, se o conto se restringisse a apenas contar a primeira história, ele seria simples e revelaria apenas uma narrativa cotidiana

[...], entretanto, o autor sugere que Manuela e consequentemente Tati são frutos de uma condição social pouco promissora e isso sim faz toda a diferença, já que a estrutura social é apresentada como um grande engodo por dois motivos; o primeiro por incluir um modelo “ideal” de vida e o segundo por proporcionar que apenas uma parcela da população seja capaz de seguir o modelo (Coelho, 2007, p. 117).

Tal comentário é muito preciso e pode ser justificado por diversas passagens do texto. Em um momento da narrativa, por exemplo, o narrador nos sinaliza que é a hora de Tati se encontrar com as meninas do bairro. Cada uma deveria levar sua boneca e, assim, organizariam uma espécie de reunião de amigas, provavelmente uma imitação de mães ou babás que se encontram com seus bebês de colo para conversarem.

Era a hora combinada para uma concentração de bonecas num lote vazio. Chegaram algumas crianças timidamente, cada qual sobraçando uma boneca pavorosa. Tati, a mais despachada, ia-as colocando de maneira a que formassem uma grande família. As bonecas de pano, pretinhas, se misturavam, no terreiro com as brancas, de louça, com as índias e mulatas de palha de milho. Uma menina, que se conservava ao longe, agarrando a sua, acabando aderindo. Mas a que ficou solitária, no sexto andar do apartamento, apenas olhava, cheia de inveja. De baixo, as crianças gesticulavam para ela:

— Vem brincar também, boba! Vem!

A ama, quando a mãe saía a passeio à cidade, tivera ordem de não deixar.

[...]

Na janela do apartamento, a menina solitária exibía uma boneca maravilhosa, que seria a rainha no meio das outras, se descesse. Tão imóvel parecia a menina da janela e bem vestida, que não se distinguia bem qual das duas era a boneca (Machado, 2010, p. 264).

Temos então a segunda história nos sendo revelada novamente: a diferença entre classes. De um lado, temos meninas comuns, brincando com suas bonecas *pavorosas* e, do outro, uma criança isolada, presa em sua condição privilegiada, não podendo se misturar com pessoas “inferiores”, de forma a permanecer longe da brincadeira. Em relação a isso, Benjamin afirma que “não há dúvida que brincar significa sempre liberdade” (Benjamin, 2009b, p. 85). Porém, Coelho nos mostra que Aníbal Machado pensa à frente, posto que “o autor não deixa dúvidas de que a exclusão vai além da questão da liberdade” (Coelho, 2007, p. 125). Ou seja, mais que livre por poder brincar e ser uma criança, ela é escrava de suas condições. Exemplos disso são seus brinquedos.

— Olha aquele lá, sem cabeça! Que gozado!...

Era Gerê, guilhotinado o ano passado numa janela. Esse boneco não devia figurar no meio dos outros. Mas Tati votava-lhe estima particular. Sujo, esventrado, arrastado pelos cachorros, tantas vezes encharcado pela chuva e salvo da lata de lixo, Gerê vinha tendo quase a mesma idade e era o companheiro inseparável de Tati (Machado, 2010, p. 264).

Percebemos que o boneco Gerê é como um reflexo de sua dona, posto que, assim como ele, “desde o nascimento Tati fora de alguma forma guilhotinada. Já nascera sem referência importante naquela sociedade que investia pesadamente na idéia da família nuclear tipicamente burguesa” (Coelho, 2007, p. 124). Coelho afirma isso porque, no decorrer do conto, entendemos que o pai de Tati era filho dos antigos patrões da mãe da menina e, após descobrir a gestação, mudou-se para Europa, sem reconhecer sua paternidade.

Essa informação também agrega no reconhecimento do boneco como semelhante à Tati, visto que, o narrador afirma que o boneco é *esventrado*, palavra que quer dizer “partilhado” e sua origem tem relação ao “ventre que foi rasgado”, tal como aconteceu

no nascimento de Tati, em que o pai nem chegou a conhecê-la, deixando a menina e sua mãe — com seu ventre rasgado — à mercê. Além disso, ao ficar chateada com um diálogo com as garotas de sua idade em que descobriu que todas possuíam um pai menos ela, Tati vai conversar com sua mãe:

— ... Enfim, teu pai, não sei se voltará — disse-lhe Manuela. — Também para que ter pai?
— As outras usam, mamãe...
— Tua boneca tem pai, tem? Então!?
Tati deixou cair uma cortina sobre esse mistério. Mas devia ser aquilo mesmo: boneca não precisa ter pai... Tinha mãe, que era ela, Tati.

Inferimos que é na identificação com os brinquedos maltrapilhos que a menina encontra as motivações para continuar vivendo frente às mazelas sociais, afinal, segundo Benjamin, “uma vez extraviada, quebrada e consertada, mesmo a boneca mais principesca transforma-se numa eficiente camarada proletária na comuna lúdica das crianças” (Benjamin, 2009b, p. 87).

Ademais, ainda de acordo com Benjamin, é importante pontuar que,

[...] se a criança não é nenhum Robison Crusoé, assim também as crianças não constituem nenhuma comunidade isolada, mas antes fazem parte do povo e da classe que pertencem. Da mesma forma, os seus brinquedos não dão testemunho de uma vida autônoma e segregada, mas são um diálogo de sinais entre a criança e o povo (Benjamin, 2009a, p. 94).

Portanto, Gerê, o boneco *esventrado* e *guilhotinado* de Tati, não espelha somente a garota, mas sim toda uma geração de crianças de classe trabalhadora, que são *esventradas* e *guilhotinadas* pelas circunstâncias da vida e que, em meio, aos devaneios e percepções de seu olhar infantil, são obrigadas a viverem em um mundo em que não possuem brinquedos novos e bonitos como as crianças mais ricas, que integram famílias que fogem dos valores defendidos pela burguesia e que precisam conviver com suas mães solo dando o máximo de si para, no final, serem enganadas e, muitas vezes, não receberem pagamentos por seu trabalho, tal como acontece na história de Tati.

DE VOLTA À INFÂNCIA: A EPIFANIA DE MANUELA

Na parte final da narrativa, somos apresentados a uma mudança abrupta da realidade em que viviam mãe e filha. Como era fim de ano, Manuela estava atarefada

com suas produções. Entregou os vestidos encomendados pelas mulheres da classe média carioca que, provavelmente, vendo as grandes tendências e não podendo adquiri-las de grandes estilistas, recorriam à costureira. No entanto, esta não recebeu por muitas de suas confecções, o que fez com que atrasasse seu aluguel e fosse despejada pela proprietária do imóvel.

Algumas dessas divindades não costumavam pagar as contas. Manuela teve prejuízo. A dona da casa sabia disso. Entretanto, veio declarar à costureira que não podia esperar mais, o atraso já era grande:

— A senhora compreende, não é? Eu não quero desconfiar de ninguém... Longe de mim... Mas os impostos estão cada vez... A senhora sabe... Além disso, estamos no fim do ano, vem aí o réveillon, as minhas filhas precisam se divertir, tudo são despesas... A vida está difícil (Machado, 2010, p. 283).

Por causa dessa situação, Manuela precisou recorrer a sua irmã que mora no interior. Levando consigo Tati, a costureira partiu de trem novamente ao subúrbio. Dentro da locomotiva, ela começou a se lembrar de todos os momentos de sua vida, dos bairros e cidades por onde já havia passado. Em meio a esses devaneios — enquanto sua filha dormia ao seu lado —, perde-se em suas frustrações de uma mulher adulta, trabalhadora, abandonada pelo pai de sua filha e sem conquistas amorosas.

Até esse momento, acompanhamos a vida dessas duas mulheres de forma quase dicotômica. Segundo Weg, “é como se vivessem em mundos separados, mas paralelos. [...]. O diálogo parece inexistir. Muitas vezes Tati não sente o eco de suas interrogações: a mãe não a ouve pois está ocupada com o trabalho” (Weg, 1997, p. 51), lembrando aqui que “essa falta de comunicação entre elas é notória e unilateral” (Lacerda, 2013, p. 100), por parte da mãe. Contudo, é nessa viagem de trem que tudo muda — tanto na trajetória das personagens quanto no enredo do conto. Estabelece-se uma conversa que modifica todo o ponto de vista que Manuela tinha até então sobre a vida.

Em determinada parte do trajeto, Tati acorda e começa a rir de uma mulher que estava no mesmo vagão. Sua mãe a repreende, porém logo a menina a contesta com uma indagação inusitada, já característica sua.

— É a maminha dela, mamãe. A maminha dela nasceu no pescoço!...
— Fala baixo, que ela ouve. Aquilo não é maminha, minha filha, é papo...
— Como é então que a gente pode mamar ali? (Machado, 2010, p. 285).

A partir daqui, vemos uma transformação:

Manuela ri-se. Que bola! Ri muito, abraça a filha. Criança! Sente-a pela primeira vez. Que animalzinho feliz, despreocupado — sua filha! Tão viva! Enchia uma casa, um bairro; poderá encher uma cidade inteira. Olhou demoradamente para ela, encarou-a bem, como se fosse a primeira vez. Tinha cachos, a boca fresca, os olhos grandes. E era linda!
Tati! (Machado, 2010, p. 285).

Temos o que podemos chamar de momento epifânico da personagem. Isto é, vinda do grego e significando *aparição* ou *manifestação*, com suas origens remetendo ao tempo bíblico,

[...] a noção de epifania ganhou terreno em outros campos, no sentido de que ela pudesse ser entendida como um momento também de manifestação, mas da consciência, algo que pudesse ser revelado ao ser humano por meio da arte ou de algo trivial e corriqueiro e que pudesse, talvez, conduzi-lo a uma mudança de comportamento (Nascimento, 2016, p. 35).

Ao observar a constatação da filha em formato de pergunta, algo aparentemente simples, “a imagem absurda desestrutura o mundo lógico de Manuela levando-a a uma espécie de revelação da vida, uma epifania despertada pela imagem *nonsense*, que libera, de alguma forma o sentimento maternal de Manuela” (Coelho, 2009, p. 130).² Há uma mudança de postura em relação às duas. O que antes era um relacionamento superficial passa a se tornar uma relação de cumplicidade, refletindo na parte final do conto. Quanto a isso, Weg afirma:

É noite de passagem de ano — 1937 para 1938. Manuela sai à procura de uma irmã. É uma irmã de quem não gosta e iria viver em sua casa de favor. A presença de Tati e a festa que se inicia fazem com que Manuela sofra uma transformação. Muda o rumo de sua procura e de sua vida. Abandona a idéia de procurar a irmã e resolve comemorar o Ano Novo com Tati (Weg, 1997, p. 51).

Já para Vale, “Manuela deixa-se dominar pelas emoções que a presença da filha lhe provoca, e vê a chegada do ano novo com alegria, olhando as estrelas com a esperança de ter uma vida melhor” (Vale, 2011, p. 184). Por fim, para Lacerda, “Tati chama a mãe para a realidade, mostrando, metaforicamente, que Manuela não faz parte desse lugar, que a exclui, não porque impeça ou a expulse, mas porque a submete a uma série de restrições” (Lacerda, 2013, p. 109).

² Coelho (2009) ainda aponta que é impossível não lembrar da obra de Clarice Lispector, “Amor”, escrita anos depois, dada tamanha semelhança. No conto de Clarice, uma mulher também tem uma epifania em um vagão de bonde.

De qualquer forma, para todas as pesquisadoras, Tati é a fonte que origina esse momento epifânico. Ao debruçarmos em Benjamin, entendemos o porquê de uma criança ser o motor dessa tomada de consciência no conto de Aníbal Machado, um escritor, que, como já analisado, compactua com alguns pensamentos do intelectual alemão. Nessa conjectura, este afirma que,

[...] rodeadas por um mundo de gigantes, as crianças criam para si, brincando, o pequeno mundo próprio; mas o adulto, que se vê acossado por uma realidade ameaçadora, sem perspectivas de solução, liberta-se dos horrores do real mediante a sua reprodução miniaturizada (Benjamin, 2009b, p. 85).

Dessa forma, para ele, o adulto vê na criança um lugar de liberdade em relação ao mundo nefasto em que está inserido. Por isso, encontra nela um espaço para que, em picos de epifania, dê novos sentidos para sua vida e transforme-se, já que, ao crescer, “se tornou indiferente a essas mesmas coisas que por todo canto chamam a atenção da criança” (Benjamin, 2009b, p. 84). Assim sendo, no conto, Manuela parece voltar à pureza, inocência e otimismo da infância, reconectando-se a sua filha.

No final, Manuela, com a (re)descoberta da filha e a percepção de que é possível dar novo rumo à sua vida, aponta para a ideia de que o universo infantil, povoado de fantasia e sonho, pode levar o adulto a compreender a vida de forma diferente. Somente quando ela passa a ver o mundo através da ótica da filha, encontra, dentro de si, forças para vencer as adversidades e a ter esperança de que o futuro pode ser promissor (Vale, 2011, p. 186).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura e análise crítica de “Tati, a garota” nos permite verificar que, por meio do imaginário infantil e do trato literário com a linguagem própria deste período da vida, Aníbal Machado consegue construir um excelente conto, em que a história de mãe e filha se mesclam com a história de inúmeras pessoas inseridas em uma classe socioeconômica desfavorecida durante a década de 1930 no Rio de Janeiro, na época capital do Brasil. Assim, cria-se uma narrativa curta em seu estilo clássico, que, como defendido por Piglia (2004), é envolta em duas histórias distintas.

Com isso, notamos uma obra de alta qualidade literária que, ao mesmo tempo, constrói um protagonismo infantil verossímil. Isso nos mostra que há espaço para criação, leitura e pesquisa de obras destinadas ao público adulto com personagens de relevância que permanecem crianças ao decorrer da narrativa. Aliás, por muitas vezes esquecido no

campo da crítica literária, esses estudos têm grande potencial, haja vista que Aníbal não foi o único a narrar histórias em que uma menina tinha um papel importante dentro do texto literário, além de que, neste artigo, não esgotamos as possibilidades de leitura e estudo do conto “Tati, a garota”. Dessa forma, há ainda muito o que fomentar nas linhas de pesquisas relacionadas à representação da infância.

REFERÊNCIAS

ARIÈS, Phillippe. *História social da criança e da família*. 3. ed. Barueri: GEN, 2022.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197- 221.

BENJAMIN, Walter. Histórias cultural do brinquedo. In: BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009a, p. 89–102.

BENJAMIN, Walter. Velhos brinquedos. In: BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009b, p. 81–87.

COELHO, Márcia Azevedo. *Entre a pedra e o vento: uma análise dos contos de Aníbal Machado*. 2009. Tese (Doutoramento em literatura brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arriguci Júnior e João Alexandre Barbosa. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 147-163.

LACERDA, Andréa Maria de Araújo. *O espaço ficcional em contos de Aníbal Machado*. 2013. 198f. Tese (Doutoramento em Literatura e Cultura) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.

MACHADO, Aníbal. Tati, a garota. In: MACHADO, Aníbal. *A morte da porta-estandarte e Tati a garota e outras histórias*. 18. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2010, p. 261-287.

MATA, Anderson Luis Nunes da. Infância na literatura brasileira contemporânea: tema, conceito, poética. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 46, p. 13-20, jul./dez. 2015.

NASCIMENTO, Teodósio do Nascimento. *A ascensão da epifania em contos modernos e contemporâneos*. 94f. 2016. Dissertação (Mestrado em Literatura) –Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2016.

PIGLIA, Ricardo. Tese sobre o conto. In: PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 89-114.

VALE, Luiza Vilma Pires. *Concepções estéticas em Aníbal Machado: a originalidade criadora em seus contos*. 2011. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

WEG, Rosana Morais. *Caos e Catástrofe na obra de Aníbal Machado*. 1997. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

Recebido em: 25/05/2024

Aceito em: 11/08/2024

Vitória Mombrum Leão Magalhães: mestranda em Letras pelo PPGLETRAS da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul. Graduada em Letras - Português-Inglês e suas Literaturas pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS) e em Pedagogia pela Universidade Católica Dom Bosco (UCDB). Especialista em Literatura Infantojuvenil e em Língua Espanhola, ambas as pós-graduações Lato Sensu pela Faculdade Iguaçu/PR. Durante a graduação em Letras, realizou projeto de Iniciação Científica - modalidade avançada intitulado "Entre a cultura popular e a arte literária: um estudo dos contos 'Amor de Maria', de Inglês de Sousa, e 'Acontecimento em Vila Feliz', de Aníbal Machado". Foi bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID) e bolsista no Programa Residência Pedagógica (RP). Durante a graduação em Pedagogia, foi bolsista no Projeto de Extensão de Contação de Histórias - Labinter na UCDB. Foi bolsista pelo Santander Universidades, em parceria com a UCDB, na Universidade de Salamanca, na Espanha, em um curso curto de Espanhol - Nível Superior.

Despejos urbanos: uma breve comparação entre *Quarto de Despejo* e “Despejo na Favela”

*Urban evictions: a brief comparison between Quarto de Despejo
and “Despejo na Favela”*

Tainá Dias de Castro

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

taina.castro@ufv.br

<https://orcid.org/0000-0002-3108-7028>

Hugo Martins Gomes

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

hugo11gomes@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0009-0000-2787-4726>

Adélcio de Sousa Cruz

Universidade Federal de Viçosa (UFV)

adelcio.cruz@ufv.br

<https://orcid.org/0000-0003-1911-7893>

RESUMO

Este trabalho tem como intuito estudar as subjetividades e o contexto sociopolítico urbano na obra *Quarto de Despejo*, de Carolina Maria de Jesus, e na canção “Despejo na Favela”, de Adoniran Barbosa, para comparar as vivências e subjetividades de cada autor, transpostas esteticamente para o texto e a letra da canção, e sua relação com o espaço urbano da favela, além de analisar a realidade sociopolítica urbana da década de 1960. Como objetivos, este estudo visa identificar as condições que envolvem a favela enquanto local de despejo das cidades e do despejo da população favelada. Como metodologia para este estudo, foi utilizado um arcabouço teórico pautado no estudo da literatura comparada, estudos de gênero e relações étnico-raciais, além das teorias sobre cidades que conversem diretamente com o contexto retratado pelos autores.

Palavras-chave: Espaços urbanos; despejo; Carolina Maria de Jesus; Quarto de Despejo; Adoniran Barbosa; Despejo na Favela.

ABSTRACT

This work aims to study the subjectivities and the urban sociopolitical context in the work *Quarto de Despejo* by Carolina Maria de Jesus and in the song *Despejo na Favela* by Adoniran Barbosa, to compare the experiences and subjectivities of each author, aesthetically transposed into the text and the lyrics of the song, and its relationship with the urban space of the favela, in addition to analyzing the urban sociopolitical reality of the 1960s. As objectives, this study aims to identify the conditions that surround the favela as a place of eviction from cities and the eviction of its population. As a methodology for this study, a theoretical framework was used based on the study of comparative literature, gender studies and ethno-racial relations, in addition to theories about cities that speak directly to the context portrayed by the authors.

Keywords: Urban Spaces; eviction; Carolina Maria de Jesus; *Quarto de Despejo*; Adoniran Barbosa; *Despejo na Favela*;

INTRODUÇÃO

Várias foram as vozes literárias que trouxeram a cidade, nos mais diversos portes, para as páginas da ficção ou sob forma de poema e canção. Antes do verbo “despejar”, com o significado presente em Carolina Maria de Jesus e nos versos da melodia composta e interpretada por Adoniran Barbosa, os obstáculos no caminho daquelas pessoas habitavam as cidades, sob o signo da precária e improvisada urbanização. Manuel Antônio de Almeida tem sua narrativa *Memórias de um sargento de milícias* (1854) publicada, primeiramente em folhetim e, após as repercussões favoráveis da nascente crítica, também é apresentado ao público no formato livro. O tom levemente humorístico jogou suas lentes sobre as estratégias de sobrevivência de personagens em meio ao Rio de Janeiro do I Império, nas primeiras décadas do período pós-independência. Tais “artimanhas”, utilizadas para romper, por exemplo, a precariedade dos ganhos advindos do trabalho, ganharam, com a crítica de Antonio Candido, o termo “dialética da malandragem”.

A abordagem mais aprofundada dos paradoxos da recente vida urbana do século XIX, entretanto, foi feita a partir das narrativas de Machado de Assis (1839-1908), seja nos contos e, especialmente, nas crônicas ou nos romances. Gostaríamos de lembrar aqui, brevemente, o conto “Pai contra mãe”, cujos personagens centrais – Candinho e Arminda –, num terrível jogo de perseguição pelas ruas do Rio de Janeiro, ainda estão sob a égide da escravidão. O fato propulsor da narrativa parece não despertar a curiosidade do público: uma ordem de despejo para a família do personagem Candinho,

que, apesar da carinhosa alcunha, nada deixa transparecer do que é conhecido como empatia, principalmente pelos que se encontram sob o peso das linhas de gênero, cor e classe, tudo isso somado ao peso do regime escravista. E tais fatores recaem sobre Arminda, negra escravizada e grávida que tentava escapar e salvar da escravidão a criança que trazia no ventre. Lembremos, a mulher grávida e negra não era considerada pessoa e sim uma mercadoria muito valiosa, de acordo com as normas legais da escravidão ocidental. O trágico final da narrativa irá surpreender pela profundidade do descaso que, por parte de Candinho, domina toda cena final. Contudo, interromperemos nosso breve recorte séc. XIX para encontrar seus ecos trágicos e paradoxais em textos escritos no séc. XX.

Antes, ainda, cabe registrar personagens criadas por Lima Barreto, tanto em seus romances quanto nos contos, traçando, registrando seus passos e ações ficcionais pela cidade do Rio de Janeiro, recém-capital da República. Brevemente, citamos a jovem Clara dos Anjos, que ganha vida em romance homônimo, e o escrivão Isaías Caminha, que traça suas recordações desde a infância até a vida adulta. Diferentemente de Clara, o personagem Isaías ainda consegue romper a “linha de cor” (Du Bois, 2021). De acordo com Aldon Morris (2018, p. 157), esse conceito prevê “que é uma estrutura global de supremacia branca sustentada por forças similares econômicas, políticas e ideológicas em nível mundial”. Além disso, esse conceito vivenciado por Isaías se conecta com o denominado “linha de classe”, visto que o personagem passa de jovem contínuo aos postos de maior prestígio no jornal em que consegue trabalhar graças a uma carta de indicação. Quanto à Clara dos Anjos, nada parecia ser favorável ao seu futuro, pois o que hoje denominamos de “interseccionalidade” – as imbricações entre raça, gênero e classe –, tornaram seu percurso trágico, mesmo com a intenção dos pais em protegê-la das agruras e armadilhas sempre à espreita da juventude negra e pobre.

Analisar representações literário-artísticas dos contextos sociais implica um estudo sobre as manifestações artísticas e as vozes que denunciam que a realidade pode ser paradoxal e problemática, o que levaria, muitas vezes, tais obras a se tornassem esquecidas ou postas à margem. A cidade de São Paulo, bem como as nossas primeiras capitais, Salvador e Rio de Janeiro, é marcada, histórica e socialmente, por profundas desigualdades (Caldeira, 2000), visto que as décadas de 1950 e 1960 exibiram retratos de intensa degradação urbana e política, sendo as favelas principais retratos do descaso social e cultural.

Com a intensa marginalização e exclusão sofridas por pessoas que não eram pertencentes aos centros urbanos, vozes como as de Carolina Maria de Jesus e Adoniran Barbosa erguem-se com o intuito de denunciar a dura realidade das favelas. Carolina eleva sua voz em seu livro *Quarto de Despejo* (1960), no qual apresenta as intermitências de ser uma mulher negra e mãe solo em uma localidade repleta de violências e descasos. Adoniran Barbosa, pseudônimo de João Rubinato, revela em sua canção “Despejo na Favela” (1969) a falta de empatia que os governantes da cidade tinham para com a favela ao descrever o mando de retirada da população, sem aviso prévio ou mesmo uma possível realocação para essas pessoas.

Retomando o argumento de Lélia Gonzalez (2020), ao expor que as vozes excluídas se levantariam e assumiriam o controle da palavra, ambos os autores aqui mencionados propõem uma escrita de resistência com relação à nova formação das cidades. Essas cidades assumem não só uma formação espacial de acordo com seu desenvolvimento e infraestrutura, mas também denotam um significado político na medida em que a produção de espaços e lugares está intimamente relacionada com a forma como as instituições agem e distribuem os seus (poucos) recursos de cidadania (Rezende de Carvalho, 1995). É nesse contexto que Carolina Maria de Jesus e Adoniran Barbosa escrevem suas obras e expõem as mazelas da cidade e de seus espaços segregados, as favelas.

Isso posto, este trabalho tem como intuito estudar as subjetividades e o contexto sociopolítico urbano na obra *Quarto de Despejo*, de Carolina Maria de Jesus, e na canção “Despejo na Favela”, de Adoniran Barbosa, para comparar as vivências e subjetividades de cada autor, transpostas esteticamente para o texto, e sua relação com o espaço urbano da favela, além de analisar a realidade sociopolítica urbana da década de 1960. Não podemos deixar de mencionar que a gravação de “Despejo na favela” é do ano de 1971, do álbum/coletânea *Titulares do Ritmo*, faixa 7, do grupo musical de mesmo nome. Na década de 1980, é regravada por Adoniran Barbosa, com participações especiais de Carlinhos Vergueiro e Djavan.

Espera-se expor como as vozes da favela, aqui representadas por Carolina Maria de Jesus e Adoniran Barbosa, utilizavam a arte como forma de denúncia acerca da subjugação da população que se encontrava à margem dos centros urbanos. Além disso, as ferramentas sociais e políticas utilizadas por ambos os autores se diferenciam, visto que Carolina se encontrava na posição de mulher negra, favelada e mãe solo, enquanto o eu lírico de Adoniran é um homem solteiro também residente da favela. Além disso,

levando em consideração o contexto urbano vivido pelos autores, espera-se ver, através de suas subjetividades, o despejo e a exclusão como uma lógica de funcionamento intencional, estando essa intimamente ligada à morfologia econômica e política dos que detém o poder político e econômico. Como objetivos, este estudo visa identificar as condições que envolvem a favela enquanto local de despejo das cidades e do despejo da população favelada em prol da urbanização. Outro ponto destacado seriam as perspectivas de gênero e classe entre ambos os autores. Ademais, objetivamos também apontar como a dinâmica da cidade desemboca no contexto retratado pelos autores, bem como a forma como as cidades produzem desigualdades e moldam a política e a sociedade de quem a vivencia.

Como metodologia para este estudo foi utilizado um arcabouço teórico pautado no estudo da literatura comparada, estudos de gênero e relações étnico-raciais, além das teorias sobre cidades que conversem diretamente com o contexto retratado por Carolina Maria de Jesus e Adoniran Barbosa, identificando fenômenos urbanos que se adequem à narrativa das obras. Assim, pretendemos realizar, para além de uma análise sobre o perfil dos narradores, uma investigação acerca das duas facetas da palavra despejo e o papel dos espaços urbanos no desenvolvimento das subjetividades encontradas nas obras.

DESPEJOS: CAROLINA E ADONIRAN PROMOVENDO UMA DENÚNCIA POLÍTICA E SOCIAL

As manifestações artísticas, tais como a literatura e a música, em muitos casos são utilizadas como forma de denúncia de realidades sociais. Na obra literária *Quarto de Despejo* (2014), Carolina Maria de Jesus, por meio de relatos em diários, denuncia a precariedade da favela do Canindé – SP entre as décadas de 1950 e 1960, expondo a fome, as formações parentais e as explorações de gênero ocorridas no espaço da favela, além de relatar seus desejos e sonhos de residir em outra localidade e possuir uma casa de alvenaria, ao invés de um barracão, tal como exposta na seguinte passagem da obra:

O meu sonho era andar limpinha, usar roupas de alto preço, residir numa casa confortável, mas não é possível. eu não estou descontente com a profissão que exerço. Já habituei-me andar suja. Já faz oito anos que cato papel. O desgosto que tenho é residir em favela (Jesus, 2014, p. 19).

Os desgostos expostos por Carolina denunciam, para além da degradação humana, a fome, a falta de serviços básicos de higiene e o descaso e a falta de empatia com que as

peessoas residentes do centro vislumbravam a população favelada. Ainda sobre a escrita de denúncia, Adoniran Barbosa, em 1969, lança a canção “Despejo na Favela”, na qual ele relata a chegada de uma ordem de despejo da população, sem o mínimo de preocupação por parte da Justiça paulista sobre onde as pessoas ali residentes iriam se alocar.

Quando o oficial de justiça chegou
Lá na favela
E, contra seu desejo
Entregou pra seu Narciso
Um aviso, uma ordem de despejo (Barbosa, 1969).

No trecho supramencionado percebemos como o oficial de justiça aborda um morador da favela e lhe entrega uma ordem de despejo. Sem considerar as condições precárias em que a população já se encontrava, o funcionário apenas cumpre as ordens e se retira do local para que a ordem seja cumprida, não importando o destino que a população favelada terá ao final do prazo prescrito.

Um aspecto muito marcante em ambas as produções artísticas aqui estudadas é a pluralidade de sentidos encontrada na palavra *despejo*. De acordo com o DÍCIO¹, despejo é um substantivo masculino, podendo significar “saída obrigatória do local de residência; ação judicial que obriga alguém a sair do imóvel que alugou: ordem de despejo” ou “local destinado à acumulação de coisas inúteis: quarto de despejo”. O jogo com essa palavra, realizado por ambos os autores, demonstra a denúncia e a necessidade de serem percebidos pelas autoridades de políticas públicas.

[...] Daqui a uns tempos estes palitol que elas ganharam de outras e que de há muito devia estar num museu, vão ser substituídos por outros. E os políticos que há de nos dar. Devo incluir-me, porque também sou favelada. Sou rebotalho. Estou no quarto de despejo, e o que está no quarto de despejo ou queima-se ou joga-se no lixo (Jesus, 2014, p. 33).

Assinada, seu doutor
Assim dizia a petição
Dentro de dez dias
Quero a favela vazia
E os barracos todos no chão (Barbosa, 1969).

De acordo com as definições da palavra despejo, percebemos nos trechos acima que ambos os autores sabiam, de forma empírica, como as populações da favela sentiam o significado de despejo/despejar. Carolina Maria de Jesus, ao relatar como os políticos

¹ Dicionário *online* de Língua Portuguesa

apenas enxergam as favelas em épocas eleitorais, também expõe como, após esse evento, as favelas passam a ser o depósito do centro, ou seja, os interesses em relação à favela são apenas políticos e não sociais. Adoniran, por sua vez, demonstra, com o trecho acima mencionado, a indiferença dos políticos e do centro com os favelados. O prazo de dez dias para o esvaziamento da favela e a ordem imposta determinam o local em que esta população se encontrava, isto é, às margens e sem poder de fala com relação às questões sociais e políticas.

Essa forma de denúncia prevê não apenas uma retaliação por questões de classe social, mas também podemos destacar a posição de fala mediante a sociedade. “Agora o lixo vai falar” (González, 2020, p. 70), essa frase de Lélia González expõe não apenas a denúncia contida na crítica da palavra despejo, mas exhibe bem o que Carolina e Adoniran passavam ao expor as circunstâncias nas quais se encontravam dentro das favelas, como observado nos seguintes excertos:

Não tem nada não, seu doutor
Não tem nada não
Amanhã mesmo vou deixar meu barracão
Não tem nada não, seu doutor
Vou sair daqui
Pra não ouvir o ronco do trator (Barbosa, 1969).

Mas na Camara dos Deputados não criou um projeto para beneficiar o favelado. Não nos visitou mais.
...Eu classifico São Paulo assim: O Palácio, é a sala de visita. A Prefeitura é a sala de jantar e a cidade é o jardim. E a favela é o quintal onde jogam os lixos (Jesus, 2014, p. 28).

Mediante os escritos acima, percebe-se que, mesmo sendo considerados não possuidores de fala, os autores resolvem expor suas infelicidades com insatisfações em relação ao contexto vivenciado por ambos. Adoniran remete diretamente ao “doutor” (oficial de justiça), um membro de uma classe socialmente mais alta, falando que não há problema, que seu barracão será deixado, mas, pela melodia e entonação que aplica em sua canção, fica notório que seu intuito² é uma crítica à classe alta da cidade, sendo representada pelos empresários e políticos da década de 1960. Carolina, em contribuição ao argumento de Adoniran, é mais explícita ao expor suas insatisfações com o governo, pois ela fala, através de seu diário, que a Câmara dos Deputados de São Paulo, apenas

² Exposto através da melodia da canção, a qual frisa o descontentamento e a tristeza que essas pessoas passam (por exemplo, a cuíca chorando a todo momento na melodia e o uso de acordes menores).

prometeu uma melhora na favela, mas, depois de eleita, nunca mais os visitou, os relegando, novamente, à condição de lixo.

Essa ideia de que a favela é deixada à margem conversa diretamente com o que Audre Lorde (2019) menciona ao relatar que, mesmo se apropriando de técnicas, normas ou ferramentas sociais e políticas, ainda é difícil derrubar a casa-grande e suas artimanhas. Pensando pelo viés de gênero, a autora expõe como as diferenças são as principais artimanhas para se emergir socialmente.

É na interdependência de diferenças mútuas (não dominantes) que se encontra a segurança que nos permite submergir no caos do conhecimento e retornar com as verdadeiras visões do nosso futuro, acompanhadas pelo poder simultâneo de realizar as mudanças capazes de fazer nascer esse futuro. As diferenças são a bruta e poderosa conexão da qual o nosso poder pessoal é forjado (Lorde, 2019, p. 137).

Embora Carolina e Adoniran compartilhassem do mesmo ideal, isto é, as denúncias sociais por meio de produções artísticas, ainda havia uma diferença entre eles que forjava seu poder de fala ou mesmo seu papel social. Adoniran, enquanto homem, cria seu eu lírico de maneira a encontrar uma solução simples para a situação em que se encontra, ou seja, esvaziar a favela. Entretanto, Carolina, enquanto mulher, possui uma preocupação maior em caso de uma situação de despejo, pois, além de cuidar de si, ela possui três filhos que contavam com ela e seu trabalho de catadora de papel para garantirem sua sobrevivência.

Pra mim não tem problema
Em qualquer canto eu me arrumo
De qualquer jeito eu me ajeto
Depois, o que eu tenho é tão pouco
Minha mudança é tão pequena
Que cabe no bolso de trás
Mas essa gente aí, hein?
Como é que faz? (Barbosa, 1969).

Fui ver a filmagem do documentário do Promessinha. Pedi os nomes dos diretores do filme para por no meu diário. (...) As mulheres da favela perguntavam-me: - Carolina, é verdade que vão acabar a favela? Não. Eles estão fazendo uma fita de cinema. O que se nota é que ninguém gosta da favela, mas precisa dela. Eu olhava o pavor estampado nos rostos dos favelados (Jesus, 2014, p. 180).

Nos trechos acima, percebemos que há uma preocupação com a derrocada das favelas, pois este é o único espaço de pertencimento e moradia a que essa população dispõe no contexto social das obras. Adoniran, por ser homem e solteiro, afirma que sua

mudança e sua vida se adaptam mais facilmente em qualquer outra localidade da cidade, mesmo essa adaptação sendo mais sofrida do que a vida nas favelas, porém o autor também relata que há famílias, mulheres e crianças nas favelas, que não possuiriam a mesma sorte de adaptação que ele. Carolina, em sua obra, relata que, mesmo não gostando da favela, havia um temor com sua possível destruição, o mais interessante em se notar no trecho acima é que a preocupação veio por parte das mulheres, reafirmando o que Audre Lorde menciona ao falar sobre as diferenças de poder.

Para além das questões sociais, a questão urbana é outro ponto relevante nas obras. Como exposto pelos pesquisadores Tainá Castro e Hugo Gomes (2022), a formação social das cidades, especialmente a encontrada nas favelas, alia-se ao que a professora Gayatri Spivak (2014) demonstra em seus estudos de subalternidade, ao classificar os dominantes e dominados, visto que a sociedade determina, implicitamente, que os moradores das casas de alvenaria seriam os dominantes e os moradores das favelas seriam os subalternos. Tais circunstâncias se davam de diversas maneiras, na falta de políticas públicas adequadas ou mesmo com questões que perpassam a espoliação urbana e a exclusão social imposta pela cidade.

CAROLINA MARIA DE JESUS, ADONIRAN BARBOSA E A CIDADE: O DESPEJO COMO LÓGICA E PROJETO

Conforme referenciado acima, tanto Adoniran Barbosa quanto Carolina Maria de Jesus relatam formas de despejo conforme suas subjetividades. Porém, vale aqui ressaltar que ambos os sentidos integram um fenômeno comum, que é a chamada “espoliação urbana” (Kowarick, 1979), movimento urbano de expulsão da população pobre e trabalhadora dos centros urbanos para as periferias, sendo esse responsável pela formação de favelas. Outra caracterização desse fenômeno supracitado, que está presente na escrita de Carolina e na canção de Adoniran, é a noção de que as forças responsáveis por esses despejos são o poder público e o sistema econômico, seja na intensa vigilância das classes espoliadas ou na execução da espoliação em si. Conforme relatam:

O que observei na favela e não está certo é isso: Taubaté. É o predileto de algumas mulheres aqui da favela. Ele passa as noites aqui. O soldado é turbulento. Que bom se o tenente retirasse este soldado da favela. Qualquer coisa pra ele, é tiro. Já feriu dois na favela (Jesus, 2014, p.68).

Quando o oficial de justiça chegou

Lá na favela e, contra seu desejo
Entregou pra seu Narciso
Um aviso, uma ordem de despejo (Barbosa; 1969).

A partir disso, percebemos que *Quarto de Despejo* e “Despejo na Favela” remontam o fenômeno da espoliação urbana na medida em que o processo de expulsão das classes pobres e a intensa vigilância delas como sendo “pessoas perigosas e violentas” evidenciam a marca segregatória e o uso do poder do Estado tendo como finalidade a exclusão e execução sistemática da população pobre. As obras evidenciam também reflexões dos seus autores justamente pelo futuro dessa população em forma de lamento após um processo espoliativo extremamente repressivo. Como pensam Adoniran após a consumação do despejo e Carolina Maria de Jesus após vivenciar a violência constante das condições impostas pelo contexto em que habita: “Mas essa gente aí, hein, como é que faz?” (Barbosa, 1969); “Fico pensando na vida atribulada e pensando nas palavras do Frei Luiz que nos diz para sermos humildes. Penso: se o Frei Luiz fosse casado e tivesse filhos e ganhasse salário-mínimo, aí eu queria ver se o Frei Luiz era humilde” (Jesus, 2014, p. 76).

Tanto a escrita de Carolina quanto a canção de Adoniran estão inseridas num contexto de privação à cidade de forma profundamente segregatória. A cidade de São Paulo dos anos 1940 até os anos 1980 passou por uma lógica de ocupação urbana espoliativa e, complementa Caldeira (2000), de separação dos grupos sociais em grandes distâncias, na qual as classes média e alta se concentravam nas partes centrais e de boa infraestrutura, enquanto a classe pobre vivia distante e na precariedade. Esses espaços segregados demonstram a oposição entre centro x periferia, que é perceptível ao longo de toda a obra do *Quarto de Despejo*, quando Carolina Maria de Jesus percebe a cidade e sua infraestrutura, cores e paisagens em oposição a uma favela degenerada pelo abandono e descaso. Como a autora mesma diz:

Quando eu vou na cidade tenho a impressão que estou no paraíso. Acho sublime ver aquelas mulheres e crianças tão bem vestidas. Tão diferentes da favela. As casas com seus vasos de flores e cores variadas. Aquelas paisagens há de encantar os olhos dos visitantes de São Paulo, que ignoram que a cidade mais afamada da América do Sul está enferma. Com as suas úlceras. As favelas. (Jesus, 2014, p. 76).

A percepção de Carolina e a metáfora da favela como sendo as úlceras da cidade é a representação da segregação e dos muros simbólicos que existem entre centro e periferia. Adoniran Barbosa (1969), por sua vez, quando se depara com a situação de

Despejo, diz que “Pra mim não tem problema/ Em qualquer canto me arrumo”. Esse trecho revela a cidade segregada também na ideia da percepção de lugar. Enquanto existe regulamentação e infraestrutura no centro urbano, nas periferias – com os devidos recortes de gênero citados no capítulo anterior – o Despejo e a possibilidade de “se arrumar em qualquer canto” é algo que demonstra justamente a oposição daquilo que se entenderia como dignidade e o próprio direito à cidade. Adoniran se reinventa com melancolia após uma ordem de despejo que, seguindo o contexto da época, seguia padrões higienistas e que afrontam a cidadania, uma vez que não há onde alocar as pessoas, visto que a música termina com o questionamento de o que será feito com as demais pessoas.

É tanto sobre esse questionamento de Adoniran Barbosa quanto a intensa, desgastante e sofrida rotina de Carolina Maria de Jesus, que se questiona a própria essência do conceito de cidade que é perceptível através de suas subjetividades. Para isso, Rezende de Carvalho (1995) pensa o conceito de “cidade escassa”, sendo essa escassez não só de recursos e de infraestrutura, mas, concomitantemente, de cidadania e democracia, promovendo um contexto urbano autoritário para aqueles que não possuem acesso aos poucos recursos que a cidade provém. A escassez atinge a todos/as, porém classes subalternizadas são as que mais sofrem. Falta-lhes de tudo, por vezes o básico, e as obras mostram isso a todo momento, desde o despejo sofrido por Adoniran, conforme ele ilustra no trecho:

Depois, o que eu tenho é tão pouco
Minha mudança é tão pequena
Que cabe no bolso de trás (Barbosa, 1969).

As constantes falas de Carolina Maria de Jesus sobre a falta de higiene na favela e a sua relação com a fome estão presentes na obra inteira. Em Adoniran, a metáfora de sua mudança caber no bolso de trás nos leva a refletir sobre a precariedade da cidadania na vida pública. A sua “mudança no bolso de trás” é o que lhe é essencial, pois até o barracão ele abandona, sendo assim, um dos registros residuais de cidadania que lhe resta como morador de favela. Em contrapartida, na escrita de Carolina Maria de Jesus, o próprio ambiente de vigília, fome, miséria, violência demonstram as mazelas e as falhas do (não) planejamento urbano e da assistência à população pobre. O contraste e a escassez da cidade e da cidadania, no mínimo que seja, também é retratado por Carolina nas pequenas mudanças e na disputa pelos poucos recursos disponíveis.

Eu fui retirar papelões. Ganhei 55 cruzeiros. Quando eu retornava para a favela encontrei com uma senhora que se queixava porque foi despejada pela Prefeitura. Como é horrível ouvir um pobre lamentando-se. A voz do pobre não tem poesia. (Jesus, 2014, p. 123).

Na rua Paulino Guimarães tem um depósito de ferro. Todos os dias eles põe lixo na rua e lixo tem muito ferro. Eu catava os ferros pra vender. Agora, o carro que faz a coleta, antes era iniciar a coleta vem na rua Paulino Guimarães e pega o lixo e põe no carro. Nojentos. Egoistas. Eles já tem emprego, tem hospital, farmácia, médicos. E ainda vende ferro velho tudo que encontra no lixo. Podia deixar os ferros pra mim (Jesus 2014, p. 106).

O ambiente da favela, portanto, converte-se num espaço de autoritarismo constante para aqueles que o habitam, onde a cidadania e a cidade são de uma escassez visível. A partir disso, surge a reflexão das razões pelas quais os fenômenos da escassez na cidade, segregação e espoliação urbana podem assumir contornos essencialmente políticos. Almeida (2021) fornece dois conceitos – extremamente ligados um ao outro – que lançam luz sobre os processos passados pelos autores deste artigo. São eles: necropolítica e neoliberalismo. Ao analisá-los, Almeida (2021) percebe que o exercício da soberania, advindo do Estado, como controlador da vida e da morte, associado a uma ideologia que busca privatizar todas as relações econômicas que se liga aos especuladores, seja do mercado privado ou financeiro, produz uma governamentalidade (Almeida *apud* Mbembe, 2021) extremamente racista e classista. Isso por conta da construção sócio-histórica em que os regimes econômicos e políticos se construíram em países como o Brasil, com um passado escravista e desigual que leva à exclusão e, eventualmente, ao despejo das populações racializadas e trabalhadoras para os espaços mais insalubres e irregulares disponíveis. Além disso, o autor ressalta que não há uma oposição entre neoliberalismo enquanto doutrina que pensa a dissociação com o Estado e alinhamento com o mercado privado. Pelo contrário, a ideologia se apropria do Estado para realizar suas reformas de caráter segregatório e perpetua desigualdades das mais diferentes naturezas, fazendo com que o Estado assuma a governamentalidade que privilegie todos aqueles que se encontram dentro dos grupos sociais dominantes e, eventualmente, desabone os dominados.

Retomemos, portanto, a palavra “despejo”, presente nas duas obras aqui analisadas. Carolina Maria de Jesus, dentro dessa ordem necropolítica e neoliberal, nos mostra justamente como é seu funcionamento, sendo esse “despejo” o local para onde vão as “coisas indesejáveis”, e vendo o Estado atuar ativamente contra a população:

Fui catar papel (...) Quando eu voltava parei numa banca de jornais. Vi um homem chigando os policiais de burros. No clichê, um policial expandava um velho. O jornal dizia que era um policial do DOPS. Resolvi tomar o bonde e ir pra casa. (...) Fomos falando do Dr. Adhemar, unico nome que está em evidencia por causa do aumento das conduções. O homem disse-me que os nosso politicos são carnavalescos. Eu acho que o Dr. Adhemar está revoltado. E resolveu ser energico com o povo para demonstrar que ele tem força para nos castigar (Jesus, 2014, p. 116-117).

Adoniran Barbosa, em sua canção, sofre os efeitos retratados pelos conceitos na medida em que a demolição de seu barracão, advinda de ordens superiores, é uma consequência direta do uso da soberania do Estado, tendo como fins a sua expulsão e, eventualmente, a facilitação de sua eliminação e cerceamento do direito à moradia digna, dado que não há onde deixar os despejados, no sentido da ordem judicial tratada ao longo da música. Nota-se o trecho:

Amanhã mesmo vou deixar meu barracão
Não tem nada não, seu doutor
Vou sair daqui
Pra não ouvir o ronco do trator (Barbosa, 1969).

O uso da soberania do Estado, levando em consideração o contexto das obras, se faz presente e, como vimos, é através do Estado e da sua apropriação pelo sistema econômico e ideologia neoliberal que percebemos a necropolítica: alguns devem viver, outros deixados para morrer de forma planejada. Percebemos, portanto, que a lógica da urbanização no contexto paulistano retratado pelos dois autores reforça uma essência segregatória e profundamente marcada pelos fatores classe, raça e gênero.

CONCLUSÃO

Após as considerações supracitadas sobre as duas obras analisadas, é perceptível que as subjetividades expostas trazem perspectivas que percebem o espaço da favela como um espaço em que as opressões se manifestam em diversos sentidos. Carolina Maria de Jesus e Adoniran Barbosa, por meio de suas escritas de denúncia, evidenciam que os despejos sofridos são experienciados de forma semelhante por se tratar de pessoas pertencentes às classes dominadas, porém com divergências no que se refere às questões de gênero, por exemplo. A escrita de denúncia dos autores também permite perceber a subjugação das classes dominadas perante o ambiente da cidade, uma vez que a favela se apresenta como um espaço urbano precarizado e periferizado, tendo a figura do Estado

papel central na realização dos despejos na favela, mas também tornando a favela o que Carolina Maria de Jesus chama, justamente, de Quarto de Despejo da cidade; isso abafa e silencia as vozes dos seus/as moradores/as, tendo as obras expostas nesse trabalho a importante tarefa de romper com esse ciclo de silêncio.

Quanto ao contexto urbano retratado nas obras, é possível perceber como a favela, do jeito que se apresenta nas obras como um lugar em que a segregação da cidade produz a sua precariedade, é resultado de um projeto das classes dominantes, sendo o despejo, de fato, uma lógica que modifica e atua a todo momento no espaço da favela criando um território em que a violência, a pobreza, a falta de infraestrutura e a falta de cidadania são marcadamente presentes. A escassez da cidade (Rezende de Carvalho, 1995) faz da favela um lugar em que o pouco que deveria se ter de direitos, cidadania, dignidade humana e respeito das instituições para com os cidadãos se torne residual em sua aplicação prática, e Carolina Maria de Jesus e Adoniran Barbosa demonstram perfeitamente essa dinâmica da cidade escassa em suas obras, uma vez que na favela os significados de “despejo” variam e demonstram uma dinâmica cruel dessa realidade. Ademais, conseguimos perceber como o cenário econômico e político produzem um cenário de exclusão social e, a partir da perspectiva da necropolítica, uma tentativa via mecanismos e dispositivos do Estado de eliminar as “pessoas indesejáveis” e os espaços “degenerados”, por meio dos despejos assim representados nas duas obras. Aliando-se isso à governamentalidade neoliberal, que buscam, via Estado, a precarização de tudo que se entende como atribuições do público e produzem discursos voltados para a ideia de que o mercado produz desenvolvimento e deve ser ele o motor das ações políticas, o cenário posto por Carolina Maria de Jesus e Adoniran Barbosa mostra dramaticamente como essa forma de agir do Estado e do Mercado atua com as classes subalternizadas.

A lógica de urbanização, por meio da análise do que compreendemos como “despejo” (em seus significados mais abrangentes), via escrita de denúncia de Carolina Maria de Jesus e Adoniran Barbosa, reforça as diferenças de percepções e consequências desse fenômeno, sendo as questões de gênero, raça e classe essenciais para a produção das obras e para a análise aqui posta. A favela, sendo um resultado das diversas lógicas de ocupação do espaço e de processos trágicos como a escravidão, tem nessas potentes vozes a representação dos gritos daqueles/as que vivenciam as suas precariedade e opressões, mas, justamente pela existência e alcance desses dois artistas, tem também a demonstração das suas potencialidades.

Dedicamos este trabalho a Danilo Oliveira Ramos, pela sugestão da comparação entre o
livro e a canção aqui analisados.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Silvio Luiz de. Necropolítica e neoliberalismo. *Caderno CRH*, 34 (Cad. CRH, 2021 34), 2021. Disponível em < <https://doi.org/10.9771/ccrh.v34i0.45397>>. Acesso em: 01 mar. 2023.
- ASSIS, Machado. Pai contra mãe. In: *Portal literafro*. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/literafro/autores/11-textos-dos-autores/793-machado-de-assis-pai-contra-mae>>. Acesso em: mar. 2023.
- BARBOSA, Adoniran. *Despejo na Favela*. 1969.
- BARRETO, Lima. *Recordações do escrivo Isaias Caminha*. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2010.
- BARRETO, Lima. *Clara dos Anjos*. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2015.
- CALDEIRA, Teresa P. do Rio. *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo: Editora 34/Edusp. 2000. 399 pp.
- CASTRO, Tainá Dias de, GOMES, Hugo Martins. Escritos urbanos e literatura: a memória feminina retratada em Quarto de Despejo. In: *I Colóquio Internacional de Teoria e Crítica Literária e II Colóquio Nacional de literatura, memória e subjetividade: deslocamentos e identidades*. São Luís: EduMA, 2022. v. 1. p. 414-422.
- DE ALMEIDA, Manuel Antônio. *Memórias de um sargento de milícias: romance de costumes brasileiros*. H. Garnier, 1900.
- DESPEJO. In: DICIO, *Dicionário Online de Português*. Porto: 7Graus, 2023. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/despejo/>>. Acesso em: 21, fev., 2023.
- DU BOIS, Willian Edward Burghardt. *As almas do povo negro*. Trad. Alexandre Boide. Prefácio de Silvio Almeida. São Paulo: Editora Veneta, 2021.
- GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Organização: Flávia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- JESUS, Carolina Maria. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. 10 ed. São Paulo: Ática, 2014.
- KOWARICK, Lúcio. *A espoliação urbana*. 1. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- LORDE, Audre. As ferramentas do senhor nunca derrubarão a casa-grande. In: *Irmã Outsider*. Tradução: Stephanie Borges. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- MARICATO, Ermínia. *Brasil, cidades: alternativas para a crise urbana*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. 1ª edição. São Paulo: N-1, 2018.

MORRIS, Aldon. *The Souls of White Folk*. 2018.

REZENDE DE CARVALHO, Maria Alice. Cidade escassa e violência urbana. *Série estudos*, n. 91, p. 2, 1995.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

Recebido em: 22/01/2024

Aceito em: 19/07/2024

Tainá Dias de Castro: doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (2024-) pelo Poslit da Universidade Federal de Minas Gerais. Mestra em Estudos Literários pela Universidade Federal de Viçosa (2022 - 2024). Bacharela em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Viçosa. (2017 - 2021). Tem experiência na área de Sociologia, com ênfase em Sociologia da Cultura. Tem experiência em literatura e estudos de gênero, com ênfase em teoria crítica feminista e literatura comparada, trabalhando como bolsista em projetos ligados área. Sendo integrante de grupos de pesquisa na área de literatura e teorias de gênero.

Hugo Martins Gomes: mestrando em Ciências Sociais (2024 -) pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Viçosa (2017-2021), com trabalho de conclusão de curso com título "Territórios Desiguais e Políticas Públicas - A (de)formação do espaço urbano do bairro Santo Antônio em Viçosa - MG)". Licenciado em Ciências Sociais (2021-2022). Possui interesse na subárea de ciência política com ênfase em estudos urbanos e teoria política.

Adélcio de Sousa Cruz: professor do Programa de Pós-Graduação em Letras/UFV e do Departamento de Letras da Universidade Federal de Viçosa (DLA/UFV). Concluiu pós-doutorado no POSLIT/UFMG (2013), é doutor em Literatura Comparada (2009), com a tese "Narrativas contemporâneas da violência" agraciada com o Prêmio de Teses 2010 conferido à melhor tese do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários e com a Menção Honrosa do Prêmio Capes de Teses. É mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (2002). Possui experiência na área de Letras, com

ênfase em Letras, atuando principalmente nos seguintes segmentos: literatura comparada, literatura afro-brasileira, literatura brasileira, literaturas de língua inglesa, literatura e outras artes (música e teatro), memória cultural, estudos culturais, identidade étnica, história. É pesquisador do NEIA/UFMG (Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Alteridade) e integra a Comissão Editorial do Portal literafro (UFMG).

***El discurso vacío* de Mario Levrero: um diário comezinho opondo-se à racionalidade neoliberal**

*El discurso vacío de Mario Levrero: un pequeño diario de
oposición a la racionalidad neoliberal*

Luis Figueiredo

Universidade de São Paulo (USP)

lfiffigueiredo@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0004-9824-6320>

RESUMO

O artigo analisa o romance *El discurso vacío*, do escritor uruguaio Mario Levrero (2011). O livro, na forma de um diário, narra os dias de Levrero com sua família acrescido de exercício caligráficos, que, para o autor, seriam capazes de melhorar sua personalidade. Apesar de tratar de um microcosmo familiar e de elementos introspectivos, apresenta um diálogo com fatores externos na medida que, na figura do autor apresentada no diário encontramos uma oposição às demandas sociais por desempenho que surgem por meio da racionalidade neoliberal. Como fundamentação, utilizaremos o conceito de racionalidade neoliberal (Dardot; Laval, 2020), bem como análises acerca de relação entre subjetividade e neoliberalismo presentes em (Alemán, 2016) e (Han, 2015). Concluímos que o livro apresenta a narrativa de um sujeito que se opõe a racionalidade neoliberal.

Palavras-chave: literatura uruguaia; Mario Levrero; subjetividade; neoliberalismo.

RESUMEN

El artículo analiza la novela *El discurso vacío* del escritor uruguayo Mario Levrero (2011). El libro, en forma de diario, narra los días de Levrero con su familia más ejercicios caligráficos, que para el autor lograrían mejorar su personalidad. A pesar de abordar un microcosmos familiar y elementos introspectivos, presenta un diálogo con factores externos en la medida que, en la figura del autor presentada en el diario, encontramos una oposición a las demandas sociales de desempeño que surgen a través de la racionalidad neoliberal. Utilizaremos como base el concepto de racionalidad neoliberal (Dardot&Laval, 2020), así como análisis sobre la relación entre subjetividad y neoliberalismo presentes en (Alemán, 2016) y (Han, 2015). Concluimos que el libro presenta la narrativa de un sujeto que se opone a la racionalidad neoliberal.

Palabras-clave: literatura uruguaia; Mario Levrero; subjetividade; neoliberalismo.

INTRODUÇÃO

O presente artigo tem como objetivo promover uma análise de elementos presentes no livro *El discurso vacío* de Mario Levrero (2011). O livro em questão é composto por dois elementos: de um lado as entradas de um diário; por outro, o que Levrero denomina de *discurso vacío*, momentos em que ele tenta escrever sem pensar, evitando qualquer coerência de pensamento. Todo o livro tem por ideal, para o autor, a melhoria de sua personalidade, dada a crença de que a letra manuscrita de uma pessoa representaria essa sua individualidade. Com tal crença, o autor se propõe a melhorar sua grafia para ter como possível resultado a melhoria de sua personalidade.

Uma obra que se apresenta com esses objetivos, e, em grande parte de suas entradas do diário, relata elementos corriqueiros do cotidiano de Levrero com seu enteado e sua esposa; podendo parecer um livro por demais concentrado em elementos introspectivos de um microcosmo familiar.

Entretanto, ao localizarmos o romance em questão no contexto da década em que foi publicado, novos elementos podem ser colocados em análise. *El discurso vacío*, tomando por base a datação das entradas do diário, localiza-se entre 1989 e 1991. Sua primeira publicação ocorreu em 1996; de tal modo que podemos circunscrevê-lo na década de 90.

Essa década é reconhecida por autores como Bandeira (2002) e Dardot e Laval (2020) como o período em que há um grande levante neoliberal – levando os países da América Latina a grandes privatizações e uma busca por austeridade. Dardot e Laval (2020) e Jorge Alemán (2016) apontam que o Neoliberalismo não se resume tão somente a um modelo econômico, mas também a uma nova racionalidade que atravessa os sujeitos gerando o que os autores denominam como uma *subjetividade neoliberal*.

Para Dardot e Laval (2020), tal característica tem como premissas a concorrência e o modelo da empresa como a forja maior das subjetividades. Essa racionalidade neoliberal, que passa a moldar os sujeitos, leva-os a uma busca por eficiência e desempenho, afinal, como os próprios autores salientam, os sujeitos sob essa lógica se comportam à luz do modelo de administração de uma empresa.

É nessa esteira de pensamento que analisamos as entradas de *El discurso vacío* e identificamos fissuras nesse romance que a princípio aparentava um microcosmo ensimesmado, mas que toca essas facetas sociais de sujeitos que se moldam em busca de eficiência e desempenho.

Isso, porque, na figura de Levrero, ao longo do romance, temos um sujeito atravessado por essas demandas oriundas da racionalidade neoliberal, mas, que ao mesmo tempo, coloca-se contra, buscando o sossego, a lentidão na execução de tarefas e, por diversas vezes, a procrastinação, além de se culpar por estar em falta frente às obrigações. Mesmo tomando essa forma de ser distinta da racionalidade neoliberal, Levrero, em vários momentos, apresenta julgamentos negativos em relação à sua pessoa, principalmente, por essa maneira menos eficiente e tão afeita ao ócio de si mesmo. O que nos mostra que, mesmo dentro desse universo introspectivo de *El discurso vacío*, elementos do contexto de época se apresentam e permitem mais reflexões acerca desse sujeito contemporâneo afetado por elementos externos e cindido entre seus desejos e as demandas exteriores.

El discurso vacío: uma pequena ode ao ócio

Entre a obra de Mario Levrero encontramos contos, histórias em quadrinhos, crônicas, romances policiais e ficção científica. Essa produção multifacetada que se origina na década de 70 ganha uma nova faceta na década de 90. Mesmo que anteriormente em 1972 tenha sido publicado *El diario de un canalla*, é com *El discurso vacío* (1996), e posteriormente com *La novela luminosa* (2005), que sua obra toma maior enfoque nas formas discursivas autobiográficas. Tal estágio tardio do autor desprega-se das características mais presentes em sua obra até o momento. Antonio Marcos Pereira aponta a seguinte alteração na produção de Levrero:

começa a investir em anotações e diários como estruturantes de sua narrativa, em uma deriva que já foi descrita como a do afastamento gradual da ficção e aproximação cada vez mais intensa da autobiografia. Nesse processo, se afasta daquilo que mais chamava a atenção em sua produção narrativa anterior – uma ficção marcada por alguma medida de fantástico, ou de certa ficção científica, ou de kafkianismo – e se aproxima de estratégias narrativas que circundam, exploram e tematizam o eu. Sai o desvio do real, entra o banal, o cotidiano, e em especial as vicissitudes da identidade, e os custos de sua sustentação (Pereira, 2018, p. 139).

Essa fase com contornos autobiográficos, como Reinaldo Laddaga (2016) aponta, permite a Levrero sair da condição de autor restrito a pequenos nichos de leitores e ganhar maior reconhecimento. O autor também faz menção a uma característica peculiar dessa fase tardia de Levrero sendo o fato de que os livros em questão aparentam ser escritos para que o leitor não os aprecie, uma vez que seriam como relatos de eventos cotidianos,

que buscam certa simplicidade no fazer literário: “son carpetas que contienen informes de alguien que, aunque evidentemente melancólico, se ha librado de la necesidad, común entre literatos, de escribir textos admirables” (Laddaga, 2016, p. 2).

Cabe adicionar o apontamento de Pereira de que essa mudança na escrita de Levrero coloca em xeque a crítica:

Nosso encaminhamento hermenêutico padrão tende a supor uma entidade prévia, origem e causa do que se dá a ver no texto; e, quando examinamos as poéticas dos gêneros (auto) biográficos, estamos nos remetendo ao espaço de artifício e invenção que dá conta da rota entre a suposta vida subjacente ao texto e o que é narrado, tentando entender como é narrado, e especulando sobre escolhas, opções do artífice/autor na manipulação de seus recursos (Pereira, 2018, p. 141).

Além de questionar o parecer, os romances em forma de diário de Levrero extrapolam o gênero diário, à medida que ainda que se configurem na forma diário mantendo-se enquanto romances. Florencia Garramuño, em seu livro *Frutos extraños: sobre a inespecificidade na estética contemporânea* (2014), aponta que *La novela luminosa* é uma obra que dificulta a possibilidade de defini-la em um lugar específico, e, assim como ela, *El discurso vacío* também se insere nesse lugar inespecífico, já que mescla e extrapola gêneros.

Mariela Herrero (2014), ao debruçar-se sobre *El diario de un canalla*, outro romance em forma de diário escrito por Mario Levrero, aponta a maneira como para o escritor a vida servia de matéria prima de sua escritura de tal sorte que, ainda na forma diário, suas obras não possam ser lidas como autobiográficas, uma vez que se propõem enquanto romances.

Es la vida la que legitima la obra, el recurso de apelar a lo “estrictamente vivido” para, a partir de allí, construir lo que será su literatura, algo que el mismo Levrero ha sido muy riguroso en asegurar. Toda la fuente de su obra reside precisamente en experiencias reales, verdaderas, experimentadas, vividas o percibidas de una u otra manera (Herrero, 2014, p. 2).

É por tal imbricamento entre vida e obra, sendo que as experiências de vida servem a serem imaginadas e registradas na obra, que Garramuño (2014) aponta os romances em forma de diário de Levrero na esteira dessa indeterminação estética. Ainda acerca desse imbricamento entre vida e obra, Herrero (2014) salienta que, durante sua vida, Mario Levrero defendia a experiência pessoal enquanto matéria prima da literatura. Desse modo, a literatura de Levrero opera a partir da imaginação, não de invenção. “Es decir, la

literatura no se opone a lo cotidiano, sino que se nutre de ello, porque tanto una como otro se basan en el mismo principio estructurante: la religiosidad de la verdad.” (Herrero, 2014, p. 2)

É dessa forma que, em *El discurso vacío*, encontramos um romance composto por duas modalidades de escrita. De um lado, os exercícios caligráficos, em que Levrero busca melhorar seu eu a partir da lógica de que a grafia da letra reflete o modo de ser daquele que escreve – “Debo caligrafiar. De eso se trata. Debo permitir que mi yo se agrande por el mágico influjo de la grafología. Letra grande, yo grande. Letra chica, yo chico. Letra linda, yo lindo” (Levrero, 2011, p. 40) –, acrescido do próprio discurso vazio, tendo esse, segundo o autor, uma intenção mais literária. Conforme ele mesmo,

La novela en su forma actual fue construida a semejanza de un diario íntimo. A los «Ejercicios», ordenados cronológicamente, fui agregando los trozos de «El discurso vacío» correspondientes a cada fecha, aunque conservando mediante subtítulos la separación entre uno y otro texto (Levrero, 2011, p. 7).

Esse diário que se constitui como exercício de observação de si mesmo e modo de alteração da personalidade aparenta ser um exercício ensimesmado. No entanto, podemos encontrar fissuras nesse discurso autocentrado que dialogam com o contexto da época em que o texto se insere, bem como a relação do autor com suas condições materiais de existência.

Em *Un hombre entre paréntesis Retrato de Mario Levrero*, Mauro Libertella (2019) apresenta Levrero como uma pessoa de poucas posses e sempre avesso à ideia de riqueza e de trabalho árduo. A partir de relatos de conhecidos e de registros do próprio de Levrero, encontramos o perfil de alguém que valorizava o ócio e se colocava contra a ideia de trabalho árduo e de acúmulo de capital.

El de Levrero era el trabajo de un equilibrista: con pequeños préstamos, con sumas mínimas que le entraban por alguna colaboración, con el anticipo de un libro nuevo, iba construyendo estructuras económicas precarias pero suficientes para sobrevivir (Libertella, 2019, p. 57).

Ainda por Libertella (2019), essa pouca dedicação ao trabalho e uma vida frugal, mas com mais tempo livre, era ao mesmo tempo uma decisão e uma fatalidade: “Pero su conflicto central con el dinero era un problema filosófico que giraba en relación al tiempo” (Libertella, 2019, p.58). Para Levrero, eram essenciais o tempo livre e o ócio, pois era

primordial para a conexão com sua interioridade e, a partir disso, sua capacidade de produzir literatura.

Essa relação entre o mundo do trabalho que atravessa e incomoda o autor aparece em trechos de *El discurso vacío*. No texto encontramos o embate entre o desejo de tempo livre e a ansiedade que nasce do acúmulo de responsabilidades: “Pero cada día que pasa siento cómo crece mi ansiedad [...]” (Levrero, 2011, p. 75). Em busca de compreender essa ansiedade, o autor encontra duas razões: “he asumido demasiadas responsabilidades (a lo que hay que sumar que también he adquirido mayor cantidad de elementos de dispersión)” (Levrero, 2011, p. 75) e o enfraquecimento de seu corpo dada a idade avançada: “mi cuerpo se ha vuelto mucho más exigente con la vejez” (Levrero, 2011, p. 75).

Reparemos que as possibilidades são indicadas como elemento de dispersão, como se as obrigações o afastassem de algo mais importante, podendo ser compreendido como um afastamento de sua real identidade, como afirma mais a frente: “Es, en el fondo, una lucha por rescatar mi identidad y mis principios, en un momento de gran desbarajuste” (Levrero, 2011, p. 77). Esse desajuste em que se encontra é fruto da paradoxal relação entre seu corpo que demanda cuidados de saúde e sua necessidade de arcar com eles que, por sua vez, levam-no a dedicar-se a mais ocupações em busca de recursos: “estas atenciones al cuerpo cuestan dinero, y para ganar dinero es preciso establecer ciertos compromisos; y esos compromisos consumen tiempo” (Levrero, 2011, p. 76).

Nos anos 90, Levrero dedicou-se a ministrar oficinas de escrita, as quais fizeram com que ele entrasse em contato com uma nova geração de escritores como Fernanda Trias, Inés Bortagaray, Marila Lázaro, entre outros. Libertella (2019) diz que, em seus últimos anos de vida, Levrero recebeu ajuda financeira de muitos amigos e de seus discípulos de oficina de escrita e também continuava a se posicionar contra a ideia de grande dedicação ao trabalho e inexistência de ócio:

En sus últimos años, cuando la gente lo visitaba para escuchar la palabra inspiradora del maestro y él los recibía en sillones enfrentados para una charla “alma a alma”, les aconsejaba que dejaran sus trabajos, que no vendieran su tiempo. “Dejá de trabajar y vas a estar bien”: esa era la receta con la que clausuraba las conversaciones. (Libertella, 2019, p. 60)

Em *El discursos vacío* o autor demonstra sua gana por eliminar suas tarefas e deveres para sempre e o mais possível construir um tempo de ócio: “Por otra parte, lo que

vengo buscando con afán desde hace tiempo es liquidar lo más pronto posible el trabajo acumulado para poder acumular um poco de buen ocio” (Levrero, 2011, p. 76). Essa busca pela ociosidade leva-o a considerar concentrar-se no mínimo indispensável – “[...] me concrete a realizar el mínimo absoluto de lo indispensable” (Levrero, 2011, p. 76) – ao que ele conclui: “lo que coloco de un lado de la raya como “no indispensable”, me sea indispensable también, no de un modo racional pero sí vital” (Levrero, 2011, p. 77).

Levrero alega considerar aquilo que lhe é indispensável não orientado por uma razão, mas sim por uma necessidade vital. A escolha da palavra razão chama a atenção, uma vez que dialoga com o conceito de uma nova racionalidade neoliberal proposta por Cristian Laval e Pierre Dardot.

Um contraponto à nova racionalidade em *El discurso vacío*

Em *El discurso vacío*, a primeira entrada logo em seu prólogo é datada de 22 de dezembro de 1989 e a entrada final do livro em maio de 1993. O diário, portanto, está situado no início da década de 90. Quanto à questão geográfica, ele é escrito em Colonia, no Uruguai, e, nessa época, Levrero produzia palavras cruzadas e jogos de enigmas para revistas na Argentina.

Localizar essa obra no tempo e no espaço é importante para percebermos a relação com o contexto sociopolítico da época. Luiz Alberto Moniz Bandeira, em seu artigo *As políticas neoliberais e a crise na América do Sul* (2002), salienta que, após a década de 80, considerada perdida para o desenvolvimento da América do Sul, a região encontrava-se economicamente em dificuldade. A dívida externa dos países acarretava desinvestimentos, fuga de capital interno e externo, estagnação econômica e grandes processos inflacionários. Essa crise afetava seriamente os interesses dos Estados Unidos, o que levou à promoção de uma conferência, em que foram convidados economistas de oito países latino-americanos – Argentina, Brasil, Chile, México, Venezuela, Colômbia, Peru e Bolívia – com a finalidade de formar um diagnóstico e construir medidas de ajustes econômicos para a região, havendo diversas propostas de cunho neoliberal visando à estabilização monetária desses países. Tais medidas passaram a ser conhecidas como *Consenso de Washington*.

A adoção de tais medidas, como a privatização das empresas estatais, a desregulamentação da economia e a liberalização unilateral do comércio exterior pelos países da América Latina constituiria condição fundamental para

que pudessem renegociar a dívida externa e receber qualquer recurso das agências financeiras internacionais (Bandeira, 2002, p. 135).

Bandeira (2002) confirma que essas resoluções não eram novas, eram providências liberais similares às aplicadas nos governos militares da Argentina, do Chile e do Uruguai. Em *Nova razão do mundo: ensaios sobre a sociedade neoliberal*, escrita por Cristian Laval e Pierre Dardot, consonante com o apresentado por Bandeira (2002), é destacado que, a partir do Consenso de Washington, surge um conjunto de recomendações de que deveriam ser seguidas por todos os países em crise para conseguir empréstimos e auxílios.

Dentro dessas medidas do Consenso de Washington, Dardot e Laval (2020) apontam que a grande onda de privatizações de empresas públicas e a desregulamentação da economia eram prioridades. O que é destacado por esses autores é o fato de que esses avanços de políticas neoliberais a partir do final da década 80 na América Latina erigem a concorrência como regra suprema e universal. Tais mudanças na economia são elementos importantes para analisarmos o contexto de produção de *El discurso vacío*.

Para Dardot e Laval (2020), o neoliberalismo antes de ser uma ideologia, ou política econômica, seria uma racionalidade. Ao alçar o neoliberalismo como uma razão, os autores destacam duas características que operam com maior preponderância, sendo-as “[...] a generalização da concorrência como norma de conduta e da empresa como modelo de subjetivação” (Dardot; Laval, 2020, p. 17).

Por sua vez, Jorge Alemán, em seu livro *Horizontes neoliberales en la subjetividad*, também aponta essa racionalidade que se forma sob a égide da ideologia neoliberal. Para ele e partindo de uma base conceitual em Gramsci, Althusser, Foucault e outros, “[...] el poder no solamente oprime, sino que fabrica consenso, establece la orientación subjetiva y produce una trama simbólica que funciona de modo ‘invisible’” (Alemán, 2016, p. 13). Ainda na esteira do pensamento de Alemán (2016), a ordem simbólica que atravessa o neoliberalismo funciona como uma lógica que promove diversas formas de subjetividades. Tal ideia dialoga com o posto por Dardot e Laval (2020), os quais afirmam que a racionalidade neoliberal promove subjetividades orientadas pela lógica do formato de condução de uma empresa e desse modo institui a concorrência como norma de sociabilidade.

A partir da disseminação da concorrência e da empresa como elementos norteadores de uma forma de ser no mundo, surgem os discursos de valorização dos riscos, que seriam inerentes a uma vida, de modo que o indivíduo passa a ter que

constantemente se autoregular. Essa autoregulação torna-se uma característica fundamental nessa nova sociedade cercada de riscos e disputas, assim, “A vida é uma perpétua gestão de riscos que exige rigorosa abstenção de práticas perigosas, autocontrole permanente e regulação dos próprios comportamentos, misturando ascetismo e flexibilidade” (Dardot; Laval, 2020, p. 213).

Retornando ao livro *El discurso vacío*, encontramos a sensação de culpa fruto do não cumprimento de deveres: “Soy un chico malo. Hace varios días que no hago mis deberes. También hace muchos días que no me baño. Huelo muy mal” (Levrero, 2011, p. 32). É possível associarmos esse sentimento de culpa e principalmente de valorar-se sob um olhar negativo ao assujeitamento a essa racionalidade neoliberal demonstrada por Dardot e Laval (2020, p. 345), os quais afirmam que “[...] a coerção econômica e financeira transforma-se em *autocoerção* e *autoculpabilização*, já que somos os únicos responsáveis por aquilo que nos acontece”.

Na esteira do pensamento de Dardot e Laval (2020), sendo a empresa o princípio de modelagem dos atuais sujeitos, tornando-os “homens-empresa”, há em conjunto com essa condição a imposição de um aperfeiçoamento constante, uma busca perene por eficácia e necessidade de flexibilidade frente a reveses externos. Busca-se constantemente, desse modo, a “falha zero”. Nesse sentido, “[...] a racionalidade neoliberal impele o eu a agir sobre si mesmo para fortalecer-se e, assim, sobreviver na competição. Todas as suas atividades devem assemelhar-se a uma produção, a um investimento, a um cálculo de custos” (Dardot; Laval, 2020, p. 331).

É importante destacar que a cobrança por resultados e melhorias nasce, não de um agente externo, um chefe, mas é oriunda da própria constituição do sujeito, o qual, dentro dessa racionalidade neoliberal, exige de si mesmo essas imposições. Assim, “[...] a gestão neoliberal de si mesmo consiste em fabricar para si mesmo um eu produtivo, que exige sempre mais de si mesmo e cuja autoestima cresce, paradoxalmente, com a insatisfação que sente por desempenhos passados” (Dardot; Laval, 2020, p. 344).

Byung-Chul Han, em seu livro *A sociedade do cansaço* (2015), discorre sobre a alteração no modelo de sociedade, de um modelo disciplinar, em que vigorava a negatividade, o *não faça*, passamos a uma sociedade do desempenho em que vigora a positividade, o *sim, eu posso*. Cabe lembrar que Han toma de empréstimo o termo *sociedade disciplinar* de Michel Foucault. Nesse paralelo, ele diz que a sociedade disciplinar descrita por Foucault era composta por hospitais, asilos, presídios, já a

sociedade do desempenho alicerça-se em academias *fitness*, aeroportos e bancos de genética:

No lugar de proibição, mandamento ou lei, entram projeto, iniciativa e motivação. A sociedade disciplinar ainda está dominada pelo não. Sua negatividade gera loucos e delinquentes. A sociedade do desempenho, ao contrário, produz depressivos e fracassados (Han, 2015, p. 24-25).

Aproximando o pensamento de Byung-Chul Han ao de Dardot e Laval, encontramos em Han a descrição de que a sociedade do desempenho produz sujeitos do desempenho que, livres de uma instância superior e externa que os obrigue ao trabalho, tornam-se soberanos de si. Entretanto, essa soberania, fruto do fim de uma instância dominadora, não os torna mais livres que os sujeitos de uma sociedade disciplinar. Dessa forma, “[...] o sujeito de desempenho se entrega à liberdade coercitiva ou à livre coerção de maximizar o desempenho. O excesso de trabalho e desempenho agudiza-se numa autoexploração” (Han, 2015, p. 29-30).

Tanto a sociedade do desempenho de Han quanto a nova razão neoliberal de Dardot e Laval demonstram como, a partir do avanço neoliberal, essa nova subjetividade orienta-se para uma busca incessante por eficiência. Essa contínua busca por tornar-se melhor, por ser capaz de resolver seus problemas e pelo ideal de vencer na vida, como apontado por Han, tem uma contrapartida aos sujeitos, uma vez que a sociedade do desempenho produz “depressivos e fracassados”. Em consonância com os dizeres de Dardot e Laval (2020, p. 365), tem-se que “A gestão neoliberal da empresa, interiorizando a coerção de mercado, introduz a incerteza e a brutalidade da competição e faz os sujeitos assumi-las como um fracasso pessoal, uma vergonha, uma desvalorização.”

Ademais “O sintoma depressivo já faz parte da normatividade” (Dardot; Laval, 2020, p. 367). Portanto, com base nos autores citados, podemos delinear que a sociedade neoliberal – a partir de sua busca por eficiência, desempenho e zero falha – gera nos indivíduos uma autocoerção. São sujeitos que cobram de si mesmo essa eficiência, o que acarreta contrapontos como o aumento de sintomas depressivos.

Aproximando esses conceitos à obra de Mario Levrero, é necessário retomar o apresentado em *El factor Levrero* composto por Enrique Fogwill (2013). Este afirma que, na escrita de Levrero, reconhecemos um personagem entranhado de tiques, fobias, obsessões e superstições. Ana Cecília Olmos, em seu artigo *A escritura perplexa. Sobre Irrupciones, de Mario Levrero*, baseando-se no conceito de *El factor Levrero*, deslinda o

fato de que a escrita de Levrero é afetada tanto pela escritura quanto pelo mundo em todas as facetas da existência: “Pode se dizer, nesse sentido, que para Levrero a escrita supõe, em primeiro lugar, deixar-se afetar” (Olmos, 2022, p. 62).

Olmos (2022) analisa essa escrita que se deixa afetar nas *Irrupciones*, livro composto por 126 textos publicados por Levrero para a revista *Postdata*. Podemos verificar elementos dessa mesma escrita que se deixa afetar em *El discurso vacío*: “[...] no somos otra cosa que un punto de cruce entre hilos que nos trascienden, que vienen no se sabe de dónde y van no se sabe adónde, y que incluyen a todos los demás individuos” (Levrero, 2011, p. 31-32). A partir desse excerto, percebemos a admissão por parte desse sujeito levreriano de que os elementos externos o afetam e o moldam enquanto sujeito, havendo, também, um caráter de desconhecimento em relação a toda essa trama. Ademais, é perceptível, na escrita de Levrero, uma oposição a esses elementos de ordem social que o influenciam, “Me fastidia ser tan influenciabile y dependiente de una sociedad con la cual no comparto la mayor parte de sus opiniones, motivaciones, objetivos e creencias” (Levrero, 2011, p. 31), os quais consolidam a ideia de que as mudanças sociais, fruto do avanço neoliberal ocorrido nas décadas de 80 e 90, afligem a escrita de *El discurso vacío*.

Apesar de discorrer acerca do seu cotidiano, dentro de um microcosmo, *El discurso vacío* exprime um constante embate entre essa forma de ser levreriana que vai de encontro ao ideário da sociedade do desempenho. Admite-se que há um padrão imposto de fora e que se apodera, sobrenaturalmente, nos sujeitos: “Hay un patrón, una forma abstracta que se aplica como si fuera una fuerza sobrenatural operando en todos nosotros” (Levrero, 2011, p. 92). Essa força pode ser lida como esse ideário de eficiência. Tal embate deslinda-se em outros momentos do livro.

Em uma sociedade afetada pela lógica do desempenho, o ócio passa a ser visto como algo não proveitoso. E, no microcosmo de *El discurso vacío*, percebemos como, no correr dos dias, o entrechoque entre essa “*fuerza sobrenatural*” da qual Levrero discorda e esse ideário que se apresenta na forma com que Ignacio, enteado de Levrero, lida com seu tempo de ócio: “Es notable cómo Ignacio está educado para no tolerar el ocio” (Levrero, 2011, p. 23). Com mais força, a contradição entre Levrero e essas forças da sociedade do desempenho se materializam no embate entre Levrero e sua companheira Alicia. Os entraves oriundos da necessidade de mudarem de casa o leva a refletir sobre o modo de ser deles.

Creo que esto se produce fundamentalmente por la interacción de dos personalidades distintas, casi opuestas, como la de Alicia y la mía. Mi modo de ser me exige, y me permite, realizar las cosas de cierto modo y no de otro. Mi modo de realizar acciones tiene algo de Zen (Levrero, 2011, p. 78).

Estabelece-se uma oposição entre o modo de agir de Levrero, que se apresenta no texto como Zen, e o de desenrolar num sujeito que busca o tempo de ócio, que tem dificuldade com lidar com os entreveros da vida e não se assujeita a busca por eficácia, e o modo de Alicia.

Alicia, quien, tiene la modalidad opuesta, yo diría de “falta de respeto por las cosas”, cree que las cosas deben realizarse por obra de la sola fuerza de voluntad, independiente de las circunstancias (externas o internas), contra viento y marea. (Levrero, 2011, p. 78-79).

Nessa contradição entre modos de agir, Alicia é apresentada como alguém que nutre a ideia de que sua própria força de trabalho é a força motriz para a superação dos percalços. Para ela, quaisquer elementos que não dependam de sua ação devem ser superados. Conforme o excerto, a mulher se mostra assujeitada à nova racionalidade, consoante com o apresentado por Dardot e Laval (2020, p. 353) “O poder dessa racionalidade, como vimos, deve-se à instauração de situações que forçam os sujeitos a funcionar de acordo com os termos do jogo imposto a eles”. Já por Alemán (2016, p. 15), há a constatação de que sob a lógica imposta pelo neoliberalismo um novo tipo de sujeito se configura. “Esta es precisamente la novedad del Neoliberalismo: la capacidad de producir subjetividades que se configuran según un paradigma empresarial, competitivo y gerencial de la propia existencia”.

Se por parte de Levrero temos um sujeito afetado pelo mundo exterior, que se reflete acerca desse mundo que o cerca, no qual ele se sente sem forças para tomar o controle, Alicia, pelo contrário, *contra vento y marea* parte para a resolução. O homem diante de um mundo incerto, deixa-se afetar, entrega-se às fobias e procrastinações que fazem parte do fator *levrero* já anteriormente citado. Já a mulher aproxima-se mais da nova lógica em que, diante das incertezas do mundo, toma para sua individualidade a responsabilidade de defrontar os percalços. Dessa forma, “O domínio de si mesmo coloca-se como uma espécie de compensação impossível do mundo. O indivíduo é o melhor, senão o único ‘integrador’ da complexidade e o melhor ator da incerteza” (Dardot; Laval, 2020, p. 342).

A maneira de ser do sujeito levreriano se contrapõe ao modo eficaz de ser de Alicia, conforme em “[...] la modalidad de Alicia la hace mucho más eficaz que yo” (Levrero, 2011, p. 79). Para esse sujeito que busca o ócio e sente a carga das imposições oriundas do mundo externo, tornar-se eficaz possui um peso maior: “los momentos de mi vida en que yo he desarrollado similar modalidad y similar eficacia, he extraído la experiencia de que esa eficacia práctica tiene un alto precio espiritual” (Levrero, 2011, p. 79).

Desse modo, em *El discurso vacío*, encontramos esse sujeito que, tal qual postulado por Fogwill (2013), é perpassado por fobias e sente-se em desacordo com um mundo que o afeta por cobrar um desenrolar dos dias em direção à resolução, a desempenho e à eficácia. Esse sujeito levreriano sente-se cindido entre seu desejo pelo ócio, por um tempo mais lento, pela observação de elementos mais comezinhos da vida e as obrigações, sejam laborais ou da vida íntima, que o fazem nutrir por si um sentimento negativo: “Debo luchar contra las fobias y contra la inmovilidad, la pasividad, sobre todo porque detrás de esta pasividad se oculta una poderosa fuerza destructiva” (Levrero, 2011, p. 164). Ao final, esse sujeito sente-se entremeado de dificuldades das quais não sente capacidade interna para a resolução dos percalços, diferentemente de seu contraponto Alicia: “[...] las circunstancias son un cúmulo de desastres y de situaciones desagradables, mi mala respuesta a las mismas - lenta, torpe, insegura - sólo consigue agravar esas circunstancias y complicar aún más la posibilidad de soluciones” (Levrero, 2011, p. 165).

Assim, esse sujeito fóbico, cheio de manias e tiques presente na imagem apresentada por Levrero em sua escrita opõe-se à lógica empresarial e concorrência presente no seu contexto sociohistórico. Alemán (2016, p. 16) salienta que, diante da dominação neoliberal desde cedo, “la vidas deben pasar por la prueba de si van a ser o no aceptadas, si van a tener lugar o no, en el nuevo orden simbólico del Mercado”. Diante desse contexto, ainda por Alemán (2016), que nutre uma permanente pressão para a construção de uma vida feliz e realizada, aos moldes impostos pela racionalidade neoliberal, a figura de Levrero apresentada em *El discurso vacío* se opõe a essa lógica. Assim, esse ato de oposição sofre o sentimento de fracasso e frustração que mais tem relação com as estruturas do sistema, muito embora o próprio sujeito que fala no diário por vezes assuma para si o fracasso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo buscou analisar a obra *El discurso vacío*, de Mario Levrero, em sua relação com o contexto socioideológico de sua produção. A obra propõe ser ao mesmo tempo um diário e uma espécie de exercício de autocuidado em que o autor almeja melhorar seu eu por meio de uma melhor grafia das letras. O que aparentemente configuraria um texto ensimesmado e distante de sua relação com o contexto da época de produção.

Entretanto, ao longo das entradas do diário presentes no livro, é possível verificar um diálogo com o contexto da época, uma vez que relatam elementos de um cotidiano simples, com problemas corriqueiros, como o trato de um cachorro ou a relação de Levrero com sua esposa e o filho dela. Além disso, encontramos o que ele denomina *discurso vacío*, como apontamentos em que empreende a tentativa de escrever de maneira livre, sem pensar muito com o foco na grafia da letra. Apesar desses dois elementos corriqueiros e autocentrados, as entradas do dia a dia e o discurso vazio, esses elementos se relacionam com o contexto da época de produção.

Com as entradas do diário localizadas entre o fim da década de 80 e o início da de 90, o livro situa-se no momento em que o consenso de Washington se consolidava. A década de 90 é marcada na América do Sul como o tempo de avanço de políticas neoliberais que buscavam privatizações e austeridade a fim de estabilizar as economias nacionais.

O Neoliberalismo vai além de um sistema econômico. Embasados em Dardot e Laval (2020) e Jorge Alemán (2016), há a identificação do Neoliberalismo com uma racionalidade que atravessa os sujeitos construindo assim novas formas de subjetivação. De tal modo que Dardot e Laval (2020) propõem que essa nova forma de subjetivação neoliberal encontra na empresa seu modelo base. Assim, os sujeitos, sob a égide dessa lógica, têm sua constituição enquanto seres baseada na razão e no funcionamento de uma empresa.

Desse modo, a busca por eficiência, a concorrência e o trato de si como um capital que pode ser aprimorado e ganhar mais valorização seriam nortes comportamentais. Ainda podemos aproximar a ideia de sujeitos de desempenho, presente na obra de Byung-Chul Han (2015), a esses elementos já apresentados. Em resumo, a lógica neoliberal impõe aos sujeitos uma busca constante por desempenho e eficiência o que coloca o

sujeito do discurso de *El discurso vacío* em total oposição com esses ideais, o que é apresentado ao longo dos exemplos presentes nesse artigo.

Sendo assim, em um contexto de avanço neoliberal, em que essa racionalidade que leva autoexploração, concorrência e eficiência máxima, encontramos no sujeito que narra seus dias e seus dilemas em *El discurso vacío* um elemento de oposição; ainda que de forma contraditória, pois, ao mesmo tempo em que a figura de Levrero se opõe à figura de Alicia, sua companheira, que busca sempre a resolução eficiente dos problemas cotidianos, esse Levrero também diversas vezes se mostra com os sentimentos de fracasso, julgando-se negativamente em relação a vida. É, portanto, um sujeito que sofre diante da contradição presente entre sua forma de ser e os elementos externos que o afetam.

Alemán (2016) demonstra que esse mal-estar dos sujeitos sob a égide do Neoliberalismo tem relação com essa constante exigência de si que é autoimposta. Desse modo e conforme apresentado pelos exemplos ao longo do artigo, temos em *El discurso vacío* esse sujeito fóbico que se deixa afetar pelo seu entorno, de tal forma que, em um entorno social fundamentado na busca pela concorrência e pela eficiência, se sinta sempre aquém daquilo que lhe é demandado pelo entorno, o que o leva a se valorar de modo negativo.

Essa imagem de fracasso que o sujeito levreriano demonstra em *El discurso vacío* diz respeito a esse deixar se afetar pelo entorno. Um exemplo é a maneira com que esse sujeito se julga de maneira negativa quando em comparação com a figura de Alicia. Muito mais do que um livro focado em elementos comezinhos registrados em um diário, a obra aponta para a condição de um sujeito que se opõe à racionalidade que avançava em seu contexto de produção e, ao fazer isso, sente-se afetado, fazendo com que, muitas vezes, embora em desacordo com o posto, valora-se de modo negativo.

REFERÊNCIAS

ALEMÁN, Jorge. *Horizontes neoliberales en la subjetividad*. Olivos: Grama Ediciones, 2016.

BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. *As políticas neoliberais e a crise da América do Sul*. Revista Brasileira de Política Internacional, V. 45, N. 2, p. 135-146, 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbpi/a/fvD3ZxTMx79JzdCxS4rZTSt/?lang=pt> . Acesso em: 31 jan. 2024.

FOGWILL, Enrique. Las noches oscuras del maestro. *In*: DE ROSSO, Ezequiel (org.). *La máquina de pensar en Mario*: Ensayos sobre la obra de Levrero. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos*: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. Petrópolis: Editora Vozes. 2015.

HERRERO, Mariela. La vida en juego. Diario de un canalla y Burdeos, 1972 de Mario Levrero. *Saga Revista de Letras*, Universidad Nacional de Rosario, n. 1, 2014. Disponível em: <http://hdl.handle.net/2133/11890>. Acesso em: 26 jun. 2024.

LADDAGA, Reinaldo. Una escritura de rescate: El discurso vacío en la obra de Levrero. *Cuadernos LIRICO*, n. 14, 2016. Disponível em: <http://journals.openedition.org/lirico/2199>. Acesso em: 26 jun. 2024.

LAVAL, Christian; DARDOT, Pierre. *Nova razão do mundo: ensaios sobre a sociedade neoliberal*. 8. ed. São Paulo: Boitempo. 2020.

LEVRERO, Mario. *El discurso vacío*. Buenos Aires: Literatura Mondadori. 2011.

LIBERTELLA, Mauro. *Un hombre entre paréntesis Retrato de Mario Levrero*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2019.

OLMOS, Ana Cecília Arias. A escrita perplexa: sobre Irrupciones, de Mario Levrero. *Literatura e sociedade*, v. 27, n. jan/jun 2022, p. 55-65, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i35p55-65>. Acesso em: 31 jan. 2024.

PEREIRA, Antonio Marcos. Levrero Idiorrítmico. *ALEA*, Rio de Janeiro, vol. 20/2, p. 137-146, maio/ago. 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/zwfLqr7sgrbbftNFZB9xCsM/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 31 jan. 2024.

Recebido em: 27/02/2024

Aceito em: 16/07/2024

Luis Figueiredo: doutorando em Literatura Hispano-Americana pela Universidade de São Paulo - USP. Mestre em Linguística Aplicada com ênfase em Análise do Discurso de linha francesa pela Universidade de Taubaté - UNITAU. Graduado em Letras pelo Centro Universitário Teresa D'Ávila - UNIFATEA. Professor de educação básica na Secretaria Estadual de Educação do Estado de São Paulo.

Entre correntes e laços: a tragicidade da escravidão feminina em “A ama” (1884), de Délia e “A escrava” (1887), de Maria Firmina dos Reis

Between chains and ties: the tragicity of female slavery in “A ama” (1884), by Délia and “A escrava” (1887), by Maria Firmina dos Reis

Joyce Pereira Vieira

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

joyce.p.v1@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-2024-8260>

RESUMO

A escravidão no Brasil ganhou contornos de uma verdadeira tragédia brasileira de grandes proporções, haja vista o cotidiano de opressões a que eram submetidos os escravizados. O presente estudo objetiva demonstrar, por meio de uma análise comparativa dos contos “A ama” e “A escrava”, como a escravidão feminina é retratada como trágica pelas lentes de Délia (1853-1895) e Maria Firmina dos Reis (1825-1917). A análise visa destacar a trajetória das protagonistas, a fim de entrelaçar temas como escravidão, opressão, relações humanas e tragicidade, de modo a evidenciar como esses elementos moldaram a vida e o destino dessas personagens escravizadas. Para as mulheres, a escravidão foi sentida de muitas formas que diferem da experiência masculina — portanto, faz-se necessário destacar o *lôcus* dessas escravizadas entre correntes e laços.

Palavras-chave: Délia; escravidão; feminino; Maria Firmina dos Reis; trágico.

ABSTRACT

Slavery in Brazil represents a profound national tragedy, marked by the daily oppression to which the enslaved population was subjected. This study seeks to demonstrate, through a comparative analysis of the short stories “A ama” and “A escrava”, how female slavery is portrayed as tragic through the lenses of Délia (1853-1895) and Maria Firmina dos Reis (1825-1917). The analysis aims to highlight the trajectory of the protagonists to intertwine themes of slavery, oppression, human relationships, and the tragic dimension, thereby demonstrating how these elements shaped the lives and destinies of these enslaved women. For women, slavery was felt in many ways that differed from the male experience, so it is necessary to emphasize the unique position of these enslaved women caught between chains and bonds.

Keywords: Délia; feminine; Maria Firmina dos Reis; slavery; tragic.

INTRODUÇÃO

A escravidão no Brasil, que durou mais de três séculos, constituiu uma verdadeira tragédia nacional cujas repercussões sociais e culturais ainda são sentidas. Durante esse período, milhões de africanos foram forçosamente trazidos para o país e submetidos a condições desumanas, fato que moldou profundamente a estrutura econômica e social brasileira, conforme demonstrou Alencastro (2000). Esse sistema opressor foi caracterizado por uma violência permanente e institucionalizada que permeava todos os aspectos da vida dos escravizados, resultando em um cotidiano de sofrimento e resistência (Pinsky, 1994). A magnitude desse fenômeno torna a escravidão um dos capítulos mais lúgubres da história brasileira.

Dentro dessa realidade, as mulheres escravizadas enfrentaram desafios e opressões específicas que se sobrepunham à já brutal experiência masculina. Para além do trabalho forçado nas plantações e nas casas dos senhores, essas mulheres eram constantemente sujeitas à violência sexual, à exploração reprodutiva e à imposição de papéis sociais que as reduziam a meros instrumentos de reprodução e serviço, a exemplo do trabalho desempenhado como ama de leite (hooks, 2019). Nesse sentido, Giacomini (1988, p. 65-66) afirma que: “A possibilidade da utilização dos escravos como objeto sexual só se concretiza para a escrava porque recaem sobre ela, enquanto mulher, as determinações patriarcais da sociedade, que determinam e legitimam a dominação do homem sobre a mulher”. A escravidão feminina, portanto, precisa ser entendida em sua complexidade, levando em conta as múltiplas formas de violência e opressão que moldaram a vida dessas mulheres.

Nesse contexto, a literatura do século XIX surge como um importante veículo de denúncia das injustiças sociais, incluindo a escravidão. Candido (2006, p. 14), em *Literatura e sociedade*, defendeu que o vínculo entre a obra literária e o ambiente deve ser sempre considerado: “[...] o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se assim, *interno*”. Ou seja, a relação entre a literatura e o social são indissociáveis e se interpenetram. Ainda segundo Candido (2006, p. 140), é relevante

observarmos “[...] o papel importantíssimo do romance oitocentista como exploração e revelação do Brasil aos brasileiros”. Ampliamos aqui a ideia de romance a fim de abranger a prosa como um todo, de modo que a partir dela as pessoas poderiam, de certa forma, compreender o país, segundo expôs Candido (2006).

Autoras como Délia (1853-1895) e Maria Firmina dos Reis (1825-1917) desempenharam um papel crucial ao trazer para o centro de suas narrativas a experiência das mulheres escravizadas. Em um tempo em que a voz feminina era muitas vezes silenciada, essas escritoras utilizaram a literatura como uma forma de resistência, expondo as tragédias enfrentadas por suas protagonistas e desafiando as convenções sociais da época. Suas obras são, hoje, fundamentais para a compreensão da escravidão sob uma perspectiva de gênero.

Os contos “A ama” (1884) e “A escrava” (1887) são exemplos marcantes de como Délia e Maria Firmina dos Reis retrataram a escravidão feminina como trágica em múltiplos níveis. Por meio das trajetórias de suas protagonistas, ambas as autoras exploraram as dolorosas realidades vividas por mulheres escravizadas, revelando como o sistema escravista as condenava a uma existência marcada pela dor, pela perda e pela desumanização. A tragicidade presente nessas narrativas não só reflete a brutalidade do sistema escravista, mas também serve como uma poderosa crítica social.

Por fim, a análise dessas obras no presente estudo é de suma importância, pois permite um resgate das vozes silenciadas dessas autoras e suas personagens, proporcionando uma compreensão mais profunda das intersecções entre gênero, raça, classe e opressão na escravidão brasileira. O estudo das narrativas de Délia e Maria Firmina dos Reis oferece uma valiosa contribuição para a memória e a história da escravidão, ressaltando a necessidade de uma leitura crítica que valorize a resistência das mulheres escravizadas.

A IDEIA DO TRÁGICO MODERNO, A POÉTICA DA TRAGÉDIA ANTIGA E SUAS RELAÇÕES COM OS CONTOS

No intuito de demonstrar que a escravidão feminina retratada na literatura de Délia e Maria Firmina dos Reis apresenta-se como trágica, partimos dos estudos de Terry Eagleton (2013), que postulou que o trágico sobreviveu imiscuído, sobretudo em contos, até a era moderna. O trágico se acomodou bem em países periféricos, e, neste caso,

chamamos a atenção para o Brasil colonial e imperial, já que, longe do epicentro do capitalismo europeu, as protagonistas dos contos em questão não estariam no seio da burguesia urbana de grandes nações, conforme explicou Eagleton (2013).

Na perspectiva do crítico inglês, a arte trágica apresenta uma conjuntura histórica, além de possuir aspectos do sofrimento tipicamente humano encontrado em todas as tragédias. Dessa forma, o sofrimento é a pedra de toque essencial na sobrevida do trágico moderno. O trágico, para Eagleton (2013), é algo traumático e angustiante, uma palavra forte como sórdido ou escória. Para ele, a tragédia sempre se ocupou de questões dolorosas, de grandes iniquidades, e precisou envolver uma resistência ao destino. Assim, ele redefine a tragédia a partir do que chamou “a ideia do trágico”, a qual tomamos como ponto de partida para nossa análise da tragicidade presente nos contos das autoras supramencionadas.

Consideramos o trágico como atemporal justamente por tratar de questões envolvendo as contradições e as tensões humanas, em conformidade com a visão de Gazolla (2001) sobre o tema. A partir da prosa literária e trágica de Firmina e Délia, podemos perceber a capacidade que elas têm de nos transformar, de despertar uma certa consciência. A ideia do trágico e a ideia de tragicidade advêm das tragédias; logo, não podemos deixar de destacar também os estudos estruturalistas desse gênero proveniente da Antiguidade, como os de Aristóteles em sua *Poética*, os quais também serão considerados na análise dos contos.

A tragédia, segundo Aristóteles, é composta por alguns elementos essenciais. Primeiramente, as personagens são possuidoras de qualidades relacionadas ao pensamento e ao caráter, e as protagonistas dos contos em análise são construídas pautadas em valores morais, são humanizadas. O enredo é a junção dos fatos e é considerado a parte mais importante da tragédia, uma vez que “[...] a tragédia é a mimese não de homens, mas das ações e da vida” (Aristóteles, 2017, p. 81). Diante disso, categorizamos a trajetória das Joanas de Firmina e de Délia como trágicas.

A finalidade da tragédia é constituída pelos fatos (ações) e pelo enredo (*mythos*). Dentro do desenvolvimento da trama, ocorre uma reviravolta (*peripeteia*), uma mudança no curso das ações. Veremos adiante que ambas as protagonistas dos contos em estudo alternam-se da aceitação das condições a elas impostas à drástica recusa de viver em tais condições, seja por meio de fugas constantes, como no caso da Joana firminiana, seja por meio do suicídio, no caso da Joana de Délia.

A tragédia também aborda a comoção, o sofrimento progressivo (*páthos*) imposto pelo destino (*anánke*), que é inexorável. Dessa forma, também ambas as Joanas sofrem intensamente devido a um destino social implacável: a escravidão. Um efeito importante é a catarse (*kátharsis*), uma espécie de descarga emocional provocada nos espectadores por meio do pavor (*phóbos*) e da compaixão (*éleos*). Aristóteles (2017, p. 113) explica que a compaixão “[...] diz respeito ao que vive a adversidade sem a merecer [...]”, enquanto o pavor está relacionado à “[...] adversidade que afeta um semelhante [...]”.

O efeito catártico é purificador. Essa é uma das finalidades pretendidas pela tragédia. As autoras constroem, nesse contexto, personagens femininas escravizadas que vivem uma série de adversidades imerecidas, uma vez que foram capturadas contra a vontade e submetidas a degradantes provações dentro do regime escravista brasileiro, de modo que suas histórias emocionam o leitor oitocentista mais sensível e explicitam um pouco do terror escravocrata. O conflito (*ágon*), por sua vez, manifesta-se no embate contra aqueles que tentam manter a ordem estabelecida, o que fica explícito no conto a partir do embate entre senhores e escravizados. O coro atua como um personagem coletivo, anônimo e não mascarado, formado por cidadãos que representam a voz da comunidade cívica, e a voz das autoras simboliza o grito de todos aqueles que almejavam uma sociedade mais justa e igualitária.

Por fim, o herói trágico é um personagem de condição elevada que não representa um modelo a ser seguido. Ele apresenta ações problemáticas que precisam de solução e suportam seu destino com dignidade. A tarefa dele é induzir o espectador a um processo reflexivo, conhecido como consciência trágica. Segundo Eagleton (2013, p. 142), na modernidade, “[...] qualquer um pode ser uma figura trágica”, os heróis trágicos “[...] podem agora ser encontrados flinando em qualquer esquina, pois o destino de cada indivíduo torna-se, em princípio, tão precioso quanto o de todos os outros”. Além disso, ao afirmar que a tragédia foi democratizada e se multiplicou para além da imaginação dos antigos, ele diz que “[...] talvez seja necessário pegar esses homens e essas mulheres e empurrá-los ao extremo limite de sua capacidade de resistência”. Nesse sentido, “[...] sob a democracia, os protagonistas trágicos não precisam ser heróis para serem trágicos. A única qualificação para ser um protagonista trágico é que seja membro da espécie” (Eagleton, 2013, p. 143).

Tanto Firmina quanto Délia constroem suas protagonistas trágicas moralmente valorizadas e humanizadas a fim de enquadrá-las como membros da espécie em uma

atitude de igualdade que era revolucionária para a época em que escreviam. Na visão do crítico inglês, as leis sociais são tão inexoráveis quanto as leis do destino trágico clássico. Ademais, Eagleton (2013) reconhece que a teoria do trágico e a arte do trágico são dissonantes, de forma que não busca, em sua obra, um conceito universal; pelo contrário, fornece variados posicionamentos acerca das filosofias do trágico e dialoga com eles. Neste estudo, portanto, buscamos demonstrar que a escravidão brasileira — especialmente a feminina — pode ser lida como trágica, como uma forma de sobrevivência ao modo da arte trágica antiga.

A TRAGICIDADE DA ESCRAVIDÃO FEMININA EM “A AMA” (1884), DE DÉLIA E “A ESCRAVA” (1887), DE MARIA FIRMINA DOS REIS

A escravidão de mulheres foi alvo da escrita tanto de Délia quanto de Firmina. Ambas as autoras são consideradas como escritoras que se engajaram nas causas abolicionistas de fins do século XIX no Brasil. Délia — “dona de prosa instigante, estilo terso, linguagem burilada que mistura realismo, naturalismo, sonho e visões” (Telles, [19--?])b) — foi reconhecida em seu tempo, porém caiu no esquecimento após sua morte. Telles aponta que, “Abolicionista, para Délia a escravidão era uma página negra que não estava encerrada” (Telles, 2004, p. 364), e que “Questões de gênero e de raça e de classe permeiam os escritos [da autora]” (Telles, [19--?])b). Além disso, a autora destaca que a escolha do pseudônimo Délia, feita pela escritora gaúcha Maria Benedita Câmara Bormann, “[...] desvenda uma opção de vida e um programa artístico” (Telles, [19--?])a).

Com relação a Maria Firmina — “[...] considerada por seus pares como um exemplo de sabedoria e erudição” (Zin, 2022, p. 43) —, também constatamos algo semelhante acerca do seu reconhecimento público. Em outras palavras, ela é bem recebida em sua época, mas posteriormente suas obras entram em uma longa fase de desmemória, conforme declarou Rafael Zin:

[...] mesmo tendo ocupado um lugar proeminente no cenário cultural maranhense oitocentista, tomando com as mãos a aspiração de, através do magistério e da criação literária, contribuir para a construção de um país mais justo e sem opressão, a escritora ficou por décadas esquecida, muito provavelmente, por conta de um possível silenciamento ideológico vindo das elites condutoras da vida política e intelectual brasileiras (Zin, 2022, p. 43).

No que tange à obra de Délia, ela é caracterizada por Volpini (2019) como importante por oferecer ao leitor um panorama do universo feminino sob o olhar da experiência feminina ao dar voz às variadas mulheres retratadas pela autora. Suas personagens femininas são representadas, ainda segundo Volpini (2019), em diversas nuances ao que ele denomina como personagens ora de tradição, ora de ruptura. Nesse sentido, consideramos Joana — protagonista do conto “A ama” (1884) — como ocupante de um entre-lugar, já que, como escravizada, ela se encaixa em um lugar de tradição destinado às mulheres nessa condição, ao passo que, como mulher e mãe, humanizada pela autora, passa a ocupar um lugar de ruptura com a ordem escravocrata vigente. Para ele, o projeto literário de Délia “[...] está centrado nas experiências femininas e nas reflexões que elas suscitaram acerca de sua atuação na sociedade brasileira da época” (Volpini, 2019, p. 11).

Destacamos que a maternidade é apontada como uma das grandes temáticas abordadas pela autora em sua breve e intensa carreira literária, que durou aproximadamente quinze anos, de acordo com Volpini (2019). Já a obra de Firmina é reconhecida por sua diversidade de publicações, que incluem romances, contos, novelas, poemas, enigmas, charadas, composições musicais e um Álbum, conforme mostra o biógrafo Morais Filho (1975). Destacamos, na abordagem da autora frente aos escravizados, que “As escravas da escritora maranhense carregam a literatura oitocentista de uma historicidade que soa subversiva frente aos estereótipos do bom senhor e do escravo contente” (Duarte, [20--?]). Ademais, Eduardo Duarte (2018a, p. 229) afirma que a autora “[...] irmana-se a seus contemporâneos e contemporâneas do hemisfério norte, mas também da América Latina e do próprio Brasil, para inscrever sua discordância frente à razão negra ocidental. E assim, o poder patriarcal é encenado na/pela perspectiva de suas vítimas”. O pesquisador ainda declara que, em termos de verismo construtivo, o conto “A escrava” é possuidor de uma força narrativa comparável aos escritos de Lima Barreto e aos contos machadianos “Pai contra mãe”, “O caso da vara” e “Mariana” (Duarte, 2018a).

Délia retratou a saga da escravizada Joana, empregada como ama de leite na cidade do Rio de Janeiro em seu conto “A ama”, publicado na Gazeta da tarde em 30 de janeiro de 1884, enquanto Firmina retratou o suplício e a loucura de uma mãe negra escravizada, também chamada Joana, em seu conto “A escrava”, originalmente publicado no terceiro número da Revista Maranhense em novembro de 1887. As semelhanças entre

as histórias apenas principiam nos nomes das protagonistas, pois ambas as trajetórias de vida se evidenciam trágicas, nos termos de Eagleton (2013), e retratam a tragicidade intrínseca à escravidão. Segundo Eagleton (2013, p. 256), “[...] a tragédia está mais à vontade no conto [...] sendo uma forma menos bem acolchoada, da qual como vemos em Chekhov e Kipling, a narrativa pode ser mais facilmente reduzida a um único momento de ruptura ou revelação”.

A protagonista de Délia é assim descrita: “Joana era uma crioula retinta, sadia, que trabalhava de enxada em uma fazenda próxima da Corte” (Bormann, 2021, p. 16). Ressalte-se a caracterização de sadia, condição necessária e exposta em vários anúncios da época para que uma negra pudesse exercer a função de ama de leite de crianças brancas da Corte. Joana trabalhava “de enxada” em uma fazenda de café, e pelo fato de encontrar-se no puerpério foi escolhida pelo seu dono para ser ama de leite do filho de um amigo dele. A autora denuncia as condições opressivas a que eram submetidas as escravizadas: “Durante nove meses trabalhou conscienciosamente, sem vergar à fadiga desse estado mórbido e incomodativo” (Bormann, 2021, p. 16), sendo que as “[...] dificuldades encontradas pelas mães começavam na gravidez com a pesada rotina de trabalho e se estendiam além do parto” (Muaze, 2018, p. 374). Délia ainda ironiza a trágica condição de Joana fazendo menção ao pensamento comum do período: “É tão singelo e tão profundo o sentir desses pobres seres rudes, votados ao trabalho e à dor!” (Bormann, 2021, p. 16).

Joana dá à luz na senzala a um “robusto negrinho” e abraça-o. Após apenas um mês, ela é escolhida para ser ama de leite, tendo que se separar de seu filho. Joana “[...] obedeceu sem murmurar, fula, com o peito dilacerado pelo desespero e pela saudade” (Bormann, 2021, p. 16). Perceba-se que Joana obedeceu, mas “fula”, furiosa por ter que abandonar seu bebê recém-nascido na fazenda para dar seu leite para outra criança. Na despedida de seu filho, a escrava “[...] deu-lhe o peito em feroz ansiedade, desejando que ele sugasse todo o leite e nada ficasse para o filho dos brancos” (Bormann, 2021, p. 16). Délia, com sua escrita refinada e elegante, conseguia ser ao mesmo tempo chocante e crítica, pois tornar-se ama de leite “[...] implicava ‘silenciar sua maternidade’, abrindo mão do aleitamento de seu próprio filho para cuidar do de outra mulher” (Muaze, 2018, p. 362). A escravizada sai da fazenda rumo à cidade “entorpecida pela dor” e deixando “[...] tudo quanto havia amado” (Bormann, 2021, p. 16), ou seja, ela é obrigada a abandonar seu filho, dar seu leite para uma criança branca e ainda precisava fingir estar

bem-disposta a isso, já que havia vários requisitos necessários para exercer a função de ama de leite na sociedade escravocrata, conforme explica Muaze:

As características mais valorizadas entre as amas de leite no mercado de escravos do Rio de Janeiro eram: a idade (ter entre 15 e 30 anos, preferencialmente), a saúde, ser de primeiro parto, a boa quantidade e qualidade do leite, ter bom comportamento (ser recatada, ser uma escrava de “portas adentro”, que não frequentava a rua, lugar de maus hábitos), bom gênio e temperamento (ser calma, afetuosa, pacífica, paciente, gostar de criança eram as qualidades mais frequentes). Além disso, era recomendado regular a dieta, a ingestão de líquidos espirituosos e vida sexual para garantir a qualidade do leite ingerido: “o de cor branca e igual, sem sombras amareladas, de sabor doce, e de alguma consistência” era o recomendado (Muaze, 2018, p. 370).

A violência contra a mulher negra escravizada vai se delineando no conto, portanto, nos meandros mais íntimos da natureza humana: a maternidade. A pesquisadora e ativista feminista bell hooks (2019, p. 26) confidencia: “[...] no momento de meu nascimento, dois fatores determinaram meu destino, o fato de eu ter nascido negra e o fato de eu ter nascido mulher”. O regime vigente no século XIX deixou marcas que reverberam na sociedade contemporânea. Esse destino implacável é uma das características do trágico que destacamos a fim de demonstrar a trajetória trágica de Joana. Frantz Fanon (2008, p. 28) também corrobora nosso entendimento acerca do destino inexorável conferido aos negros ao afirmar que “[...] para o negro, há apenas um destino. E ele é branco”. A sociedade escravagista tomava o branco como norma, inferiorizava os negros, os tratava como mercadorias. Esse era o destino branco inexorável a que a população negra estava destinada. Conforme expusemos anteriormente, o próprio Eagleton (2013) entendia o quanto as leis sociais são implacáveis e possuem força semelhante a um destino trágico clássico.

A protagonista de Maria Firmina surge envolta em uma aura melancólica, a partir da narração de uma senhora abolicionista não nomeada e em meio ao discurso cristão dela, pregando a igualdade e a irmandade em Cristo. Joana aparece de repente com “[...] uns gritos lastimosos, uns soluços angustiados [...] correndo e em completo desalinho” (Reis, 2022, p. 200). A escrava estava também “espavorida, e trêmula” (Reis, 2022, p. 201), pois acabara de fugir. Joana é caracterizada pela senhora abolicionista como “desditosa” e “coitada”. Eis que surge o feitor, agitando “[...] na mão direita um azorrague repugnante; e da esquerda deixava pender uma delgada corda de linho” (Reis, 2022, p. 201). O homem, nervoso, procurava pela escrava e a considerava uma “[...] negra que se

finje doida” (Reis, 2022, p. 201-202), “maldita”, além de destiná-la ao tronco assim que fosse encontrada. O filho escravizado Gabriel aparece à procura da mãe e a caracteriza como uma “pobre [...] que além de doida está quase a morrer” (Reis, 2022, p. 204). Nesse momento, ele explica à senhora o que lhe aguardava por ter saído do serviço antes do horário atrás de sua mãe e o motivo da fuga dela: “[...] hei de ter trezentos açoites; mas minha mãe morrerá se ele a encontrar. Estava no serviço, coitada! Minha mãe caiu, desfalecida; o feitor lhe impôs que trabalhasse, dando-lhe açoites; ela deitou a correr gritando” (Reis, 2022, p. 205). Podemos perceber, pelo relato de Gabriel, que Joana era uma escrava do eito, mais velha, debilitada e que trabalhavam juntos sob o controle do feitor. Destacamos que a Joana firminiana aparece já marcada pelas múltiplas violências sofridas pela vida no cativeiro. A violência física fica explícita no azorrague, na corda para a captura, nos açoites e na ameaça do tronco. A tortura objetivava tanto a desumanização quanto a repressão de qualquer resquício de consciência libertadora, de modo a internalizar no escravizado sua nova condição de propriedade privada de um senhor, ou seja, era um impiedoso mecanismo de controle. Já a violência psicológica pode ser percebida por meio do pavor, dos gritos e da tremedeira, sintomas dessa forma de opressão, além da referência à loucura, que é desacreditada pelo algoz em uma atitude de desqualificação moral da personagem. A violência contra a mulher negra escrava, já de princípio, se mostra brutal assim como o regime escravista vigente. Seu destino mostra-se, portanto, imutável e trágico.

Na estação da estrada de ferro, a ama, de Délia, encontra um criado que a conduz até a “elegante habitação” a que fora destinada. Na visão de bell hooks (2019), as mulheres africanas recebiam a pior parte da violência imposta pelo escravismo, justamente por serem mulheres, já que eram mais propensas ao trabalho no interior das casas, em convívio íntimo com as famílias brancas, e, desse modo, “[...] era crucial que ela fosse aterrorizada a ponto de se submeter passivamente à vontade do senhor, da senhora e das crianças brancas” (hooks, 2019, p. 35). Ademais, hooks (2019) salienta que a diferença no *status* entre escravizados e escravizadas reside no trabalho, uma vez que o negro era principalmente explorado nas atividades do campo, enquanto a negra foi explorada no campo, em atividades domésticas, como reprodutora, ama de leite e como objeto de assédio sexual pelo homem branco, sofrendo com uma escravidão mais cruel. Pelo conto não é possível saber como Joana engravidou, pairando a possibilidade de abuso sexual, frequente entre mulheres em sua condição. No quarto, “[...] repousava uma bonita e pálida criança” (Bormann, 2021, p. 16). Joana, “indiferente”, encontra “[...] um

menino franzino, mimoso, cheio de rendas” (Bormann, 2021, p. 16), e se comove ao lembrar do próprio filho na esteira da senzala. Com o passar do tempo, “[...] pôde considerar-se a verdadeira mãe do menino que amamentava” (Bormann, 2021, p. 17). A mãe biológica é descrita como “moça pálida” e, após a chegada da ama Joana, “[...] tornou a aparecer nas festas e nos passeios” (Bormann, 2021, p. 17). Joana sofria muito, “[...] vagava pelo aposento, triste, lembrando-se do filho, da comadre a quem o entregara, dos trabalhos no campo, e sua voz monótona entoava as cantigas do eito em melancólica saudade” (Bormann, 2021, p. 17).

A tarefa de ama de leite “[...] no Brasil envolvia, majoritariamente, a proibição de que a escrava convivesse e aleitasse o seu filho” (Muaze, 2018, p. 366). Assim, só restava à Joana sofrer calada em meio às recordações, pois as relações escravistas no âmbito da esfera privada, apesar de parecerem contraditórias eram, na verdade, complementares, partes que constituíam o regime escravista conforme apontou Muaze (2018, p. 361): “[...] por um lado, envolviam afetividades, dedicação e fidelidades entre os sujeitos históricos em questão, por outro, eram gestadas num ambiente de abuso, humilhação, violência física e simbólica, característico da própria escravidão como instituição”. O corpo negro, feminino e escravizado era tratado de forma distinta do das senhoras brancas, já que sua maternidade era vista em função do trabalho e dos lucros gerados para os senhores, uma vez que era comum o aluguel ou o empréstimo de amas de leite. A prática da amamentação por escravizadas servia também para ensinar aos futuros senhores o controle emocional, perpetuando um comportamento que reforçava a distinção social e simbólica entre as classes (Muaze, 2018).

A ama era sempre “[...] solícita, amante e carinhosa” (Bormann, 2021, p. 17) com o menino branco, porém mesmo com todo cuidado esmerado de Joana, ele falece devido a uma inflamação nas gengivas que impedia a sua alimentação. Joana chegou a amaldiçoar o próprio leite por não ser mais capaz de nutrir o garoto, e “[...] chorou, rolando pelo chão em convulsivo pranto” (Bormann, 2021, p. 17). Ela ficou realmente “[...] triste, abatida, vencida pelo cansaço” (Bormann, 2021, p. 17), e continuava a cantarolar para o menino no caixão. Os pais do menino, então, realizaram o pagamento e a devolveram para a fazenda. Délia nos adverte: “Se a criança não morresse e crescesse forte e sadia, a recompensa seria a mesma: não a libertariam porque a libertação custa dinheiro [...]” (Bormann, 2021, p. 18). Após o período de aleitamento e dedicação à criança branca, a escrava

[...] poderia ser transformada em ama seca (babá), ser acolhida como escrava portas adentro ou retornar à esfera da produção em atividades portas fora ou no cultivo de roça, no caso daquelas que serviram aos filhos e parentes de seus senhores. Já as amas de leite alugadas eram devolvidas aos donos e poderiam nunca mais ver as crianças que criaram (Muaze, 2018, p. 362-363).

Joana retorna à fazenda “[...] aturdida ainda pelo fatal acontecimento” (Bormann, 2021, p. 18), e, ao longo da travessia de volta, só pensava no filho que tivera de abandonar, de que nem ao menos sabia o nome. Não recebeu nem uma palavra ou recompensa pelo bom comportamento na cidade. Ao alcançar a senzala e procurar pelo filho, soube que ele falecera um ano após sua partida. A escravizada “[...] passou a noite inteira, ora soluçando de modo lúgubre, ora em aflitiva modorra” (Bormann, 2021, p. 19). Chorava pelas duas crianças mortas, com o “[...] cérebro dorido, em mortal fadiga” (Bormann, 2021, p. 19), de modo que as duas imagens das crianças se fundiram em apenas uma. Mesmo sofrendo, foi despertada pelo feitor e retornou ao trabalho na roça “[...] tendo na alma as trevas do Averno¹ e a inconsciência da loucura” (Bormann, 2021, p. 19). Ela estava enlouquecendo, não tinha mais consciência do que fazia e era “[...] atormentada por cruéis miragens onde perpassavam crianças mortas” (Bormann, 2021, p. 19). Balbuciava: “— Filho! Filho! Filho!” (Bormann, 2021, p. 20). Estava sozinha, já morta por dentro, doída pelos seios cheios de leite, vagando como um fantasma. Abandonou o serviço e foi para as margens do rio Paraíba, onde imaginou ver o filho. Espremeu os seios a jorrarem leite, e “Sorria à medida que os peitos murchavam, julgando amamentar a criança” (Bormann, 2021, p. 20). Ela grita histericamente sem ser ouvida por ninguém: “— Filho! Filho!” (Bormann, 2021, p. 21) e se esvai, desaparece. Ninguém mais a viu desde então, e compreenderam, a partir de vestígios deixados por ela, que ela se suicidara nas águas do rio, “[...] que se libertara da vida e fora procurar o filho no seio da morte!” (Bormann, 2021, p. 19).

A escravidão não considerava os escravizados como pessoas capazes de sentir, amar e criar laços afetivos sinceros. Eram meros objetos de compra, venda e locação. Nesse sentido, Délia nos proporciona uma narrativa dramática de uma pobre mãe escrava que cai deprimida e tira a própria vida, vítima de um sistema desumano e atroz. É genial

¹ Na mitologia grega, o “Lago Averno, na Itália, era consagrado a Plutão. As suas águas estagnadas exalavam miasmas letais. Os pássaros que voavam por ali caíam asfixiados, daí o nome do lago (*a*, privativo, que tira, *ornis*, pássaros). Acreditava-se que comunicava com as moradas infernais. Nas suas margens estava o oráculo das Sombras, de que fala Homero e que, no seu regresso, Ulisses foi consultar” (Guimarães, 1988, p. 84). Em um sentido mais amplo e figurado, “Averno” é frequentemente usado para referir-se a um lugar ou estado de tormento, dor ou desespero profundo, similar ao conceito de inferno nas tradições religiosas ocidentais.

a forma como Délia associa a loucura ou histeria, doença comumente atribuída às mulheres brancas no século XIX, a uma escravizada, em uma tentativa de equiparação entre mulheres livres e escravas. Nesse aspecto, Campello (2007, p. 37) afirma que “[...] Délia está mais próxima de Machado do que dos demais escritores”.

Conforme Volpini (2019), Délia possui um projeto literário voltado para as diversas experiências das mulheres que visa nos fazer refletir. Nesse caso específico, destacamos o quão trágica foi a experiência da maternidade de uma negra escravizada. Fica evidente que a trajetória de opressões, provações e suplícios a que a personagem é submetida molda sua vida e seu destino, sendo trágica nos moldes propostos por Eagleton (2013) e demonstrados nesse estudo. Escravizada, residente de senzala, trabalhadora de oito em fazenda, transformada em ama de leite, obrigada a abandonar o filho bebê, não recebe notícias dele por todo o tempo em que serviu como ama de leite. Obrigada a ter bom comportamento na cidade e a criar o bebê branco de outra mulher, afeiçoa-se a ele, é dispensada com um simples pagamento em dinheiro, recebe a notícia de que seu filho faleceu, sofre sozinha, enlouquece, volta a trabalhar na roça sob a vigilância do feitor, tem alucinações e suicida-se. É dessa maneira que o conto de Délia nos oferece um enredo trágico, centrado nos acontecimentos da vida de Joana. Ela é acometida por um sofrimento progressivo, devido ao conflito econômico-social existente entre a condição de escravos versus proprietários, sendo levada ao limite de suas capacidades e culminando em seu último ato, o de desistência da própria vida e do “destino branco” a que estava submetida, gesto que pode ser lido como uma reviravolta, consequência de um regime que a obrigava a ser subserviente. O conto desperta compaixão pela escravizada e terror pelas múltiplas opressões impostas à personagem, ou seja, desperta emoções no leitor análogas às que levam à catarse aristotélica. Délia, enfim, soa como uma voz coral abolicionista crescente em sua época, na qual diariamente aumentavam os anseios pela libertação dos escravos no Brasil. Joana, mesmo escrava, era também mulher e mãe. Norma Telles (2004, p. 364) bem lembra os anseios da autora: “Justiça para o escravo, para a sociedade e para a mulher, eis o que deseja Délia”. A sensibilidade de Délia traz à tona, portanto, a urgência em percebermos as experiências da maternidade para as escravizadas.

A escrava de Maria Firmina também tem sua vida moldada pelo sofrimento contínuo que se estabelece no conto desde o início. A abordagem firminiana difere um pouco da de Délia no que se refere à progressão da loucura da protagonista, que, aliás, é

também desencadeada pela sua trágica experiência com a maternidade no cativeiro. Após ser apresentada ao leitor, já acometida pela loucura, percebemos que Joana estava prestes a falecer, “[...] presa dum ataque espasmódico. Estava hirta e parecia prestes a exalar o derradeiro suspiro” (Reis, 2022, p. 206). Descobrimos sua trajetória de vida marcada por opressões a partir do recurso do *flashback* narrativo, através do qual a própria escravizada relata suas vivências à senhora abolicionista. Duarte (2018b, p. 74) observa a relevância dessa narrativa em primeira pessoa proferida pela personagem escravizada, que marca a obra da escritora maranhense: “A África está presente e esses relatos, carregados pela autoridade forjada pelo testemunho, ganham uma dramática autenticidade”. Norma Telles reconhece a importância da construção das personagens escravizadas feita por Maria Firmina e os objetivos abolicionistas da autora:

[...] deveríamos sempre lembrar sua defesa do escravo, a coragem de seus argumentos e a dignidade que concedeu a seus personagens. Ela enfatizou os castigos injustos, a péssima condição da vida dos escravos, visando comover o leitor. Estratégia empregada por escritoras de outras nacionalidade, que não sei se chegou a conhecer. Em termos de Brasil, suas preocupações e o modo que as colocou são precoces e incomuns (Telles, 1989, p. 79).

A narrativa de Firmina prossegue, de modo que a senhora abolicionista une mãe e filho e os leva para sua casa a fim de protegê-los. Vale ressaltar a percepção dessa senhora acerca da situação dos escravizados: “[...] desgraçados, tão abandonados, tão perseguidos, que nem para a agonia derradeira, nem para transpor esse tremendo portal da Eternidade, tinham sossego, ou tranquilidade! Não” (Reis, 2022, p. 207). Joana delirava: “— Carlos!... Urbano...” (Reis, 2022, p. 207). Analogamente percebemos que, no auge do sofrimento de uma mãe escravizada, o delírio vem acompanhado do eco, seja do nome dos filhos, seja da menção a eles como uma confissão da causa da entrega de suas forças em favor da morte. Ambas as Joanas, em meio ao total desespero, realizam esse ato. Devido a uma breve melhora, Joana principia seu relato acerca da história de sua vida: filha de uma africana escravizada com um indígena livre, seu pai trabalhava muito a fim de minorar o sofrimento delas e conseguiu comprar a sua alforria quando ainda possuía cinco anos. O senhor entregou um papel afirmando ser a carta que libertava a pequena Joana. Analfabeto, seu pai acreditou e só foi descoberta a fraude após o falecimento dele passados dois anos apenas. Nesse momento o senhor fala: “— Joana que vá para o serviço, tem já sete anos, e eu não admito escrava vadia” (Reis, 2022, p. 210). A mãe de Joana não aguentou, “[...] deu um grito, e caiu estrebuchando” (Reis, 2022, p. 211). Teve febre,

delírios e morreu. Antes de iniciar os acontecimentos relacionados aos outros filhos, pediu proteção a Gabriel. Em seguida, contou sobre Carlos e Urbano, seus filhos gêmeos que foram arrancados dela e vendidos para o Rio de Janeiro aos oito anos de vida. Joana abraçou-os na vã tentativa de os proteger, mas sofreu um golpe e só acordou “[...] aos gritos de meus pobres filhos, que me arrastavam pela saia, chamando-me: mamãe! Mamãe!” (Reis, 2022, p. 212). Imaginar essa cena é tarefa dolorida demais para qualquer mulher, especialmente para as que forem mães. Ela prossegue: “[...] gritei eu tornando a mim, por Deus, levem-me com meus filhos!” (Reis, 2022, p. 212). Nesse instante, ao término de seu trágico relato, ela falece amaldiçoando seus algozes. A narradora reconhece: “Com efeito tinha cessado de sofrer. O embate tinha sido forte demais para suas débeis forças” (Reis, 2022, p. 213). Mesmo após a sua morte, Joana ainda é insultada pelo Senhor Tavares, escravagista e proprietário de mãe e filho: “[...] esta negra era alguma coisa de monomaniaca, de tudo tinha medo, andava sempre foragida, nisso consumiu a existência. Morreu, não lamento esta perda; já para nada prestava” (Reis, 2022, p. 215). Por fim, a senhora apresenta-lhe os papéis com a compra da liberdade de Gabriel, cumprindo a promessa que fizera à Joana.

A trajetória da Joana firminiana apresenta-se trágica assim como a da Joana, de Délia. A protagonista de Firmina viveu uma vida repleta de opressões, sendo escravizada, liberta e reescravizada. Sofreu progressivamente por toda a existência devido ao regime escravista a que foi submetida. Ela viu sua mãe morrer de desespero no cativeiro, impossibilitada de ajudá-la rumo ao seu “destino branco”, sempre implacável. Também foi levada à loucura, empurrada à morte por apresentar-se no limite de suas forças de resistência. O conflito entre o senhor e Joana parece não findar nem mesmo com sua morte, já que, mesmo depois de morta, ainda é alvo das terríveis considerações do Senhor Tavares. É perceptível que a tragicidade da escravidão moldou sua trajetória de vida e seu destino, de modo a também despertar nos leitores emoções tanto de compaixão pela sua existência quanto de pavor pelos terríveis acontecimentos tão comuns a todos os escravizados. A Joana firminiana também promove uma reviravolta ao fugir de sua condição e conseguir a proteção da senhora abolicionista para seu filho Gabriel. Podemos perceber, portanto, que tanto Firmina quanto Délia ecoam vozes abolicionistas na sociedade que teimava em manter o regime escravocrata no Brasil oitocentista. Dessa forma, essas mulheres negras escravizadas situam-se em um lócus de opressão que reside entre correntes de violência e laços de afeto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do estudo comparativo dos contos “A ama” (1884), de Délia e “A escrava” (1887), de Maria Firmina dos Reis tentamos demonstrar que a escravidão negra, que perdurou no Brasil até fins do século XIX, mostra-se trágica de acordo com Eagleton (2013), uma vez que recupera e mantém vivos elementos da tragédia clássica — ou do que o crítico denomina como “ideia do trágico”. Tais elementos estariam presentes e perceptíveis na trajetória de vida das protagonistas dos contos, conforme tentamos evidenciar. Ao destacarmos a trajetória das Joanas, protagonistas de ambos os contos, objetivamos entrelaçar escravidão, opressão, relações humanas e tragicidade, de maneira que fosse possível evidenciar como esses elementos moldaram a vida e o destino dessas mulheres escravizadas. A partir da escrita de autoria feminina, nota-se quão importante e intensa foi a abordagem das autoras em relação às questões relativas aos escravizados e ao movimento abolicionista, de modo que Zahidé Muzart (2013, p. 255) observa: “A questão da Abolição vai ser quase um *leitmotiv* da pena feminina e isso tanto no Brasil como em outros países”.

Tanto Délia quanto Maria Firmina — que viveram sob o advento do regime escravista —, no Rio de Janeiro e no Maranhão, respectivamente, estavam atentas às transformações sociais de seu tempo. Dessa forma, produziram os contos estudados dando ênfase a questões sensíveis do universo feminino, como é o caso da maternidade, dos desafios que essa maternidade traz para a vida dessas mães, do amor materno, das consequências que um trauma relacionado a esse tema pode desencadear na vida dessas mulheres. O mais instigante é perceber que tudo isso ainda é construído e debatido com referência a uma parcela de mães invisibilizadas pelo cruel regime vigente em seu tempo. A maternidade roubada brutalmente e maquiada pela naturalização do escravismo emerge de forma surpreendente em ambas as histórias. É, de fato, emocionante ao leitor, principalmente ao público feminino, que era ávido consumidor de folhetins.

A tragicidade vai sendo construída imiscuída na trajetória de vida das Joanas que sofrem continuamente (*páthos*) até o fim de suas vidas. O destino (*anánke*) lhes é imposto no momento em que são escravizadas. Para elas, a única forma de reviravolta (*peripéteia*) é através da morte com o suicídio ou através das constantes fugas. Podemos pensar uma forma de catarse (*kátharsis*) análoga a partir das emoções suscitadas no público leitor frente ao enredo apresentado, sendo o pavor (*phóbos*) pelas violências que afetam um

semelhante, já que as autoras constroem mulheres escravizadas aproximando-as das características das mulheres livres (mães, afetuosas, capazes de sofrer e enlouquecer por um filho) e da compaixão (*éleos*) pelas Joanas, já que sua adversidade é imerecida. O conflito (*ágon*) é simbolizado pelo embate constante ocorrido entre escravizadores e escravizados. Até mesmo o coro, simbolizando a voz dos cidadãos pode ser lido como a voz das autoras abolicionistas que evocam as opressões e as violências a fim de sensibilizar a sociedade. As Joanas, heroínas dos contos supramencionados, não são personagens de condição elevada, mas – como pensa Eagleton (2013) – são seres comuns que foram empurrados ao seu extremo limite, humanizados pelas autoras, que têm um destino que precisa ser considerado. As leis econômico-sociais do escravismo são também trágicas em nossa concepção.

Ambas as trajetórias destacam a violência – física, psicológica, moral – entrelaçada aos laços afetivos das relações humanas dessas mães escravizadas na forma de denúncia por meio da literatura. Dessa forma, tentamos mostrar que, conforme afirmou bell hooks (2019), a escravidão feminina foi mais cruel, pois essas mulheres sempre estiveram, tragicamente, entre correntes e laços.

REFERÊNCIAS

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *O trato dos viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução: Paulo Pinheiro. 2. ed. São Paulo: 34, 2017.

BORMANN, Maria Benedita Câmara. A ama. In: REIS, Maria Firmina dos; BORMANN, Maria Benedita Câmara. *Contos abolicionistas: A escrava e A ama*. São Paulo: Pince-nez, 2021. p. 16-22. E-book Kindle.

CAMPELLO, Eliane T. A. O suicídio em contos de Maria Benedita Bormann. *Interdisciplinar - Revista de Estudos em Língua e Literatura*, São Cristóvão - SE, v. 3, n. 3, 2007. p. 31-48. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/interdisciplinar/article/view/1084>.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

DUARTE, Eduardo de Assis. Escravidão e patriarcado na ficção de Maria Firmina dos Reis. *Estudos Linguísticos e Literários*, Salvador, n. 59, p. 223–236, 2018a. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/estudos/article/view/28876>.

DUARTE, Eduardo de Assis. Maria Firmina dos Reis e os primórdios da ficção afro-brasileira. *Literafro* – portal da literatura afro-brasileira. Universidade Federal de Minas Gerais [20--?]. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/29-critica-de-autores-feminios/317-maria-firmina-dos-reis-e-os-primordios-da-ficcao-afro-brasileira-critica>.

DUARTE, Eduardo de Assis. Úrsula e a desconstrução da razão negra ocidental. In: DUARTE, Constância Lima et al (Org.). *Maria Firmina dos Reis: faces de uma precursora*. Rio de Janeiro: Malê, 2018b. p. 51-79.

EAGLETON, Terry. *Doce violência: a ideia do trágico*. Tradução: Alzira Allegro. São Paulo: Unesp, 2013.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução: Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

GAZOLLA, Rachel. *Para não ler ingenuamente uma tragédia grega: ensaio sobre aspectos do trágico*. São Paulo: Loyola, 2001.

GIACOMINI, Sonia Maria. *Mulher e escrava: uma introdução histórica ao estudo da mulher negra no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1988.

GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário da mitologia grega*. São Paulo: Cultrix, 1988.

HOOKS, bell. *E eu não sou uma mulher?* Tradução: Bhuvi Libanio. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019. *E-book*.

MORAIS FILHO, José Nascimento. *Maria Firmina, fragmentos de uma vida*. São Luiz: COCSN, 1975.

MUAZE, Mariana. Maternidade silenciada: amas de leite no Brasil escravista, século XIX. In: OSÓRIO, Helen; XAVIER, Regina Célia Lima (Org.). *Do tráfico ao pós-abolição: trabalho compulsório e livre e a luta por direitos sociais no Brasil*. São Leopoldo: Oikos, 2018. *E-book*. p. 360-391.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Uma pioneira: Maria Firmina dos Reis. *Muitas Vozes*, Ponta Grossa, v.2, n.2, p. 247-260, 2013.

PINSKY, Jaime. *Escravidão no Brasil*. 13 ed. São Paulo: Contexto, 1994.

REIS, Maria Firmina dos. A escrava. In: *Úrsula*. Rio de Janeiro: Malê, 2022.

TELLES, Norma. Délia, pesquisas. *Norma Telles*. [19--?]a. Disponível em: <https://www.normatelles.com.br/deliapesquisas>. Acesso em 22 ago. 2024.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: PRIORE, Mary Del (Org.). *História das mulheres no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004. p. 337-404.

TELLES, Norma. Memorial da pesquisa. *Norma Telles*. [19--?]b. Disponível em: <https://www.normatelles.com.br/deliamemo>. Acesso em: 22 ago. 2024.

TELLES, Norma. Rebeldes, escritoras, abolicionistas. *Revista de História*, São Paulo, n. 120, p. 73–83, 1989. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/18593>. Acesso em: 22 ago. 2024.

VOLPINI, Javer Wilson. *O literário feminino nos romances oitocentistas de Délia: tradição e ruptura*. 2019. Tese (Doutorado em Letras: Estudos Literários) – Faculdade de letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2019.

ZIN, Rafael Balseiro. *Escritoras abolicionistas no Brasil-Império: Maria Firmina dos Reis e Júlia Lopes de Almeida na luta contra a escravidão*. 2022. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2022.

Recebido em: 29/08/2024

Aceito em: 24/10/2024

Joyce Pereira Vieira: doutoranda em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Mestra em Letras: Estudos da Linguagem pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Partícipe do grupo de pesquisas “Travessias e Feminismo(s): estudos identitários de autoria feminina” (CNPq), do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFJF. Atualmente é professora de educação básica (PEB – Língua Portuguesa) no âmbito da Secretaria de Estado de Educação de Minas Gerais (SEE/MG). O trabalho realizado conta com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES).

Entre o caos e o ideal: uma análise de “Corpos secos: um romance”

Between the chaos and the ideal: an analysis of “Corpos secos: um romance”

Ellen Mariany da Silva Dias

Universidade Estadual de Londrina (UEL)

ellenmariany@uel.br

<https://orcid.org/0000-0001-7041-0222>

Letícia Palazzio

Universidade Estadual de Londrina (UEL)

leticia.palazzio@uel.br

<https://orcid.org/0009-0007-7010-7419>

RESUMO

A proposta deste artigo é analisar o tema da distopia no romance brasileiro contemporâneo *Corpos secos: um romance*. Nessa narrativa, reconhecemos uma espécie de utopia fracassada que gera uma distopia. A partir disso, discussões sociais relevantes são colocadas em evidência diante do Brasil enquanto realidade concreta, fazendo com que haja a oportunidade de pensarmos novamente em utopias, mas como construções diárias em um processo mais pragmático e eficaz para o presente. Apesar de o livro ser centrado no aspecto distópico, observamos uma tangência entre utopias e distopias, na medida em que esses olhares contrários se complementam. Sob uma perspectiva social e histórica, os estudos de Bloch (2005), Szachi (1972), Vieira (2010) serão fundamentais para compreendermos a dinamicidade das utopias e a formação das distopias.

Palavras-chave: Romance brasileiro contemporâneo; Utopia; Distopia.

ABSTRACT

The purpose of this article is to analyze the theme of dystopia in the contemporary Brazilian novel *Corpos secos: um romance*. In this narrative, we recognize a kind of failed utopia that generates a dystopia. From this, relevant social discussions are highlighted in Brazil as a concrete reality, giving us the opportunity to think about utopias again, but as daily constructions in a more pragmatic and effective process for the present. Although

the book is centered on the dystopian aspect, we observe a tangential relationship between utopias and dystopias, as these opposing views complement each other. From a social and historical perspective, the studies of Bloch (2005), Szachi (1972), Vieira (2010) will be fundamental to understanding the dynamics of utopias and the formation of dystopias.

Keywords: Contemporary Brazilian novel; Utopia; Dystopia.

INTRODUÇÃO

O livro escolhido para discussão neste artigo é *Corpos secos: um romance* (2020), vencedor do Prêmio Jabuti (2021), escrito a oito mãos por Luisa Geisler, Marcelo Ferroni, Natalia Borges Polezzo e Samir Machado de Machado. Este romance brasileiro é construído com base na narrativa alternada de cinco personagens – Mateus, Murilo, Regina, Constância e Conrado, enfrentando uma epidemia que assola o território brasileiro. Trata-se de uma doença fatal chamada “Matheson-França”¹ ou “corpo seco”, causada pelo uso de novos agrotóxicos sem a devida testagem no Mato Grosso do Sul. As vítimas da doença adquirem fungos na pele, perdem a capacidade cerebral e se tornam sedentas pelo sangue de outros seres humanos, fazendo com que a morte e a contaminação, via contato e respiração, se alastrem pelo país. No caos, os cinco personagens, que são de regiões distintas, buscam a sobrevivência por meio da ida até Florianópolis, suposto lugar ideal para sua segurança.

Em uma leitura mais atenta desse romance distópico, podemos notar que não se trata simplesmente de uma história nacionalizada do *Apocalipse*, mas de uma narrativa sobre as relações humanas e os limites da civilidade. É a metáfora de um Brasil que nos últimos anos deu as costas à ciência, liberou agrotóxicos indiscriminadamente e enfrentou com dificuldades uma pandemia² em meio à “guerra” da desinformação. Assim, segundo Luisa Geisler em entrevista para o *Coletivo Sinestéticas* (2020), os autores não precisaram de muito exercício de futurologia, levando em conta o governo e a realidade concreta do Brasil no contexto e produção do romance.

¹ O nome do vírus remete ao autor de *Eu sou a Lenda*, Richard Matheson, e também a Luara França, da editora Alfaguara, que publicou o livro.

² Apesar de parecer proposital, o romance foi escrito antes da pandemia da covid-19.

Apesar disso, é inegável a força do caráter distópico presente no romance, uma vez que encontramos características comuns às narrativas distópicas, tais como: o pessimismo exposto nos diálogos, o constante perigo diante de um local em ruínas, onde alguns valores humanitários são perdidos, a falsa noção de tempo, entre outras. Mesmo demonstrando ser a pior perspectiva de mundo, é evidente a reflexão sobre o papel metodológico e social dessas narrativas. Isso porque, ao consumirmos distopias mais coladas à realidade, como o caso de *Corpos secos*, vemos com mais clareza aquilo que não queremos ser. E isso retorna a possibilidade de pensarmos em utopias, como por exemplo: qual programa de governo ou qual candidato se deve buscar para que se superem as distopias? Ou ainda: continuar acreditando no governo, na democracia e na sociedade.

Da mesma forma que o que não queremos ser é trazido à tona com base nas distopias, a utopia também parte desse referencial que pode ser compartilhado. Szachi (1972) explica que “é justamente este ato de desacordo que dá vida à utopia. Ela nasce quando na consciência surge uma ruptura entre o que é, e o que deveria ser; entre o mundo que é, e o mundo que pode ser pensado” (p. 13). Enfim, para que possamos compreender os elementos que compõem a narrativa distópica, é importante apresentar as origens da utopia, que leva à distopia, uma vez que estas possuem uma raiz comum que nos encaminha a projetar futuros.

ESTUDANDO A TEORIA

A palavra “utopia” foi utilizada por muitos autores e pesquisadores de diferentes campos de estudo, desde 1516, quando Thomas More inventou a palavra em seu livro *A Utopia*, como um neologismo lexical, advindo do grego *utopos*, que significa lugar nenhum. No entanto, o seu significado mudou muitas vezes ao longo dos séculos, adquirindo, inclusive, renovações semânticas, como “distopia”, “eutopia”, “eucronia”. Segundo Fátima Vieira, professora e especialista nos estudos sobre a utopia, com a criação de cada nova palavra associada, “o conceito de utopia adquiriu um significado mais preciso. Portanto, é importante distinguir o significado original atribuído por Thomas

More dos diferentes significados que várias épocas e correntes de pensamento lhe conferiram”³ (Vieira, 2010, p. 3 – Tradução nossa).

Desta forma, a história da utopia é marcada pela criação de diferentes neologismos de derivação, alguns inventados pelo próprio More, como “eutopia”. A partir disso, houve uma tensão entre os conceitos, justamente por serem próximos em composição e significado, ou seja, o lugar que é simultaneamente um não lugar (utopia) e um bom lugar (eutopia). Apesar das complicações, More conseguiu estabelecer uma “conexão entre as tradições clássica e cristã e acrescentou a ela uma nova concepção do papel que os indivíduos devem desempenhar durante a vida”⁴ (Vieira, 2010, p. 6 – Tradução nossa). Assim, a sua conceitualização vai diferir das anteriores do desejo utópico, como *A República*, de Platão, e *A Cidade de Deus*, de Santo Agostinho, pois “carecem da tensão entre a afirmação de uma possibilidade e a negação de sua realização”⁵ (Vieira, 2010, p. 6 – Tradução nossa).

Dentre as características fundadoras em que o conceito de utopia foi definido historicamente, uma chama a atenção, sendo a “mais importante, pois permite a inclusão, dentro do quadro da utopia, de uma ampla gama de textos informados pelo que Ernst Bloch considerava a principal energia da utopia: a esperança”⁶ (Vieira, 2010, p. 6-7 – Tradução nossa). Essa característica relaciona a utopia com “o desejo de uma vida melhor, causado por um sentimento de insatisfação em relação à sociedade em que se vive (a utopia é então vista como uma questão de atitude)”⁷ (Vieira, 2010, p. 6 – Tradução nossa). Nesse sentido, Bloch, utopista do século XX, defende que:

A esperança sabedora e concreta, portanto, é a que irrompe subjetivamente com mais força contra o medo, a que objetivamente leva com mais habilidade à

³ “[...] with the creation of every new associated word the concept of utopia took on a more precise meaning. It is important, thus, to distinguish the original meaning attributed to the word by Thomas More from the different meanings that various epochs and currents of thought have accredited to it.”

⁴ “More made a connection between the classic and the Christian traditions, and added to it a new conception of the role individuals are to play during their lifetime.”

⁵ “[...] as they lack the tension between the affirmation of a possibility and the negation of its fulfilment.”

⁶ “This latter characteristic is no doubt the most important one, as it allows for the inclusion within the framework of utopia of a wide range of texts informed by what Ernst Bloch considered to be the principal energy of utopia: hope.”

⁷ “[...] the desire for a better life, caused by a feeling of discontentment towards the society one lives in (utopia is then seen as a matter of attitude).”

interrupção causal dos conteúdos do medo, junto com a insatisfação manifesta que faz parte da esperança, porque ambas brotam do não à carência (2005, p. 15-16).

Outro ponto a se ressaltar é que a palavra “utopia” também foi utilizada para fazer referência a um tipo particular de narrativa, denominada literatura utópica. Segundo a professora e pesquisadora Laysa Beretta, ela se tratava, enquanto gênero literário, de um modelo narrativo rígido para a idealização de um espaço e de uma sociedade organizada no aspecto político, social, econômico e religioso. Seguindo os passos de More, que ao escrever a sua *Utopia* inspirou-se pelas cartas que descrevem a descoberta de novos mundos e povos, esse gênero aproximou-se do diário de viagem, com caráter humanista e associado à realidade. Além disso, emerge de um conflito/impossibilidade, estruturando-se a partir da imaginação e do ideal de uma vida melhor (Beretta, 2023).⁸

A dinamicidade das utopias diante do progresso histórico revelou-se em uma dimensão universal.⁹ Por um século, as “eucronias”, isto é, as projeções no futuro de uma sociedade ideal com intenções de realidade, foram exclusivamente francesas. Segundo Vieira (2010), esse otimismo foi criticado por Pope e Swift no início do século XVIII britânico, “abrindo caminho para um conjunto de utopias satíricas que fizeram o leitor ignorar a ideia de um futuro perfeito [...], o resultado foi que o espírito construtivo e positivo que deveria presidir os textos utópicos estava de fato perdido”¹⁰ (Vieira, 2010, p. 11 – Tradução nossa).

No século XIX, um outro lado da utopia, advindo do século XVIII, é revelado nas utopias literárias – utopia satírica e antiutopia:

Enquanto as utopias do Renascimento tentavam conferir verossimilhança à descrição da sociedade imaginária, colocando-a em uma parte distante e desconhecida do mundo, as utopias satíricas colocavam a sociedade imaginária em lugares que eram possíveis de existir ou alcançar [...]. O ceticismo dos intelectuais conservadores do século XVIII também deu origem à antiutopia [...]. Se a utopia é sobre esperança e a utopia satírica é sobre desconfiança, a

⁸ Anotações providas da disciplina “A imagem da utopia e as suas aparições na contemporaneidade”, ministrada pela professora Laysa Louise da Silva Beretta no ano de 2023 no PPG-Letras da Universidade Estadual de Londrina - PR.

⁹ No século XIX, discussões a respeito da “eucronia” adentraram em outras áreas, dando luz às utopias políticas, debatidas por Marx, Engels, entre outros.

¹⁰ “[...] giving way to a whole set of satirical utopias that made the reader disregard the idea of a perfect future. [...] the result of this situation was that the constructive, positive spirit that should preside in utopian texts was in fact lost.”

antiutopia é claramente sobre descrença total¹¹ (Vieira, 2010, p. 15-16 – Tradução nossa).

A partir disso, pode-se pensar que as pessoas, além de imaginarem a possibilidade de um futuro melhor, também tinham consciência de um possível futuro pior do que o até então visto. Há, portanto, uma alternância histórica entre utopias e distopias; enquanto a primeira seria uma espécie de sonho coletivo da busca por uma sociedade perfeita, a segunda seria o seu inverso, a sociedade imperfeita, em que tudo acaba mal em determinado ponto de vista. De acordo com Vieira (2010), assim como no caso da utopia, o conceito de distopia precedeu a invenção da palavra. O seu primeiro registro de uso foi em 1868, em um discurso parlamentar proferido por John Stuart Mill, quando ele buscou encontrar um nome para uma perspectiva oposta à utopia. Para isso, ele se valeu enquanto sinônimo de um neologismo inventado por Jeremy Bentham: “cacotopia”. “Assim como “dys” vem do grego “dus” e significa ruim, anormal, doente; “caco” vem do grego “kako”, que é usado para se referir a algo desagradável ou incorreto”¹² (Vieira, 2010, p. 16 – Tradução nossa).

A distopia literária, por sua vez, embora cause angústia ao explanar uma visão pessimista de sociedade e de futuro, possui função didática e moralizante. Isso porque, ao consumir esse subgênero, os leitores se deparam com o que a sociedade pode se tornar caso não assumam as suas responsabilidades sociais, morais e cívicas. Assim, tanto a utopia quanto a distopia partem de um referencial: o que nós somos e o que não queremos ser, respectivamente. Além disso, também faz parte das distopias permitir um lugar para ainda se ter esperança:

[...] embora os escritores de distopias apresentem imagens muito negativas do futuro, esperam uma reação muito positiva de seus leitores: por um lado, os leitores são levados a perceber que todos os seres humanos têm (e sempre terão) falhas, e, portanto, a melhoria social – em vez da melhoria individual – é a única maneira de garantir a felicidade social e política; por outro lado, os leitores devem entender que o futuro representado não é uma realidade, mas

¹¹ “While the utopias of the Renaissance had tried to confer verisimilitude on the description of the imaginary society by setting it in a distant, unknown part of the world, the satirical utopia overtly set the imaginary society in places which could neither possibly exist nor be reached. [...] But the scepticism of the conservative eighteenth-century intellectuals also gave birth to anti-utopia [...] If utopia is about hope, and satirical utopia is about distrust, anti-utopia is clearly about total disbelief.”

¹² “[...] dys comes from the Greek dus, and means bad, abnormal, diseased; caco comes from the Greek kako, which is used to refer to something which is unpleasant or incorrect.”

apenas uma possibilidade da qual precisam aprender a fugir¹³ (Vieira, 2010, p. 17 – Tradução nossa).

O século XX foi marcado profundamente pelas duas Guerras Mundiais, pelas bombas atômicas em Hiroshima e Nagasaki, pelo Holocausto, entre outras tragédias advindas da ganância e da exploração do homem diante da natureza. Dito isto, não surpreende as distopias tornarem-se o gênero predominante neste século. Além disso, o progresso científico e tecnológico, antes visto como mola propulsora para os avanços que trariam conquistas positivas à humanidade, é cada vez mais questionado. Isso porque o desenvolvimento da ciência e da tecnologia são utilizados de forma prejudicial até os dias atuais, como é o caso do uso indevido de agrotóxicos e da alienação em torno das redes sociais com a manipulação das informações. A Igreja, por sua vez, dependendo da forma que conduz a sua influência sobre os fiéis, também pode distanciá-los das próprias necessidades e da capacidade de pensar criticamente na realidade social.

Por essas e outras razões, autores de distopias discutem um possível fim da utopia. Essa discussão, apesar de mais afluída nos últimos anos, não é nova, pois também esteve presente nas décadas de 1950 e 1960. Entre os motivos, encontra-se a morte da utopia enquanto gênero literário, no entanto, Vieira (2010) explica que se trata de uma ideia absurda, pois esse anúncio baseava-se na “confusão entre a forma (o gênero literário) e o conteúdo (a mensagem), [...] na verdade, a utopia provou nos últimos vinte anos ser versátil e capaz de se adaptar às demandas do novo mundo [...]”¹⁴ (p. 19 – Tradução nossa).

Dessa maneira, a nova onda de pensamentos e narrativas distópicas não significa a morte das utopias. Isso porque não devemos encarar esses conceitos como opostos, uma vez que, segundo o professor Russel Jacoby (2007, p. 33), elas são um complemento lógico. Ele acrescenta dizendo que o prefixo “dis” não tem o mesmo significado de “anti” e, para exemplificar, ele traz uma palavra de mesmo prefixo – “dislexia” – que se trata de uma dificuldade de leitura e escrita, argumentando que a dislexia não sugere que se deva

¹³ “But although the writers of dystopias present very negative images of the future, they expect a very positive reaction on the part of their readers: on the one hand, the readers are led to realize that all human beings have (and will always have) flaws, and so social improvement – rather than individual improvement – is the only way to ensure social and political happiness; on the other hand, the readers are to understand that the depicted future is not a reality but only a possibility that they have to learn to avoid.”

¹⁴ This announcement was based, though, on confusion between the form (the literary genre) and content (the message). [...] In effect, utopia has in the last two decades proved once more to be versatile and capable of adapting itself to the demands of the new world [...].”

deixar de ler, fazendo uma analogia entre a oposição entre utopia e distopia, uma vez que, como já dito, mesmo em narrativas de viés distópico, é possível encontrar um lugar de esperança diante da insatisfação com a realidade.

Por fim, a utopia nos dias de hoje revela, mais uma vez, a sua natureza dinâmica. Ela passou a se associar com a ideia de melhoria social, ela “não aspira mais a mudar o mundo em um nível macro [...] agora está focada em operar em um nível micro”¹⁵ (Vieira, 2010, p. 22 – Tradução nossa). Mesmo adquirindo um conceito mais pragmático, ela não rompe com as perspectivas utópicas dos anos anteriores, isso porque “à medida que a história satura o pensamento histórico, nem uma única definição pode determinar sua essência” (Jacoby, 2007, p. 10). Enquanto isso, os escritores de distopias, por meio de faíscas de esperança, também revelam que ainda “há uma chance para a humanidade escapar; [...] por causa disso, foram chamadas de *distopias críticas*. Elas são, de fato, uma variante do mesmo sonho social que dá impulso à literatura utópica”¹⁶ (Vieira, 2010, p. 17 – Tradução nossa).

EXAMINANDO *CORPOS SECOS*

Na narrativa distópica *Corpos secos*, o caos no Brasil é colocado em volume máximo por causa de uma doença fatal originada pelo uso indevido de agrotóxicos no Mato Grosso do Sul. Surgem, então, os denominados “corpos secos”¹⁷, seres humanos sem atividade cerebral, que devoram outros seres humanos. Nesse contexto, o país se transforma em um espaço distópico, sem nenhuma perspectiva de retorno ao que já foi um dia. No entanto, por meio de avisos em rádios, é pronunciada uma possível faísca de esperança: a cidade de Florianópolis oferece segurança:

[...] o governo brasileiro está trabalhando por você. Se você não está contaminado pela doença do corpo seco, venha para Florianópolis. Repito:

¹⁵ “[...] utopia no longer aspires to change the world at a macro-level, and is focused now on operating at a micro-level”

¹⁶ “[...] there is still a chance for humanity to escape, normally offering a glimmer of hope at the very end of the narrative; because of this, these utopias have often been called critical dystopias.”

¹⁷ O nome dado para as pessoas afetadas pela doença propõe certa brasilidade, pois se relaciona com o folclore brasileiro. Esse recurso permite que o leitor se aproxime ainda mais das possibilidades expostas no romance. Além disso, há uma aproximação com o romance *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, a partir da visão própria de narração de cada uma das personagens, muito próxima da jornada de retirantes em busca da sobrevivência. Há, até mesmo, um peixe chamado *Baleia*, assim como a cachorra de Fabiano, *Baleia*, em *Vidas secas*.

[...] venha para Florianópolis. Toda a ajuda é necessária, e todos os cidadãos brasileiros saudáveis serão recebidos após passarem pela triagem [...] E, agora, deixo vocês com a voz de Roberto Carlos (Geisler et al., 2020, p. 25, *itálico dos autores*).

A partir disso, o jogo entre utopia e distopia fica evidente, pois Florianópolis passa a funcionar como uma cidade utópica dentro da narrativa distópica. As personagens fazem de tudo para alcançar a ilha, passam por desafios, enfrentam medos e, ao fim, não se sabe se a cidade era realmente um lugar seguro, mas se reconhece que ela é a única esperança que faz com que as pessoas continuem caminhando, sem desistir. Bitencourt (2022, p. 6) explica que Florianópolis “funciona como um lugar utópico, visto que, além de ser apresentada como espaço de ‘salvação’ e/ou de esperança, é, textualmente, inacessível, seguindo, portanto, a dupla estratégia narrativa pertencente às distopias – conforme salientado por Liebel (2021)”:

As distopias seguem uma dupla estratégia narrativa, um caminho ligado à utopia no sentido de ser “lugar nenhum”, um lugar deslocado geograficamente e que não se localiza (o que distancia, de certa forma, a distopia de nossa realidade), e um outro caminho, outra possibilidade narrativa que a insere diretamente em nosso imaginário, conectando espaços e conjunturas reais e ganhando um tom premonitório (p. 193).

Além disso, em *Corpos secos*, o nascimento da distopia se dá por meio de uma espécie de utopia fracassada, pois, como já dito, o surgimento dessa epidemia, que transforma o Brasil em ruína, advém do uso indevido de agrotóxicos no Mato Grosso do Sul. O suposto motivo exposto no livro para a utilização desse novo agrotóxico surge da promessa de que venceremos as pestes e a natureza, produzindo mais e, conseqüentemente, alimentando mais pessoas pela redução dos custos. Nada disso se concretiza e a revolta da personagem Constância diante da epidemia é nítida durante todo o romance: “Aquelas porras daquelas lagartas que o pessoal da AgroTechBrazil nos enfiou pra reduzir o imposto. Porra de governo de merda. Biocontrole meu cu” (Geisler et al., 2020, p. 37).

De acordo com Jacoby (2007, p. 40), as distopias buscam o assombro ao acentuar tendências contemporâneas que ameaçam a liberdade. Dessa maneira, é comum que o mundo descrito nesses romances seja reverso ao otimismo, principalmente em torno das promessas dos avanços científicos e tecnológicos. Candido (2000, p. 5) explica que nada mais eficaz para chamar a atenção sobre uma verdade do que exagerá-la; assim, “a narrativa distópica busca potencializar, num futuro próximo, as forças do presente que

estão vencendo” (Hilário, 2013, p. 207). O papel social desse tipo de narrativa é explorado em *Corpos secos*, uma vez que por meio do extremo de corpos secos comendo pessoas, encontramos um trabalho com o verossímil que vai além da utilização indevida de agrotóxicos. Isto porque muitos pesquisadores demonstram preocupação em torno do tema, ressaltando que o uso dos agrotóxicos interfere de forma negativa na saúde e na vida da população, principalmente dos trabalhadores rurais¹⁸.

Nos trechos do livro a seguir, observamos temas de debates contemporâneos no Brasil, como a era das *Fake News*, o uso abusivo de autoridade junto com a sua falta de preparo, o fanatismo religioso e a violência contra a mulher, respectivamente.

Aqui, quem narra é Murilo, uma criança que tenta entender o que está acontecendo no Brasil:

Na escola, diziam que mais de dez mil pessoas já tinham morrido. Depois alguém dizia que mil pessoas morrem de gripe todo ano no Brasil e ninguém fica surtando por isso. Por que ninguém fala disso na Argentina, hein?, perguntavam nos comentários. Isso é doença de brasileiro, culpa do governo, culpa do PT, culpa do FHC, culpa do Lula, culpa do Foro de São Paulo. Isso era evolução da aids, atrás dos gays também (Geisler *et al.*, 2020, p. 50).

No trecho abaixo, temos Constância, uma engenheira de alimentos que chega até a fila para uma possível embarcação para Florianópolis, no entanto, se depara com policiais, uma espécie de milícia tosca. A personagem diz que eles beberam a sua vodca e roubaram o último leite condensado, o que pode remeter ao desvio de verba pelos militares para a compra destes itens no real contexto brasileiro.¹⁹ Isso confirma, na distopia aqui criada, um discurso de resistência a isto, contrário às esferas de poder, além de funcionar como um “aviso de incêndio”, conforme nomeia Hilário (2013, p. 202), que faz com que os leitores sejam desafiados a repensar a extensão dos caminhos que a sociedade, no presente, tem tomado.

– Parem imediatamente. Parem imediatamente ou vamos atirar.
Eram quatro.
Quatro homens armados para uma mulher e uma criança.

¹⁸ Para mais informações, consultar: <https://revistapesquisa.fapesp.br/agrotoxicos-podem-afetar-a-saude-de-trabalhadores-rurais/>

¹⁹ Para mais informações, consultar: <https://www.correiobraziliense.com.br/politica/2021/02/4905850-dinheiro-publico-banca-picanha-e-cerveja-para-militares.html>; <https://www.correiobraziliense.com.br/politica/2021/01/4903094-deputado-recolhe-assinaturas-para-criar-cpi-do-leite-condensado.html>

[...] Me mandaram deitar na grama. Eu deitei. Um dos homens arrancou a minha mochila. [...] Beberam a minha vodca. Pegaram a última caixinha de leite condensado. [...] Riram mais. Era tão ofensivamente sem graça. [...] Jogaram tudo no chão e estavam prontos pra pisotear (Geisler *et al.*, 2020, p. 187-188).

Mateus, personagem infectado que não apresenta sintomas e é estudado/protegido por médicos²⁰, diz que há um pastor que faz com que os corpos secos o sigam por meio de um carro de som. O mesmo acontece em diferentes cidades do Brasil, fazendo com que as hordas se aglomerem e prejudiquem os que buscam sobrevivência. Mesmo que pareça profético, na narrativa deste personagem é possível notar que há uma metáfora diante da realidade vivenciada no Brasil no contexto pandêmico, que trouxe a descredibilização da ciência em favor do discurso religioso.

O Pastor dos Mortos começa a pregação. É mesmo um discurso religioso, recitando trechos do Apocalipse acompanhado de música sacra: *Eis que estou à porta e bato, e se alguém ouvir a minha voz e abrir a porta entrarei e cearei com ele, e ele comigo.* [...] Há quem prefira reinar no inferno do quê... (Geisler *et al.*, 2020, p. 12, p. 46, itálico dos autores).

Além disso, ao citar trechos do *Apocalipse* da Bíblia, o livro familiariza-se com tais ideias, que prepararam o terreno cultural para as distopias modernas, ao mesmo tempo que problematiza tais narrativas como uma forma primitiva de distopia, uma vez que reforçam apenas uma visão catastrófica de futuro.

Os dois observam a nuvem espessa de pássaros sobrevoando a cidade feito uma praga bíblica e o Cristo decapitado no horizonte. Alguém perto deles lembra que o primeiro nome de Florianópolis foi Desterro, e que nada seria mais adequado agora. Conforme o país ao redor vai morrendo, tudo o que há pela frente é o passado (Geisler *et al.*, 2020, p. 169).

Nesse sentido, ainda no capítulo de Mateus, notamos que apesar de ele não acreditar fielmente que tudo ficará bem, ele insiste na ideia, pois é “a única coisa humana a ser dita” (p. 155). É interessante observar que esse personagem, desde o início, faz algumas reflexões positivas e, ao mesmo tempo, críticas, diante da situação catastrófica enfrentada pelo Brasil: “[...] pensa que é incrível como situações assim aumentam a capacidade de desapego, como as coisas perdem valor [...], restou uma foto antiga com a mãe e o irmão mais velho [...] e agradecia a presença de espírito de ter feito isso” (p. 42).

²⁰ Aqui, também encontramos uma possibilidade de esperança através do possível desenvolvimento de uma vacina, reforçando a ideia de que nas distopias deve haver espaço para tal sentimento.

Mateus se torna, inclusive, fascinado pelos lugares, “pensando que, no fundo, a cidade foi feita para se tornar ruína. Há beleza nisso” (p. 7). Ele explica que “o céu está mais limpo [...], como se a própria cidade estivesse satisfeita por se ver livre de seus habitantes e poder ser, enfim, apenas concreto” (p. 49). Isso talvez aconteça, justamente, para reforçar e, ao mesmo tempo, reelaborar o tom pessimista que paira nas narrativas distópicas, em que há uma tentativa de projetar futuros a partir da ruína. Mateus, por sua vez, ao estar fascinado por esses espaços, demonstra um tom crítico diante da própria humanidade e o que ela estaria se tornando até então, afinal, para ver beleza no contexto extremo de uma epidemia, a sociedade, certamente, caminha mal. Ele aponta, inclusive, que há lugares que nunca precisaram de uma epidemia para adquirir a mesma aparência desolada (p. 81).

A personagem Regina, mulher abastada que vivia em uma fazenda, é presa em um quarto por um homem desconhecido enquanto busca ajuda. Os empregados desse homem a estupram. Diferente da narrativa das outras personagens (Murilo e Constância), que são em 1ª pessoa, a narrativa de Regina é estruturada em 3ª pessoa, demonstrando a marca de seu silenciamento também na forma, que se entrelaça com o conteúdo, pois apesar de sua coragem, foi uma mulher silenciada, objetificada e subjugada por outrem.

São dois homens. Regina sente a queimação no flanco direito, um deles a agarra pelos cabelos, outro ergue sua perna direita. [...] Eles a deixam torta no chão, com os olhos vidrados na parede. Outros a visitam nos dias seguintes. Regina tem um nome para cada um deles (Geisler *et al.*, 2020, p. 133).

A partir desses recortes, observamos que a realidade atropela a ficção. A utilização de temas verossímeis permite que as pessoas visualizem criticamente a realidade que as cerca e se questionem sobre o futuro da humanidade perante a continuação de decisões e comportamentos como os explicitados acima. Além disso, a centralidade no aspecto distópico propicia uma previsão do que se deve combater no presente. O medo advindo dos diferentes perigos que se formam na construção dessa distopia funciona como mola propulsora para esse combate, sem excluir as discussões em torno das críticas sociais:

[...] as distopias são interessantes justamente porque remetem ao medo de um determinado momento histórico: medo do fascismo, medo de robôs, medo de tecnologia e de como isso vai mudando. Eu sempre acho que a distopia conversa com algum medo, mesmo que seja uma distopia muito louca. Eu não consigo pensar em uma que não possa ser lida como algum tipo de crítica social. Se pegarmos, por exemplo, Jogos Vorazes [de Suzanne Collins], eu acho que podemos interpretar por aspectos sociais. A gente encontra essas ligações e a distopia parece surgir do medo, é a raiz do medo estendida. Essa

verossimilhança é bem pensada, não é simplesmente “vou imaginar” (Geisler, 2020, p. 245).

Outra característica de narrativas distópicas a ser observada, além da falta de noção do tempo: “Na época, eu era criança demais pra entender. Quer dizer, na época de uns meses atrás. Quer dizer, não sei bem o tempo” (p. 54) – é o tom pessimista presente nos monólogos e diálogos desse romance, uma vez que as personagens se encontram em uma realidade totalmente desajustada. Constância demonstra insatisfação diante do que o ser humano se tornou:

O ser humano é muito idiota mesmo. Sempre pensei que o mundo fosse acabar. Sempre acreditei naquelas profecias, em grandes catástrofes, calendário Maia, Nostradamus, até no Hercóbulus eu botei fé, aquelas merdas me assombram de verdade. Mas nunca me ocorreu que o que acabaria seria a humanidade, essa praga. Era tão óbvio. O planeta continua. [...] A gente se mata. Caralho como a gente pode ser tão podre? (Geisler *et al.*, 2020, p. 35).

O segurança de Mateus, Romero, expõe a seguinte opinião: “Já estamos todos mortos, agora é só continuar andando para ver até aonde chegamos” (Geisler *et al.*, 2020, p. 87). Esse trecho é muito significativo para o romance, pois nos coloca na presença de um pessimismo que, apesar de tudo, se movimenta. Este é, afinal, um dos objetivos das distopias: causar, a partir da degeneração, o caminhar. Por isso, utopias e distopias na literatura, apesar de pontos de partida diferentes, se complementam. Assim como explica Bloch (2005, p. 14), “para aqueles que não conseguem achar uma saída para a decadência, o medo se antepõe e se contrapõe à esperança”. O medo paralisante não cumpre os objetivos das narrativas distópicas, pois o que interessa é o movimento, a fuga de uma possibilidade trágica de futuro. Por sua vez, conforme Vieira (2020), as faíscas de esperança das narrativas distópicas deixam claro para os leitores que há, sim, chance para a humanidade escapar, caso se comprometa com a construção de uma sociedade melhor, daí seu caráter, digamos, didático, como mencionado anteriormente.

CONCLUSÃO

A partir das discussões expostas, podemos concluir que o romance *Corpos secos* se caracteriza como uma *distopia crítica*, pois evidencia temas sociais relevantes diante da realidade concreta do Brasil, além de apresentar como foco aspectos comuns da literatura distópica, como o pessimismo à vista de um futuro obscuro, uma vez que o

homem não é capaz de atingir a perfeição. Assim, essa narrativa provoca o desespero nos leitores por meio de uma séria ameaça que, mesmo não sendo a realidade, objetiva a melhoria social.

Com isso, encontramos uma alternância entre utopias e distopias presentes no romance, assim como na própria construção histórica dos conceitos. Há uma oportunidade de se pensar novamente em utopias, pois as distopias literárias devem causar a seguinte reflexão no leitor: o que deve ser feito para que se supere essa possibilidade de futuro? Para tal, a sociedade se torna mais disposta a se responsabilizar pela construção, no presente, de um futuro capaz de ser melhor.

Nisso, essas narrativas deixam brechas de esperança, demonstrando que pode haver uma chance de escape para a humanidade. Logo, utopias e distopias são olhares contrários que, eventualmente, se complementam, pois, hoje, considerando a realidade, é cabível essa relação, bem como a própria dinamicidade da utopia, afinal, “o presente é um espaço-tempo do qual precisamos nos afastar”²¹ (Vieira, 2010, p. 22-23 – Tradução nossa) e a humanidade é, por vezes, a própria distopia.

REFERÊNCIAS

- BERETTA, Laysa Louise da Silva. A imagem da utopia e as suas aparições na contemporaneidade. Universidade Estadual de Londrina: 2023. Notas de aula.
- BITENCOURT, Fabrício Rezende. A cidade de Florianópolis como lugar utópico na obra *Corpos secos: um romance*. *Revista Garrafa*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 57. Janeiro - Junho, 2022. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/55739/> Acesso em: 30 de novembro de 2023.
- BLOCH, Ernst. *O Princípio Esperança*. Tradução: Nélcio Schneider. V. I. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2005.
- CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. 8. ed. São Paulo: Publifolha, 2000.
- GEISLER, Luisa. A distopia em tempos de pandemia. *Coletivo Sinestésicas*, Portugal, V. 2, N. 2, 2020, maio. p. 243-247. Entrevista concedida a Taynnã de Camargo Santos.
- GEISLER, Luisa.; FERRONI, Marcelo Rocha; POLESSO, Natalia Borges; MACHADO, Samir Machado de Machado. *Corpos secos: um romance*. 1. ed. São Paulo: Alfaguara, 2020.
- HILÁRIO, Leomir Cardoso. Teoria crítica e literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 18. n. 2, p. 201-

²¹ “[...] time-space from which we need to depart.”

215, 2013. Disponível em:
<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2013v18n2p201>.
Acesso em: 04 de dezembro de 2023.

JACOBY, Russel. *Imagem imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica*. Tradução de Carolina Araújo. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

LIEBEL, Vinícius. *Distopias – um gênero na história*. In: LIEBEL, Silva (org.). *Das utopias modernas às distopias contemporâneas: conceito, prática e representação*. 1. ed. Belo Horizonte [MG]: Fino Traço, 2021. p. 189-217.

SZACHI, Jerzy. *As Utopias ou A felicidade Imaginada*. Tradução de Rubem César Fernandes. Vol. I. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

VIEIRA, Fátima. *The concept of utopia*. In: CLAYERS, Gregory (ed.). *The Cambridge companion to utopian literature*. United Kingdom: Cambridge University Press, 2010.

Recebido em: 16/04/2024

Aceito em: 03/08/2024

Ellen Mariany da Silva Dias: doutora em Teoria da Literatura e Literatura Brasileira. Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina (PPGL-UEL), Londrina - PR. Tem interesse em pesquisas que envolvam o diálogo entre Literatura e Artes e nos estudos que tratem das poéticas do pós-moderno.

Letícia Palazzio: possui graduação no curso de Letras - Português pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Atualmente, é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina (PPGL-UEL), na linha de pesquisa “Intermedialidades e Novas formas artísticas”.

**Entre os lírios das grutas musgosas e sombrias: uma
leitura do erotismo libertino no conto
“Memórias de um Leque”, de Júlia Lopes de Almeida**

*Among the lilies of the mossy and shadowing caves: A reading of
libertine erotism in the short story
“Memórias de um Leque”, by Júlia Lopes de Almeida*

Rosana Letícia Pugina

Universidade Estadual Paulista (Unesp-FCLAr)

professora.rosanapugina@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0917-0922>

Yls Rabelo Câmara

Universidade Estadual do Ceará (UECE)

yls.camara@uece.br

<https://orcid.org/0000-0002-2009-5022>

RESUMO

Nesta pesquisa, objetiva-se verificar a presença do erotismo em “Memórias de um Leque”, de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), narrativa pertencente à coletânea *Corpo descoberto: contos eróticos brasileiros* (1852-1922). O texto foi escolhido por ter a assinatura da única mulher elencada na antologia citada e por apresentar um viés que converge para o início da produção erótica brasileira do *fin de siècle*. Sobre o arcabouço teórico que ampara a pesquisa aqui apresentada, são utilizadas as reflexões de Beauvoir (1967), Maingueneau (2010), Moraes (2015; 2018a; 2018b), Almeida (2018a), dentre outras. Quanto à abordagem, a metodologia é exploratória, qualitativa e bibliográfica. Ao final, constatamos que no questionamento ao cânone libertino, entrevê-se uma busca pela emancipação feminina na literatura brasileira do século XIX.

Palavras-chave: “Memórias de um Leque”; Júlia Lopes de Almeida; conto erótico brasileiro; emancipação feminina.

ABSTRACT

In this research, we aim to verify the presence of eroticism in “Memórias de um Leque”, by Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), a narrative belonging to the collection *Corpo descoberto: contos eróticos brasileiros* (1852-1922). The text was chosen for having the

signature of the only woman listed in the anthology cited and for presenting a bias that converges to the beginning of Brazilian erotic production of the *fin de siècle*. The theoretical framework supporting the research presented here uses the reflections of Beauvoir (1967), Maingueneau (2010), Moraes (2015; 2018a; 2018b), Almeida (2018a), among others. As for the approach, the methodology is exploratory, qualitative and bibliographical. In the end, we found that in questioning the libertine canon, there was a search for female emancipation in 19th century Brazilian literature.

Keywords: “Memórias de um Leque”; Júlia Lopes de Almeida; Brazilian erotic tale; female emancipation.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

De início, faz-se imprescindível destacar que, na época em que o conto foi escrito, era raríssima a presença de uma mulher nas letras nacionais. Tal fato é oriundo do apagamento das mulheres, uma vez que a História lhes é negada pela misoginia enraizada em nossas terras desde o tempo em que éramos colônia de Portugal.

Isso posto, nesta pesquisa, objetiva-se verificar a presença do erotismo libertino em “Memórias de um Leque” (Almeida, 2018b), de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), narrativa pertencente à coletânea *Corpo descoberto: contos eróticos brasileiros* (1852-1922), organizada por Moraes (2018a). O texto foi escolhido por ter a assinatura da única mulher elencada na antologia citada e por apresentar um viés que converge para o início da produção erótica verde-amarela do *fin de siècle*. Além disso, traz uma interessante interdiscursividade, ligada à estética da libertinagem, com os romances *O sofá* (2011), do francês Crébillon Fils, escrito em 1742, e *Autobiografia de uma pulga* (1991), do inglês Stanislas de Rhodes, escrito em 1885. Em ambos, a narrativa é contada por vozes inusitadas: um sofá e uma pulga, respectivamente. Já no conto brasileiro, o narrador é um leque. Apesar do reaproveitamento do mote, nota-se uma subversão do cânone libertino quanto à assinatura feminina. Ademais, em função da adequação à austeridade moral do fim dos oitocentos, o erotismo se dá pelo “império da alusão” (Moraes, 2018b).

A respeito do discurso erótico, intenta-se aproximar o conto do dispositivo proposto por Maingueneau (2010). O pesquisador, a partir do cânone libertino francês, reuniu as balizas dessa estética através do cotejamento de algumas características, tais como: 1) retratação de temáticas licenciosas (iniciação sexual, incesto, liberação sexual, clero corrupto, etc.); 2) opção por narrativa em primeira pessoa ou em diálogos face a face; 3) apresentação de transparência referencial e afetos eufóricos de um sujeito

focalizador; 4) apresentação de conteúdos políticos e filosóficos mesclados ao sexo; 5) narração feminina (autoria masculina); 6) caracterização das personagens apenas quanto a sua funcionalidade erótica; 7) enquadramento por baixo das partes corporais essenciais ao sexo; 8) inflação do efeito de verossimilhança discursiva; 9) necessidade de gozo coletivo na cena erótica; 10) crueza e obscenidade na linguagem; 11) divisão de categorias (pornografia canônica, tolerada e interdita); 12) propagação da ideia de um “mundo de cabeça para baixo”, o que coloca o sexo como um meio de questionamento da norma coletivamente imposta; 13) censura quanto a sua circulação em alguns meios; 14) uso de notas iniciais ou de outras formas de dissimulação que confundem a autoria do romance; e 15) hábito de escrita por encomenda.

Sobre o arcabouço teórico em torno do qual nos ancoraremos para dissertarmos sobre o tema neste trabalho, serão utilizadas as reflexões de Beauvoir (1967), Maingueneau (2010), Moraes (2015; 2018a; 2018b) e Almeida (2018a), dentre outras. Esta é uma pesquisa básica, uma revisão bibliográfica de abordagem qualitativa e de objetivo exploratório. Ao final, espera-se constatar se, no questionamento ao cânone libertino, entrevê-se – ou não – uma busca pela emancipação feminina na literatura brasileira do século XIX.

JÚLIA LOPES DE ALMEIDA: UMA ESCRITORA CONTESTADORA DO FIM DOS OITOCENTOS

Júlia Valentina da Silveira Lopes de Almeida, escritora brasileira, nasceu em 24 de setembro de 1862, no Rio de Janeiro. Era filha de Valentim José Silveira Lopes, médico e professor, e de Antônia Adelina Lopes, pianista – ambos de Lisboa. Em 1887, viajou para Portugal, onde se casou com o escritor e jornalista português Francisco Filinto de Almeida (1857-1945) e publicou seu primeiro livro: *Traços e iluminuras*. Ainda em 1887, Júlia publicou, em coautoria com a irmã, a escritora Adelina Lopes Vieira (1850-1923), o livro *Contos infantis* (1920). Por isso, é considerada uma das pioneiras da literatura infantil brasileira, fato este que é pouco conhecido nas letras nacionais. Faleceu em 30 de maio de 1934, no Rio de Janeiro, vítima de malária, possivelmente contraída em uma viagem à África (Pessoa; Sepúlveda, 2021).

A autora recebeu uma educação liberal e, com o apoio do pai, aos dezenove anos, já escrevia para *A Gazeta de Campinas*, dentre outros jornais, atividade intelectual

incomum para as mulheres da época, uma vez que era monopolizada pelos homens. Realizou, ainda, palestras sobre o lugar da mulher na sociedade brasileira e sobre outras questões nacionais. Em toda a sua carreira, editou cerca de quarenta obras entre Portugal, Brasil e França. É considerada uma escritora com ideias avançadas para aquele momento histórico, já que defendia a abolição da escravatura, a República, o divórcio, a educação formal de mulheres e os direitos civis. Foi, certamente, uma das primeiras romancistas brasileiras.

Até o século XIX, à escrita de autoria feminina, associavam-se temas subjetivos, sobretudo o amor; e religiosos, narrados de forma bem-comportada, evasiva e delicada; ou ainda textos dirigidos às mulheres donas de casa, com conselhos notadamente sexistas. A obra de Júlia Lopes de Almeida é um exemplo de transgressão a essas “regras”, pois trata de assuntos que fogem ao que era esperado de uma escritora. Talvez ela tenha sido a única autora de sua época que ganhou dinheiro com a pena (Torres, 2018).

Assim, fazer-se “escritora” de um discurso próprio, a partir de uma forte ruptura com os limites do lar, em busca do espaço público, e sobreviver das letras já era *per se* uma atitude transgressora do modelo de feminilidade nos oitocentos. A autora alcançou muito sucesso em vida, no entanto, teve o seu nome apagado após a sua morte, caindo em total esquecimento. Aos poucos, a partir da década de 1980, essa realidade vem sendo modificada através de inúmeras pesquisas sobre a história das mulheres no Brasil. Segundo De Luca,

Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) atingiu a virada do século XIX para o século XX unanimemente considerada a mais importante mulher-escritora do Brasil, chegando a ser apontada como a maior romancista da geração de escritores que sucedeu a Machado de Assis e precedeu a eclosão do movimento modernista. Mas o verdadeiro endeusamento da autora no primeiro quartel do século XX contrasta com seu esquecimento pelos nossos contemporâneos – situação de se lamentar, principalmente quando nos lembramos que defendeu pontos de vista abertamente feministas (De Luca, 1999, p. 277).

Quanto ao estilo, Júlia Lopes de Almeida é considerada uma autora que transita entre o Realismo e o Naturalismo. O seu romance mais conhecido – *A falência* (1901) – é marcado pela objetividade, pela crítica à sociedade brasileira, pela temática do adultério e pelo determinismo. Sobre tal obra, nota-se que, no Realismo, a mulher não é mais idealizada como no Romantismo. Por isso, as personagens femininas de Júlia Lopes de Almeida são mulheres que cometem erros morais, como egoísmo e adultério, são fortes e superam as dificuldades de uma sociedade patriarcal. Portanto, o foco está nessas mulheres que podem sobreviver sem o amparo masculino e, com coragem, ajudam umas

às outras, o que era suficiente para driblarem as adversidades que a vida lhes impunha, rejeitando determinismos.

A autora passou por uma grande polêmica em relação à Academia Brasileira de Letras (doravante, ABL). Apesar de ter sido fundada em 1897, seu planejamento começou logo após a Proclamação da República, em 1889, por iniciativa de um grupo de intelectuais. Entre eles, Júlia Lopes de Almeida como a única mulher. O escritor Lúcio de Mendonça (1854-1909), em artigo publicado no jornal *Estado de São Paulo*, em 3 de dezembro de 1896, mostrou ser justo oferecer uma cadeira na Academia para a escritora. Todavia, isso não ocorreu, pois, segundo os membros que se opuseram à ideia, não havia mulheres na *Académie Française de Lettres*, que servia de inspiração para a Academia Brasileira.

No lugar da escritora, como “prêmio de consolação”, em clara manifestação de machismo, foi aceito o seu marido, Filinto de Almeida, um poeta e dramaturgo comprovadamente menos profícuo e inovador do que ela. A ABL se manteve exclusivamente masculina até 1977, quando Rachel de Queiroz (1910-2003) tornou-se a primeira mulher eleita. Em 1997, na comemoração dos cento e vinte anos da instituição, Júlia Lopes de Almeida foi homenageada como forma de restituir seu nome de cofundadora da ABL.

Na sequência, passaremos à chegada e à produção de literatura erótica em terras verde-amarelas.

Erotismo à Moda Verde-Amarela

Historicamente, a entrada do erotismo literário na rotina da sociedade brasileira não se dá por acaso. Com a chegada da família real portuguesa ao Brasil, à antiga capital do Império, a cidade do Rio de Janeiro, há o surgimento das primeiras tipografias e dos primeiros jornais e revistas. Da mesma forma, os livros, até então muito restritos a bibliotecas particulares e às famílias aristocráticas, começam a circular de forma mais livre e acessível (Almeida, 2018a, p. 411).

Conforme Almeida (2018a), as produções obscenas são difundidas desde o Período Colonial no Brasil. Porém, pela parca quantidade de pessoas alfabetizadas e pela inexistência da imprensa e da indústria editorial no país, apenas nos anos 1880, esse

cenário sofre mudanças, em especial, em relação a um aumento expressivo de leitores, favorecendo a circulação de histórias licenciosas europeias em solo brasileiro:

A princípio, os leitores devoram os “livros devassos” vindos da Europa [...]. Figuras femininas e masculinas, entregues à luxúria e à depravação, povoam as narrativas obscenas ao lado de libertinos monásticos e políticos, seguindo as modas francesas e inglesas. Estas apregoam uma infinidade de práticas sexuais “condenáveis” descritas com o entusiasmo naturalista, a mesclar na ficção o rigor científico. Tudo o que é proibido parece vir à tona: relações homossexuais, prostitutas e festas orgiásticas abundam nessas histórias para se instalarem nas fantasias dos leitores, como que compensando os séculos de controle dos corpos e das mentes, submetidos ao domínio do Estado e da Igreja (Almeida, 2018a, p. 412).

Assim, no *fin de siècle*, inaugura-se uma nova perspectiva acerca das letras tupiniquins, uma vez que a chegada das obras licenciosas começa a atrair, além de autores estrangeiros e tradutores, escritores nacionais que entram nesse mercado, utilizando autorias anônimas e pseudônimos, como era comum na escrita libertina francesa, ou ainda de forma aberta, assumindo a responsabilidade diante de “tal ousadia” (Almeida, 2018a). Portanto, na virada do século, a literatura brasileira transparece uma atitude menos recalcada para trabalhar com o erotismo.

Sobre a austeridade do fim dos oitocentos, vale ressaltar que, mesmo após a Proclamação da República, o Brasil manteve uma postura bastante conservadora diante das questões sexuais, que se baseia fortemente nos princípios religiosos que regem a sociedade da Colônia à atualidade. Em vista disso, segundo Almeida (2018a), os autores – e as raras autoras – que se aventuravam na escrita lúbrica utilizavam-se de “malabarismos” literários – como elipses, metáforas, ambiguidades e personificações –, para forjar um erotismo à moda verde-amarela, camuflando o ímpeto sexual humano em jogos de dito e não-dito. Acerca disso, “É sob o império da alusão que o conto brasileiro produzido antes do Modernismo se arrisca a interrogar o corpo erótico.” (Moraes, 2018b, p. XXIV). Assim, tal subterfúgio artístico passa a ser uma exigência para que as publicações pudessem circular, mesmo que à socapa muitas vezes.

Dessa maneira, até o fim do século XIX, o corpo erótico ainda está vestido, sendo revelado apenas com a Escola Modernista, a partir de 1922:

[...] a alusão é, por convenção, uma prática literária que supõe referência vaga ou indireta a qualquer elemento do próprio mundo da literatura, no mais das vezes resultando em uma citação sutil ou mesmo uma leve menção. Ou seja, o elemento aludido sempre aparece com discrição, sendo sugerido por meio de suas características secundárias ou metafóricas. O vocabulário vem do latim *alludere*, que quer dizer aludir, mencionar, ou referir-se a, mas, segundo certos dicionários, por vezes ele ganha igualmente o curioso significado de “para

brincar”, a reforçar uma possível etimologia do substantivo latino *allusione*, que designa a alusão como “ação de brincar com” (Moraes, 2018b, p. XXX).

Em convergência com Moraes (2018b), Almeida (2018a) atesta que a artimanha da ambiguidade, das referências vagas ou indiretas, das elipses e das expressões oblíquas e recatadas, não é apenas subterfúgio para burlar a censura do período, mas é também um jeito de achar caminhos para expor o sexo de muitas formas, encobrendo e revelando o corpo aos poucos, o que se explicita no conjunto de contos recolhidos por Moraes (2018a).

Sobre isso, Moraes (2015) diz que o estatuto do erotismo em nossas letras enfrentou dois obstáculos significativos: o primeiro extrapola a esfera social e se relaciona com a expressão moderna do erotismo literário, o qual, até recentemente, foi alvo de exaustivas e repetidas proibições nas sociedades ocidentais – daí a sua produção ser sempre clandestina. No Brasil, obviamente, o processo não mudou: num país cuja história se alicerça na moral cristã e no domínio patriarcal, ambos aliados a outras formas de opressão, também surgiram mecanismos efetivos de censura às manifestações licenciosas. Já o segundo obstáculo foi o responsável por empurrar os textos obscenos brasileiros para as margens dos círculos das letras, o que atrapalhou fortemente a sistematização dessa escrita em um conjunto, tal como é visto em outras culturas, como a libertina francesa.

Mesmo em meio a tantas interdições, a literatura brasileira conta, historicamente, com nomes como Gregório de Matos, Bernardo Guimarães e Gilka Machado, em uma dita expressão erótica nacional. Entretanto, reiteramos, a vertente somente ganha destaque e autenticidade com a Semana de Arte de 1922: “Em matéria de erotismo, [...] com o modernismo, a literatura obscena do país ganha maioridade”. (Moraes, 2015, p. 42). Ainda que houvesse o peso da censura moral, a qual é persistente até a atualidade, os escritores modernistas, de prosa e verso, cultivaram a linguagem de Eros na nossa literatura.

No período, acompanhamos o nascimento da palavra obscena de Mário e Oswald de Andrade e, em contraste, a erótica elegante de Manuel Bandeira, o que se dá também pela comicidade, pela escatologia e pela paródia. Em virtude das investidas ousadas dos modernistas, consoante Almeida (2018a), o carimbo de “escritos sujos” deixa de ser hegemônico e excludente, fato este que acompanha a guinada do imaginário literário erótico brasileiro. Como efeito, gradativamente, a montagem textual da sexualidade

começa a se libertar dos imperativos morais e religiosos da época, os quais insidiam violentamente sobre os indivíduos e os seus desejos.

Apresentados panoramicamente esses pressupostos teóricos, na próxima seção, exibiremos uma análise do conto que é objeto da presente pesquisa.

UMA LEITURA DO EROTISMO LIBERTINO NO CONTO “MEMÓRIAS DE UM LEQUE”

A antologia *O corpo descoberto: contos eróticos brasileiros* (1852-1922), organizada e prefaciada por Moraes (2018a), traz cinquenta e três contos brasileiros. A escolha das narrativas é marcada por duas datas importantes em nossas letras: 1852, morte de Álvares de Azevedo; e 1922, inauguração oficial do Modernismo a partir da Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo, entre 13 e 17 de fevereiro desse ano. Acerca da coletânea, os contos escolhidos não receberam o carimbo de pornográficos porque, em suas linhas, não se objetiva provocar a excitação sexual do leitor de forma declarada. De outro modo, a voz de Eros é presente, entretanto, de forma simultânea, pela placidez da escrita, a associação sexual é tácita e construída nas entrelinhas, as quais sussurram o que não pode ser dito, podendo haver, como resultado, leitores alheios ao erotismo.

Na antologia, os autores citados são: Afonso Arinos, Aluísio Azevedo, Álvares de Azevedo, Coelho Neto, Couto de Magalhães, Cruz e Sousa, Domício da Gama, Gentil Homem de Almeida Braga, Gonzaga Duque, Inglês de Sousa, José Veríssimo, João do Rio, Júlia Lopes de Almeida, Lima Barreto, Machado de Assis, Mário de Andrade, Medeiros e Albuquerque, Nestor Victor, Olavo Bilac, Oscar Rosas, Raul Pompeia e Valentim Magalhães. Como efeito da austeridade da época, alguns autores utilizaram pseudônimos em seus contos, tais como Coelho Neto, sob assinatura de Caliban; e Olavo Bilac, como Bob.

Como é notável, Júlia Lopes de Almeida é a única mulher citada, sendo os dois únicos contos de autoria feminina assinados por ela. O texto aqui analisado foi publicado inicialmente na *Gazeta de Campinas* (sem data), sob o título “História de um Leque”, e depois no livro *Traços e iluminuras*, em 1887, já como “Memórias de um Leque.”. (Figueiredo, 2018). A respeito da publicação do conto em um jornal, Júlia Lopes de Almeida transgride o espaço público e o próprio jornalismo por ser mulher e, somado a

isso, subverte os discursos ditos “femininos” ao se lançar no erotismo, campo este majoritariamente masculino naquele momento.

Em síntese, o conto traz uma vivência de juventude de uma mulher chamada Amélia, que se tornou condessa mediante um casamento arranjado, como era típico nos oitocentos. Um dia, ao encontrar um velho leque, Amélia, já idosa, tenta rememorar as aventuras que viveu em companhia desse seu objeto de estimação. Ao pegá-lo, adormece. Ao mesmo tempo, o leque acorda, vê-se desgastado e de cor esmaecida. Entretanto, as suas lembranças são claras e o farão voltar no tempo em que a condessa ainda era uma jovem casadoira, frequentadora dos bailes da Corte e muito galanteada por inúmeros pretendentes.

O leque nos traz as recordações de uma noite específica, no teatro, quando ela conhece um jovem artista que se oferece para pintá-lo, não em vão a personagem é o narrador homodiegético desse conto. Após alguns dias, o objeto volta para as mãos da moça, que se vê espelhada no tecido acetinado, flagrante do amor que o jovem nutre por ela. Ao haver aceitado o presente, Amélia havia plantado, no coração do pintor apaixonado, a esperança do amor correspondido. Logo depois, no dia de seu matrimônio com o conde, o qual lhe dá o sonhado título de nobreza, Amélia descobre que o desgostoso artista cometeu suicídio ao saber que ela se casaria com outro homem.

Apresentada a síntese da trama, comecemos pelo exame do foco narrativo. O conto se inicia com um narrador onisciente, como se vê no excerto:

Um dia, ao abrir uma gaveta de objetos desprezados há muito, a velha condessa deparou com um leque, amarrado e triste, de cor já duvidosa e lânguida. Parou a olhar para ele, tomou-o depois nas mãos enrugadas, e, encostando-se mais na almofada da cadeira, quedou-se cismativa a ver se se recordava da época em que o comprara... Tê-la-iam presenteado com ele?... Positivamente a sua memória enfraquecida não a auxiliava e a condessa, cuidando que investigava o passado, adormecia!
O leque então moveu-se, descaindo-lhe das mãos inertes sobre o estofado de seda do vestido preto, e baixinho, principiou serenamente a sua história (Almeida, 2018b, p. 67).

Na sequência, a voz narrativa é tomada pelo objeto encontrado pela condessa, numa permuta de olhares:

Só quem vive na nossa intimidade pode avaliar-nos o mérito, o espírito, a inteligente graciosidade, quando temos a ventura de cair em mãos que nos compreendem, que nos dão em meneios gentis a participação de sentimentos íntimos, que nos sabem fazer intérpretes dessa linguagem *coquette*, em que a

menor das nossas ondulações é um luminoso rastro de reticências encantadoras (Almeida, 2018b, p. 67).

Daí em diante, os acontecimentos são relatados pelo objeto, o qual, apoiado em uma forte personificação, possui memórias claras a respeito de sua vivência como companheiro da condessa na juventude de ambos. Sobre o foco narrativo, como aponta Maingueneau (2010), na estética erótica, é comum a utilização da voz narrativa em primeira pessoa (relatos, diálogos face a face ou cartas), o que aproxima quem narra ao que se narra, aumentando a verossimilhança discursiva.

Além disso, nota-se uma frequente presença de mulheres protagonistas na libertinagem, mesmo que as obras tenham sido escritas por homens, fator este que intensifica o interesse pela leitura, uma vez que a sexualidade feminina sempre esteve na condição de tabu e, na estampa da volúpia de uma mulher nos romances eróticos, sublinha-se o “exotismo” da representação explícita de desejos historicamente interditos.

Sobre isso, Krause (2007, p. 162) diz que o uso da libido feminina como ponto de vista serve para injetar realismo e erotismo aos relatos libertinos. Já Marques (2015) afirma que era uma forma de afronta ao espírito do tempo criar uma personagem feminina suficientemente liberada das imposições sociais para ousar desafiá-las no campo do erotismo. Assim, apontam-se, já no começo do conto, três características libertinas: o uso do foco narrativo em primeira pessoa, a opção pelo relato e o protagonismo feminino. A esse respeito, nas palavras de Moraes (2018b),

Embora a seleção conte apenas com uma autora, a relação se inverte no caso das personagens [...] elas tendem a ser objeto de ambíguas considerações por parte dos homens com que contracenam, sendo por vezes investidas de singulares poderes. Não seria exagero associá-las às *femmes fatales* que proliferam nas páginas dos romances e contos europeus da mesma época [...] (Moraes, 2018b, p. XXVIII).

De forma concatenada com a elucidação de Moraes (2018b), o conto aqui analisado traz uma representação de uma “mulher fatal”, porém, o seu delineamento foi feito por mãos femininas, as quais imprimem à personagem um questionamento acerca desse “tipo” de mulher. Ao se casar com o conde, Amélia recusa o sentimento amoroso do pintor, o qual, em uma atitude romantizada de desespero, comete suicídio. No contexto da narrativa, a mulher não tem opção quanto ao matrimônio, já que o faz por imposição familiar e social. Ao mesmo tempo, as suas núpcias são postas como pivô da morte do rapaz. Nessa perspectiva, verifica-se que a mulher, em resposta aos imperativos morais dos oitocentos, é colocada compulsoriamente como *femme fatale*, haja vista que não tem

voz para escolher o seu próprio destino. Na busca por tal justificativa, o conto mostra-se emancipatório em relação à estereotipagem das mulheres na literatura: ora interesseiras ora mortais.

Em relação à personagem central, temos Amélia. Em todos os lugares, o leque a acompanhava e colaborava na construção da sua imagem misteriosa, já que a condessa o usava para distrair olhares e esconder risadinhas, o que torna o objeto símbolo da castidade. O leque, maravilhado com a sua dona, destaca a sua beleza e a sua aparência de ave:

O meu almejo, o sonho brilhante que me acalentava era ser de uma mulher nova, bela, elegante, branca como a neve imaculada das montanhas, perfumada como os lírios das grutas musgosas e sombrias, risonha e fresca como uma alvorada, mimosa e doidejante como um colibri! Queria descansar num quarto guarnecido de sedas e pinturas, descobrir segredos inocentes ou maliciosos, dormir entre as finas dobras da matilha de rendas deixada sobre o mármore cor de opala de um toucador.

Por isso no dia em que, entre todos os meus companheiros, fui escolhido por uma senhora bonita e moça, experimentei um delicioso e inexplicável prazer! Era levado em mãos irrepreensivelmente enluvadas, dentro de um *coupé* magnífico, sentia um não sei quê, uma sensação indefinível de orgulho e de alegria, um desejo de chegar ao término da viagem, de observar um novo domicílio. Cheguei e vi que toda a minha aspiração se realizava. O que me rodeava era deslumbrante de riqueza e de gosto (Almeida, 2018b, p. 68).

Na visão do ornamento, a construção da feminilidade da condessa é bastante aproximada aos padrões da época: as mulheres deveriam ser jovens, bonitas, dóceis e virgens. Sobre esse último atributo, era o mesmo imprescindível para que as moças conseguissem um “bom casamento”. Nas palavras de Beauvoir (1967), como condutora de valores patriarcais, está a educação dada às mulheres, conforme a qual a obediência e a servidão são marcas estritamente “femininas”. No trecho, toda a retratação da protagonista se resume à imagem do colibri, que é um pássaro frágil, pequeno e delicado, por isso, demanda cuidado e proteção.

No fim da narrativa, com Amélia já idosa, verifica-se a “decadência” de sua aparência e de seu estado psicológico em oposição aos seus dias na Corte, fato este que sublinha um princípio machista: a imposição de um padrão de beleza que define quais corpos são desejáveis e quais não, o que se materializa no etarismo feminino. Na cultura ocidental, como argumenta Visnadi (2015), na projeção da velhice das mulheres, ressalta-se forte misoginia que é oriunda de uma associação “óbvia” entre idade avançada, feiura, infertilidade e assexualidade, haja vista que, nessas representações, seus corpos são

objetificados, tendo a sua subjetividade anulada (Beauvoir, 1967); a sua sexualidade é estereotipada e os discursos que lhes são dirigidos são de inferiorização quanto à aparência. De forma afirmativa, naquele momento histórico, devido ao silenciamento feminino, tais imperativos eram ainda mais potentes do que nos dias atuais. Além disso, a mudança da imagem de Amélia converge com o decaimento do sistema monárquico, o qual agonizava no momento da publicação do conto.

Ademais, como o leque é visto como essencial à imagem de Amélia, o excerto ainda aproxima o estado envelhecido do objeto à própria dona. Nessa associação, atesta-se a personificação do leque em paralelo à objetificação da condessa, o que faz referência a uma implicação profícua no campo dos estudos culturais, como elucidou Beauvoir (1967), trazendo um teor questionador ao conto. Em vista disso, apontam-se mais duas balizas libertinas: apresentação de conteúdos políticos e filosóficos mesclados à representação sexual, assim como a utilização do sexo como meio de inquirição das práticas sociais relativas aos cerceamentos ao sexo feminino (Maingueneau, 2010).

No trecho, vale destacar ainda a seguinte descrição sobre a antes jovem Amélia: “[...] branca como a neve imaculada das montanhas, perfumada como os lírios das grutas musgosas e sombrias [...]” (Almeida, 2018b, p. 68), no qual vislumbramos a caracterização que o objeto faz da condessa por meio de uma forte dicotomia entre “a santa” *versus* “a vulgívaga”, comparação esta que se explicita no jogo entre alto e baixo – “montanhas” e “grutas” –, bem como entre os adjetivos “branca” e “sombrias”, remetendo a valores patriarcais e religiosos que se baseiam nas descrições de algumas figuras bíblicas, como Maria, que representa a castidade; e Dalila e Jezebel, que representam o pecado (Soriano, 1971). A partir disso, conclui-se que as mulheres submissas retratam o lado bom da feminilidade; já as mulheres emancipadas, o lado mau.

Em soma, as escolhas linguísticas utilizadas no excerto citado acima fazem alusão à vulva e à vagina em relação ao formato, ao cheiro, à textura e à umidade, aproximando os órgãos sexuais femininos de uma “gruta”. Na sequência, a associação ocorre com o quarto, local de maior intimidade dentro de uma casa: “Queria descansar num quarto guarnecido de sedas e pinturas, descobrir segredos inocentes ou maliciosos, dormir entre as finas dobras da matilha de rendas [...]”. (Almeida, 2018b, p. 68). No trecho, o leque deseja “se deitar” na cama, em meio às “dobras” das cobertas, as quais também possuem texturas e cores como a pele humana. Como é patente em todo o excerto, há uma alusão ao corpo feminino e ao ato sexual por meio da utilização do “império da alusão” (Moraes, 2018b).

Como já foi mencionado (Moraes, 2018b), o erotismo, neste conto, se dá em breves pinceladas, as quais delineiam o que não pode ser dito. Nas relações que são estabelecidas entre o leque, a caixa e o corpo de Amélia, entreveem-se outras duas marcas libertinas: a descrição das personagens é calcada em sua funcionalidade erótica na cena, bem como a sua caracterização se dá “de baixo para cima”, com ênfase no falo, na vulva e na vagina (Maingueneau, 2010).

De volta ao leque, em virtude do fato de ser o narrador, ele é personificado em todo o conto, possuindo atitudes humanas, as quais vão ocorrendo juntamente com as vivências de sua dona: “Vivi dois dias preguiçosos, deitado sobre o cetim acolchoado duma caixa a rever-me no espelho, que lhe forrava a tampa. Vendo a minha imagem fiquei satisfeito comigo mesmo [...]”. (Almeida, 2018b, p. 68). No trecho, o cetim acolchoado faz menção à vulva pelo seu formato e textura. Já o leque, com sua forma fállica, tem prazer em estar dentro de sua caixa.

Nesse ponto, confirmam-se novamente as palavras de Moraes (2018b) em relação ao “império da alusão”, uma vez que o ornamento, ao tomar para si a voz narrativa, coloca-se como detentor da racionalidade, ao mesmo tempo em que mascara a licenciosidade de Amélia, assumindo a responsabilidade sobre o que é dito do ponto de vista literal do objeto: “Quantas vezes servi de anteparo a olhares inoportunos! Quantas e quantas vezes cobri, com uma asa benévola, palavras indiscretas, sorrisos amorosos!”. (Almeida, 2018b, p. 70).

Aqui, faz-se necessário um adendo: o leque, como acessório feminino naqueles idos, não era usado apenas como um abanador: era utilizado como um codificador da arte do flerte, inerente à sedução e pertencente ao mesmo campo simbólico do que então era considerado erótico. Moças e rapazes, incapazes de conversar livremente em público se não fossem parentes ou conhecidos muito próximos – em muito pelo costume vitoriano do *chaperonage*, importado por culturas pequeno burguesas como a nossa incipiente sociedade pré-República –, o faziam por meio da linguagem silenciosa que os leques escondiam. Sendo assim e a título de ilustração, um leque abanado lentamente por uma jovem significava “sou casada”; aberto totalmente, “espere por mim”; encostado aos lábios, “pode me beijar agora”; girado com a mão esquerda, “estamos sendo observados”; fechado bruscamente, “não seja imprudente!” – dentre outros muitos sentidos dissimulados, mas que eram entendidos pelas partes envolvidas (A Misteriosa Linguagem dos Leques, [s. d.]).

Acerca do “esquifezinho”, o leque o descreve em detalhes. Ao vê-lo, detalha a sua textura e a sua maciez, pois é forrado de cetim, e sublinha a cor: tons de rosa claro. Nesse jogo de ambiguidades, dizendo sem dizer, emerge placidamente uma analogia entre a caixa e a vagina. Em tal associação, surgem formas de dizer o erotismo frente à moralidade austera, ao recalque e ao decoro da aristocracia brasileira nas vésperas da Proclamação da República. Assim, o erotismo, inicialmente, dá-se pela caixa cilíndrica e acolchoada e pelo formato do leque – que é roliço, longo e macio.

Em muitas das ações do objeto, observam-se manifestações de carinho na pele da condessa ou ainda perto de seu corpete, ao lado dos seios: “Eu contemplei aquela cena, [...] meio envolto num lenço de rendas de Inglaterra, ao lado de umas rosas muito abertas, mostrando o miolo vermelho-escuro, como o sangue pisado de um coração doente”. (Almeida, 2018b, p. 71). No relato do ornamento, surgem descrições eróticas, cuja volúpia se emaranha com tecidos, rendas e muitas reticências. Desse modo, o leque faz um “mapa lúbrico” do corpo feminino.

Pela imposição da moralidade e da virgindade às mulheres dos oitocentos, obviamente, um homem não poderia compartilhar de tanta intimidade com uma moça dentro de sua casa, em especial, em sua camarinha e/ou no toucador. Na utilização da voz narrativa do leque, entrevê-se mais um rastro do “império da alusão” (Moraes, 2018b): um objeto não pode ser responsabilizado por tamanha ousadia em relação a uma mulher. Ademais, a tessitura da sexualidade da condessa feita pelo leque, além de dissimular o ímpeto erótico, torna a sua lubricidade exótica, o que confirma as palavras de Maingueneau (2010) quanto ao desejo feminino no *fin de siècle*.

Por toda a narrativa, o leque, pela proximidade que tem como o corpo da condessa, expressa prazer ao ser colocado ao lado do seu rosto, o qual, pela descrição, também é marcado pela textura do cetim, o mesmo que forra a caixa do objeto:

Eu com a minha perspicácia de leque travesso, desconfiava de tantas amabilidades e vingava-me rindo umas gargalhadas francas, em que cada uma das minhas varetas cantava uma nota à proporção que a mãozinha nervosa de Amélia abria-me e fechava-me com indolência ou rapidez. De todos os trechos destas cenas de galanteio, em que me empregava, o mais do meu gosto era positivamente aquele em que Amélia me punha em contato com as suas faces, que ousei comparar ao meu cetim, por terem a mesma maciez e a mesma cor de rosa fina e pálida. Ali eu senti-lhe o calor da respiração e via-lhe bem de perto o fulgor deslumbrante dos olhos! (Almeida, 2018b, p. 69).

Ao mencionar o “calor da respiração”, o leque alude ao contato entre os corpos em uma relação sexual, em que os parceiros sentem o ritmo respiratório um do outro em gradação crescente. Portanto, quanto mais próximo o leque se encontra de Amélia, mais a respiração desta se acelera, imprimindo o desejo da condessa em se casar para que possa realizar as suas fantasias sexuais. Sobre isso, destaca-se que a narrativa ocorre por meio do relato de um sonho de Amélia: “A condessa acordou sobressaltada com a bulha quase silenciosa do seu leque, que, resvalando pelo vestido, tinha-lhe tombados aos pés...” (Almeida, 2018b, p. 71), ou seja, no campo onírico, a imaginação erótica está livre das interdições morais, o que permite que a lubricidade feminina seja impressa ao conto, mesmo que de forma tácita.

No objeto, destacam-se ainda as suas hastes como metáforas para as possibilidades de caminhos que a condessa poderia vislumbrar. Abaixo, o objeto demonstra a sua percepção sobre o amor:

Espantou-me aquele excesso de ternura. Compreendi então, por aquele movimento espontâneo num lugar solitário, que o amor não era o que eu julgava!
O coração de Amélia segredara-me que se amava na vida a muitos homens, simultaneamente, conforme qualquer pretexto melindroso ou fútil; o coração do artista disse-me o contrário: que toda a vida era pouca para se amar uma pessoa só! (Almeida, 2018b, p. 70).

Como o estilo do conto oscila entre o Romantismo e o Realismo, ao lado do amor romântico, nota-se a presença do interesse financeiro, principalmente quanto à entrada das moças na Corte pela via de casamentos arranjados: “Dias depois voltei. A noiva conversava ao lado do piano, com uma amiga. Ouvi-lhe repetidas vezes dizer: quando eu for *condessa*... antes de me tirar do meu esquifezinho aveludado”. (Almeida, 2018b, p. 70, grifo nosso). Como era de praxe, muitas moças casadoiras renunciavam ao sentimento amoroso para cumprir as obrigações impostas pelas famílias. Na perspectiva romântica do leque, ao optar pelo dinheiro em detrimento da paixão, a sua dona faz uma escolha errada, o que se explicita no fim da narrativa com o seu arrependimento: “Ergueu-se, e, demorando nele um olhar umedecido e triste, reconstituiu, graças ao sonho, todo o seu passado” (Almeida, 2018b, p. 71).

Sobre isso, vale ressaltar aqui que, mesmo com a iminente Proclamação da República, os títulos de nobreza ainda eram bastante valorizados pela aristocracia devido à influência considerada então precípua que o eurocentrismo exercia sobre indivíduos

colonizados e que eram atravessados pela pecha do esnobismo. A respeito desse momento histórico, a visão que o leque tem sobre a condessa, inclusive em relação à sua insatisfação acerca do casamento arranjado, demonstra os conflitos existentes no país entre a nobreza e a burguesia em ascensão. Nessa perspectiva, projetam-se os valores sociais presentes na passagem do Brasil Império para o Brasil República.

Quanto ao espelho, ele está presente em vários trechos do conto, dando vazão ao modo como o leque é capturado pela sensualidade feminina. Assim, criam-se duplos para o desejo a partir de movimentos em espelho, mecanismo este que prolonga o gozo e o êxtase eróticos. Por isso, a condessa e o leque são rodeados de espelhos. Desse modo, há ainda a contemplação do belo, por meio do qual aparência e sexualidade se confundem.

Em vista disso, observa-se que, na narrativa, há sinais sutis de que algo está acontecendo, mesmo que nos “bastidores”, o que é explicitado – à revelia da condessa – pelo leque em relação aos desejos que ela possuía quanto ao pintor: “Num dos intervalos do drama subiu ao nosso camarote um rapaz alto e elegante que, depois de ter dito muita coisa lisonjeira com certa intimidade, notou a minha singeleza” (Almeida, 2018b, p. 69). Além da aparição do rapaz e do uso do leque como dissimulador, a menção ao teatro também corrobora o “jogo de máscaras” presente na narrativa.

Como personagem secundário, está o artista que, ao avistar Amélia, ofereceu-se para pintar o leque:

– É o que me desagrada! exclamou a minha mulher adorável *coquette*. Desejava antes ver pintada sobre este pano alguma coisa que me servisse de pretexto a um olhar, quando quisesse desviar a atenção de qualquer ponto.
– Se V. Exa. consentir, encarregar-me-ei de desenhar nele um pensamento... uma fantasia...
Amélia sorriu agradecendo com um olhar longo e doce, eu... estremei!
(Almeida, 2018b, p. 69).

Ao ser levado pelo rapaz, em princípio, o objeto ficou temeroso: “Temi que minha placidez [...] fosse transformada barbaramente numa confusão fantástica de flores chinesas, de coloridos flamantes, carregados, feitiços grotescos e impossíveis”. (Almeida, 2018b, p. 69). Contudo, para o alívio do ornamento, num gesto de amor, o artista havia pintado a própria condessa: “Ouvi um gritinho de surpresa, uma exclamação de prazer. É que Amélia reconheceu numa esplêndida cabeça de mulher, meio encoberta por um ténue véu branco, o seu retrato nítido, perfeito!” (Almeida, 2018b, p. 70-71). Enquanto esteve na casa do artista, devido às atitudes do rapaz de abraçá-lo e cheirá-lo, o leque notou que

ele amava Amélia, como se vê no trecho: “Ele, o artista, ao receber-me, comovido, aspirou inebriado o meu aroma e apertou-me contra o coração” (Almeida, 2018b, p. 70).

Ao receber a notícia de que sua amada iria se casar com outro homem por dinheiro e posição social, o artista tirou a própria vida: “Chegou a tarde do casamento. Minutos antes de se ajoelhar aos pés do altar, foi a mesma desvelada confidente de Amélia dizer-lhe que o seu adorador e desprezado artista morreria nessa manhã!” (Almeida, 2018b, p. 70). No excerto, o leque acompanha a cena em um tom amargurado.

Na expressão de sua tristeza diante da desilusão do artista, o objeto compara rosas abertas a um coração que sangra, este último, símbolo ocidental do sentimento amoroso. Porém, no campo semântico utilizado, ressoa também uma associação entre o miolo da flor, o coração e a vulva – todos vermelhos. Vale ressaltar que essa cor, em nossa cultura, é também representante da paixão e do perigo. Assim, no trecho, constata-se forte oscilação entre o amor romântico em oposição ao casamento arranjado, a virgindade em contraponto com o ato sexual e, por fim, emerge um acareamento entre a vida e a morte.

A respeito do emprego de objetos como narradores, Dalcastagnè (2018, p. 464) nos lembra da importância destes como meios de recuperação do passado: “Em seus arranhões e desfiados, [...] até no simples desgaste do material nos reencontramos com as vidas que esbarraram ali, ou que o empunharam”. Dessa forma, em objetos ditos “vulgares”, temos clara noção de temporalidade e memória. No caso do *corpus* aqui elencado, as reminiscências do leque são o mote da narrativa, o que dá humanidade ao ornamento. Inclusive, ao mudar de aparência devido à passagem do tempo, o objeto acompanha a juventude e a velhice da protagonista.

Para além disso, como destaca Maingueneau (1997), o uso de notas prefaciais falsas e de objetos é um subterfúgio de fabulação da autoria devido à austeridade social ainda muito presente do século XVII ao XIX. Em vista disso, os autores buscavam “eximir-se” pelos romances eróticos que escreviam, como se essas formas de dissimulação pudessem afastar questionamentos morais e religiosos advindos da sociedade. Sobre essa ocultação por trás de um terceiro, o mesmo estudioso (Maingueneau, 2010) afirma que esta é, normalmente, uma maneira hábil para dizer o que se pensa, sem que se precise assumir a responsabilidade sobre o que foi dito. Nesse processo, tem-se uma ambiguidade causada pelo afastamento entre os papéis do autor, do editor e do narrador, sendo que a este último é dada autoridade para levar o fio narrativo até o fim, uma vez que aceita se responsabilizar pelo que é dito.

Por via desse mecanismo, Júlia Lopes de Almeida (2018b) e muitos outros autores se esconderam por detrás de objetos com essa finalidade. Porém, é válido sublinhar uma diferença no uso de tal subterfúgio: entre mulheres e homens, o recato da alusão é mais perceptível em obras de autoria feminina. Nas assinaturas masculinas, o erotismo é bem mais acentuado e explícito. Como exemplos, temos os romances *O sofá*, do francês Crébillon Fils (2011), escrito originalmente em 1742, e *Autobiografia de uma pulga*, do inglês Stanislas de Rhodes (1991), datado de 1885.

No primeiro, acompanhamos a história do sultão muçulmano Shah-Riar que fica impressionado ao saber que o seu Vizir, Amanzei, tinha sido condenado a ter sua alma vagando por diversos sofás. Com a alma presa no móvel, o narrador tem de sustentar e dar apoio, literalmente, a diversos tipos de aventuras amorosas e sexuais. Abaixo, apresenta-se um trecho:

Aparentemente, foi pelo gosto que eu tivera pelos sofás que Brama teve a ideia de encerrar a minha alma num móvel dessa espécie. Ele quis que ela conservasse nessa prisão todas as suas faculdades, sem dúvida menos para suavizar o horror do meu destino do que para me fazê-lo sentir melhor. Acrescentou que minha alma somente começaria uma nova carreira quando duas pessoas se dessem mutuamente sobre mim as suas primícias. [...] Depois que Brama pronunciou a sua sentença, ele próprio transportou a minha alma para um sofá que um operário ia entregar a uma mulher de categoria, que passava por ser extremamente bem comportada; mas, se é verdade que há poucos heróis para as pessoas que os veem de perto, posso dizer também que, para os seus sofás, existem muito poucas mulheres virtuosas (Fils, 2011, p. 31-32).

Como um espião, Amanzei relata – com muita proximidade, inflação erótica, crueza e obscenidade na linguagem –, encontros sexuais alheios, por meio dos quais tece considerações acerca da hipocrisia da sociedade francesa do século XVIII. Assim, como é de praxe na escola libertina, entre as descrições eróticas, surgem discussões morais e filosóficas, as quais questionam os imperativos religiosos e sociais daquele recorte espaço-temporal.

No segundo romance, temos uma narrativa em primeira pessoa feita por uma pulga que, devido ao seu íntimo contato com o corpo humano, consegue acompanhar atos praticados em segredo pelas pessoas. Na sequência, tem-se um trecho ilustrativo do supra exposto:

Ouvi dizer, algures, que a minha função era de sobreviver chupando sangue. [...] Irá, por conseguinte, perceber que não sou uma pulga; se atender, de fato, às companhias com que me habituei a misturar-me, à familiaridade com que fui obrigada a tratar as mais extraordinárias pessoas e às oportunidades com

que fiz a maioria dos meus conhecimentos, o leitor concordará, sem dúvida, que sou, na verdade, um inseto maravilhoso e categorizado. [...] Possuo uma vista e um ouvido excelentes, o que me permitiu ver um jovem cavalheiro a meter um pedacinho de papel branco dobrado na bonita mão enluvada da rapariga, quando ela atravessou o pórtico a abarrotar de gente (Rhodes, 1991, p. 5-6).

Como é notável, o romance está recheado de ironia, uma vez que traz uma grande gama de práticas sexuais consideradas interditas na época em que foi escrito, como o adultério e a sodomia, traço este bastante recorrente na escrita libertina (Maingueneau, 2010). Dessa forma, o erotismo dos relatos sexuais assistidos pela pulga é subversivo porque afronta as imposições sociais que cerceiam a liberdade dos indivíduos.

Portanto, ao lançarem mão do sofá e da pulga como narradores, os autores “fogem” da responsabilidade sobre o que foi dito em vista dos impeditivos morais e religiosos da época em que viveram. Júlia Lopes de Almeida faz o mesmo na literatura erótica à moda verde-amarela nas vésperas da Proclamação da República. Em virtude disso, confirma-se a existência de interdiscursividade entre a estética libertina e o conto que é *corpus* desta pesquisa.

E mais: para a época em que foi concebido esse conto, os recursos linguísticos utilizados por Almeida para escrever em uma forma e em um gênero dominados pela visão masculina sobre o que era feminino, que não tinha lugar de fala, atesta-se quão avançada foi esta escritora, que entrou em uma seara hermética em que às mulheres não eram dadas oportunidades de se expressarem eroticamente por meio da palavra. Contudo, o preço por suas ousadias nesse sentido saiu-lhe caro: cotada para ser uma das fundadoras da ABL, por sua ativa participação nas reuniões que a configuraram, seu nome foi sorrateiramente substituído pelo de seu marido como mencionado, que não tinha – nem de longe – a mesma habilidade com o verbo e nem a mesma coragem para enfrentar o cânone literário brasileiro de seu tempo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aqui, cabe fazer menção à literatura de autoria feminina, sobretudo no século XIX, e às conquistas dentro do universo literário, o qual sempre foi liderado por homens. Esse fato permitiu que as mulheres expressassem pensamentos e opiniões, até então silenciados, em um movimento de enfrentamento à sua invisibilidade e de busca por sua emancipação, tal qual vislumbramos na extensa obra de Júlia Lopes de Almeida.

A esse respeito, a parca quantidade de assinaturas de mulheres na tradição literária escancara a distância entre elas e a pena no decorrer da história. Até o século XIX, as mulheres eram objetos e não sujeitos ativos na construção da cultura, o que se dá pelo seu afastamento da escola e do consequente letramento, bem como pela sua limitação às tarefas domésticas, pela imposição do casamento e da maternidade e pela total dependência financeira que mantinham com relação ao marido, como enfatizou Virginia Wolf em *Um teto todo seu* (1985). Na contramão dessa suposta verdade pétrea, Júlia Lopes de Almeida foi subversiva pelo seu trabalho no jornalismo, na literatura e também na escrita erótica – em especial, quanto à assinatura feminina.

Em relação ao discurso erótico, as seguintes marcas foram confirmadas no conto, à luz de Maingueneau (2010): 1) opção pela narrativa em forma de relato; 2) apresentação da transparência referencial e dos afetos eufóricos de um sujeito focalizador; 3) apresentação de conteúdos políticos e filosóficos mesclados à lubricidade; 4) narração feminina e autoria feminina; 5) caracterização das personagens apenas quanto a sua funcionalidade erótica; 6) enquadramento por baixo das partes corporais essenciais ao sexo; 7) inflação do efeito de verossimilhança discursiva (narrador em primeira pessoa); 8) erotismo canônico; 9) propagação da ideia de um “mundo de cabeça para baixo”, o que coloca o sexo como um meio de questionamento da norma coletivamente imposta; e 10) uso de um objeto como narrador, o que confunde a responsabilidade pela autoria.

Quanto às outras balizas – retratação de temáticas licenciosas, necessidade de gozo coletivo na cena erótica e crueza e obscenidade na linguagem –, são inexistentes na narrativa em função da adequação à austeridade moral do fim dos oitocentos, enfaticamente quanto às mulheres. Por isso, o erotismo no conto lido se dá pela via do “império da alusão” (Moraes, 2018b), como ocorre com o leque, em analogia ao falo, e com a sua caixa, em analogia à vagina, o que, certamente, evitou a censura da obra, uma vez que ela foi publicada em um jornal de ampla circulação. Em relação ao hábito de escrita por encomenda, tal implicação não ocorreu com Júlia Lopes de Almeida neste caso específico.

Portanto, em paralelo com o reaproveitamento das balizas e dos motes libertinos, vistos como afronta à moral religiosa e misógina secularmente construída, sobretudo quanto às práticas sexuais femininas, acompanhamos o mesmo na antologia *O corpo descoberto: contos eróticos brasileiros* (1852-1922). Em especial, sublinha-se o conto “Memórias de um Leque”, de Júlia Lopes de Almeida (2018b), o qual, mesmo que pelo emprego do “império da alusão” (Moraes, 2018b), revela anseios de liberdade das

mulheres oitocentistas, o que se confirma pela assinatura feminina, fato este que extrapola o cânone libertino.

Em suma: os questionamentos trazidos pelo leque em relação à vivência da condessa escancaram um forte apelo de resistência dentro da tradição literária erótica verde-amarela de *fin de siècle* e que Julia Lopes de Almeida soube trabalhar muito bem neste texto seu – um corajoso relicário da insurgência feminina em meio a seus pares literários, que acachapavam o lugar de fala das mulheres na esfera das letras eróticas.

Ainda que pagando um alto preço por sua transgressão, a escritora salvaguardou em prosa – em conto, neste e em outros de igual teor –, a construção dessa rebeldia amordaçada. Mesmo não tendo sido reconhecida à altura em sua época, o é hoje, quando olhando pela mesma lente que a dela e descortinamos um horizonte de possibilidades de expressão para a subjetividade feminina e que ela, há mais de um século, já descobrira e difundia em seu imorredouro legado.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Traços e iluminuras*. Lisboa: Typographia Castro & Irmão, 1887.

ALMEIDA, Júlia Lopes de; VIEIRA, Adelina Lopes. *Contos infantis*. 13. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1920.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. *A falência*. Florianópolis: Editora Mulheres e Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.

ALMEIDA, Aline Novais de. O despertar de Eros na literatura brasileira. In: MORAES, Eliane Robert (org. e prefácio). *O corpo descoberto: contos eróticos brasileiros (1852-1922)*. Recife: Cepe Editora, 2018a. p. 411-425.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. Memórias de um leque. In: MORAES, E. R. (org. e prefácio). *O corpo descoberto: contos eróticos brasileiros (1852-1922)*. Recife: Cepe Editora, 2018b. p. 67-71.

A MISTERIOSA LINGUAGEM DOS LEQUES. Os Usos e Costumes dos Acessórios Femininos. *Museu da Moda Brasileira*. [s.d.]. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/story/AwURfHjYbKKqLw?hl=pt-BR>>. Acesso em: 24 jul. 2023).

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo – a experiência vivida*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difel, 1967. Vol. II.

DALCASTAGNÈ, Regina. Pela superfície do mundo: objetos e memória na literatura brasileira contemporânea. *Let. Hoje*, v. 53, n. 4, p. 463-468, out./dez. 2018. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/lh/a/CbrGF8trrzHg5cCRNbFPCd/?lang=pt>>. Acesso em: 11 jul. 2022.

DE LUCA, Leonora. O “feminismo possível” de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934). *Cadernos Pagu*, n. 12, 1999, p. 275-299. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8634918/2808>>. Acesso em: 10 jan. 2024.

FIGUEIREDO, Viviane Arena. Da Gazeta de Campinas para a literatura: uma revisão crítico-textual das primeiras crônicas de Júlia Lopes de Almeida. *Anais do Congresso Internacional da ABRALIC*, 2018. Disponível em: <https://abralic.org.br/anais/arquivos/2018_1547507094.pdf>. Acesso em: 15 set. 2020.

FILS, Crébillon de. *O sofá*. São Paulo: LP&M Pocket, 2011.

KRAUSE, Rúben Solís. *Erotismo – a cultura libertina*. Tradução de José Carlos Teixeira. Lisboa: Editorial Estampa, 2007.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*. 3. ed. Tradução de Freda Indursky. Campinas: Ed. da Universidade Estadual de Campinas, 1997.

MAINGUENEAU, Dominique. *O discurso pornográfico*. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2010. (Lingua[gem]; 42).

MARQUES, Mariana Teixeira. *Fanny e Margot, libertinas: o aprendizado do corpo em dois romances eróticos setecentistas*. São Paulo: Fap-Unifesp, 2015.

MORAES, Eliane Robert. Eros bem-comportado. *Folha de São Paulo*, São Paulo, Caderno Mais, 24 de agosto de 1997. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/8/24/mais!/31.html>>. Acesso em: 2 dez. 2013.

MORAES, Eliane Robert. Introdução. In: MORAES, Eliane Robert. (org.). *Antologia da poesia erótica brasileira*. Cotia: Ateliê Editorial, 2015. p. 18-48.

MORAES, Eliane Robert. (org. e prefácio). *O corpo descoberto: contos eróticos brasileiros (1852-1922)*. Recife: Cepe Editora, 2018a.

MORAES, Eliane Robert. (org. e prefácio). Prefácio. In: MORAES, Eliane Robert. (org. e prefácio). *O corpo descoberto: contos eróticos brasileiros (1852-1922)*. Recife: Cepe Editora, 2018b. p. XVII-XXX.

RHODES, Stanislas de. *Autobiografia de uma pulga*. São Paulo: Hedra, 1991.

PESSOA, Eurídice Hespanhol Macedo; SEPÚLVEDA, Denize. Júlia Lopes de Almeida e as mulheres brasileiras em finais dos oitocentos e início do século XX. *Revista*

Communitas, v. 5, n. 9, jan./mar., 2021. Disponível em: <<https://periodicos.ufac.br/index.php/COMMUNITAS/issue/view/194>>. Acesso em: 6 set. 2021.

SORIANO, Elena. *Dom-juanismo feminino*. Tradução de Maria José Cardoso. Braga: Secretaria Nacional do Apostolado da oração, 1971. (Coleção Outra mulher, 2).

TORRES, Bolívar. Crônicas inéditas de Júlia Lopes de Almeida revelam observadora refinada do Rio. *O Globo*, 21 maio 2018. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/cronicas-ineditas-de-julia-lopes-de-almeida-revelam-observadora-refinada-do-rio-22700821>>. Acesso em: 15 out. 2021.

VISNADI, Marcos. A velha assanhada – anotações para a história de uma prática. *Opiniões*, Revista dos alunos de literatura brasileira, Dossiê literatura e sexo: questões estéticas e/ou morais, ano 4, vol. 6/7, Universidade de São Paulo, 2015.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

Recebido em: 04/07/2024

Aceito em: 25/09/2024

Rosana Letícia Pugina: doutora em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Unesp/FCLAr, com Estadia Doutoral na Universidade Nova de Lisboa (UNL). Professora de redação do Instituto Federal do Triângulo Mineiro. Membro Fundadora do Grupo de Estudos Filhas de Avalon.

Yls Rabelo Câmara: doutora e Mestra em *Filología Inglesa* (Letras Língua Inglesa) pela Universidade de Santiago de Compostela (USC), com Pós-Doutorado em Educação pela Universidade Estadual do Ceará (Uece). Professora Visitante na Uece e Pesquisadora na Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (Funcap). Idealizadora, Orientadora e Líder do Grupo de Estudos Filhas de Avalon.

Feminilidade livre em *Memórias de uma Beatnik*

Free femininity in Memoirs of a Beatnik

Priscila Finger do Prado

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

priscilletras@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0003-4240-6837>

RESUMO

O trabalho das escritoras Beat ainda é pouco conhecido no Brasil. Parte desse desconhecimento se deve à falta de tradução dos livros das autoras Beat. De fato, só dois livros de Diane Di Prima, escritora Beat, estão disponíveis em português. Trata-se de *Memórias de uma Beatnik* (2013) e *Poemas mais ou menos de amor e outros poemas* (2022). Tendo isso em vista, buscamos analisar esse livro como forma de perceber o que primeiro interessou o Brasil editorialmente, no que diz respeito à produção feminina do movimento Beat. Neste trabalho de análise, buscamos verificar como se dá a construção da sexualidade e feminilidade livre no livro. Trazemos como base de análise os trabalhos de Nancy Grace e Ronna Johnson, sobre as escritoras Beat, de Antonio Candido, sobre literatura e sociedade, de Albert Kinsey (*apud* Sena), sobre sexualidade, de Michele Perrot, sobre direitos das mulheres, e de Rita Felski sobre literatura e feminismo.

Palavras-chave: Diane Di Prima; *Memórias de uma Beatnik*; feminilidade livre.

ABSTRACT

The work of Beat writers is still little known in Brazil. Part of this lack of recognition is due to the absence of translations of the books by Beat authors. In fact, only two books by Diane Di Prima, a Beat writer, have been published in Portuguese. These are *Memórias de uma Beatnik* (2013) and *Poemas mais ou menos de amor e outros poemas* (2022). With this in mind, we seek to analyze these books to understand what initially interested the Brazilian editorial market regarding the female production of the Beat movement. This study aims to analyze how the construction of free sexuality and femininity is portrayed in *Memoirs of a Beatnik*. As the basis of our analysis, we used the works of Nancy Grace and Ronna Johnson on Beat writers; Antonio Candido, on Literature and society; Albert Kinsey (*apud* Senna), on sexuality; Michele Perrot, on women's rights; and Rita Felski, on literature and feminism.

Keywords: Diane Di Prima; *Memoirs of a Beatnik*; Free femininity.

INTRODUÇÃO

A Geração Beat tem sido um tema caro aos estudos contemporâneos da Literatura e da Sociologia. No Brasil, têm aparecido novas traduções, destacando não só as obras literárias, como também as de memórias, como é o caso da edição recente que reúne cartas entre dois dos principais nomes lembrados da produção literária Beat, Jack Kerouac e Allen Ginsberg (Morgan; Stanford, 2012).

Soma-se a isso as produções cinematográficas também recentes, encenando momentos da vida ou da obra desses autores: o filme *On the road*, em português *Na estrada*, baseado na obra de Kerouac, com direção de Walter Salles; e o filme *Kill your darlings*, em português *Versos de um crime*, baseado na vida de Ginsberg, Kerouac, William Burroughs (outro nome muito lembrado da Geração Beat), entre outros, do diretor John Krokidas. Contudo, há uma face do movimento que não tem sido estudada com o devido empenho, especialmente no Brasil, que é a produção feminina da Geração Beat, apesar de o número de edições estar crescendo¹. Conforme as palavras de Nancy Grace e Ronna Johnson, no artigo “Visions and revisions of the Beat Generation” do livro *Girls who wore black* (2002), “a exclusão das escritoras Beat diminui o entendimento sobre o movimento literário e cultural dos Beat, e distorce visões da era durante e depois da Segunda Guerra Mundial, quando o movimento emerge” (Grace; Johnson, 2002, p. 2)².

Mas o que seria afinal a escrita Beat? Para as autoras, podemos buscar uma estética Beat, mas as concepções seriam tão divergentes que não formariam fator único para uma definição. Definir o momento pelo que ele tem de social, em relação a drogas e sexo livre, por exemplo, não seria um caminho viável, já que os Beat compartilham essas características com os demais boêmios anglo-americanos do século 20. Para elas, o distintivo dos Beat seria o momento histórico e o contexto social em que essa iconoclastia foi praticada, bem como as comunidades específicas nas quais a práxis Beat tomou forma:

¹ Em 2013, é publicado *Memórias de uma Beatnik*, de Diane di Prima, traduzido por Ludimila Hashimoto, pela Editora Veneta; em 2017, é publicado o livro *Meninas que vestiam preto*, com produção de Anne Waldman, Diane Di Prima, Elise Cowen, Marie Ponsot, Denise Leverto, traduzido por Vanderley Mendonça, pela Editora Demônio negro; em 2022, é publicado *Poemas mais ou menos de amor e outros poemas*, de Diane di Prima, com organização e tradução de Fernanda Morse, pela Edições Jaboticaba.

² Tradução minha. Original: “The exclusion of female Beat writers diminishes understanding of the Beat literary and cultural movement, creates insufficient representations of the field of Beat literature, and distorts views of the era during and after the Second World War when Beat emerged”.

o modo como os habitantes do pós-guerra rejeitaram as paranoias da Guerra Fria, as conformidades de corporações *top-down*, a cultura de consumo, a repressão social e a violência contra os *gays* da era McCarthy (Grace; Johnson, 2002, p. 2).

Sobre a configuração do movimento Beat, Allen Ginsberg o denomina como um grupo de amigos que trabalharam juntos na poesia, na prosa e numa consciência cultural. Um conceito aceitável para os conhecedores do movimento. Contudo, na leitura de Grace & Johnson (2002), quando o autor elenca nomes dos “amigos” que trabalharam juntos, somente cita o nome de duas mulheres: Diane Di Prima e Joanne Kyger. E é esse o ponto discutível na opinião das autoras, essa elipse que marca a condição das escritoras Beat. Embora o movimento, assim como outras estéticas “irmãs”, preconizasse liberdades e contracultura, a ideia de mulher e sua participação na cultura não se alterara. Conforme Grace & Johnson (2002), na medida em que os escritores Beat, como Ginsberg, só reconheciam Diane Di Prima, seu lugar se marcava pela exceção, de forma que essa concessão sinaliza a falha dos Beats, que perpetuam o conceito patriarcal de indivíduo excepcional, como meio de limitar o reconhecimento de pessoas marginais à norma hegemônica do homem branco.

Para as autoras (Grace; Johnson, 2002, p. 7-8), o que chama a atenção sobre o movimento Beat e o tardio reconhecimento da produção feminina é a posição ambivalente dos envolvidos: os homens, porque defendiam liberdades, mas mantinham as mulheres como objeto literário, não as vendo como protagonistas do movimento; e as mulheres, porque aceitaram sua própria marginalização no movimento: “Algumas escritoras Beat aceitaram a marginalização das mulheres explicitamente ou então promovendo o trabalho dos homens ao invés do seu³” (Grace; Johnson, 2002, p. 8).

Contudo, ao recuperarmos o trabalho dessas escritoras, recuperamos também uma parte da história do movimento que faltava. Nesse sentido, no ano de 2016, em uma disciplina da pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná (UFPR), ministrada pela professora Miriam Adelman, reuniram-se pesquisadoras da geração Beat, o que resultou em algumas publicações, como a versão especial do *Jornal Relevo* e a edição também especial da *Revista Mulheres e Literatura*, ambos do primeiro trimestre daquele ano. Além da professora Miriam Adelman, fizeram parte do último projeto a professora Renata Senna Garrafoli, com quem Adelman dividiu a produção de um artigo

³ Tradução minha. Original: “Some women Beat writers accepted the marginalization of being female explicitly or in effect by promoting men’s art instead place of their own”.

mais tarde (Cf. Adelman, 2020), e também Priscila Finger do Prado, Joana d’Arc Martins Pupo, Isaura Maria Rigitano de Limas e Emanuela Carla Siqueira. Siqueira, aliás, assim como Marina Bertani Gazolla (Cf. Gazola, 2017), desenvolveram dissertações sobre as escritoras na UFPR (Cf. Siqueira, 2019). Todo esse movimento vai no sentido de trazer à tona uma faceta do movimento que havia ficado encoberta, também no Brasil.

Em seu livro *Literature after feminism* (2003), Rita Felski coloca quatro questões principais – [1] como a crítica feminista mudou a forma de pensarmos sobre os leitores?; [2] o enredo tem gênero?; [3] como as feministas têm falado de autoras?; [4] qual o papel do valor para a área de estudos do feminismo? – as quais responde destacando o papel do feminismo na mudança da forma como as pessoas passaram a pensar a literatura. Nesse sentido, tanto o papel de recuperação de escritoras esquecidas quanto o estudo de autoras já consagradas serviria para uma ampliação do cânone (Felski, 2003, p. 57). E no caso das escritoras Beat não seria diferente.

Conhecer o trabalho das Beat é reconhecer o movimento em sua inteireza, pois, através disso, podemos ver que não é só com uivos e estradas que se constrói essa estética, mas também com beatniks ao volante. A escrita das Beat é em grande parte feita de memórias, como se se propusessem a expor os “bastidores” do movimento, mas não só a isso se presta. A escrita das Beat, como falamos, oferta-nos novos pontos de referências, novas metáforas para o ser mulher, para a autoria feminina, além disso, complementa uma imagem que já tínhamos sobre o movimento Beat, o que nos permite conhecê-lo mais plenamente.

A produção feminina do movimento Beat, que é destacada pelo livro de Grace & Johnson, apresenta artigos críticos sobre a obra de Helen Adam, Diane Di Prima, Joyce Johnson, Hettie Jones, Elise Cowen, Joanne Kyger, Janine Pommy Vega e Anne Waldman, pela leitura de vários estudiosos, inclusive Ronna Johnson e Nancy Grace, as organizadoras. Dentre todas, é possível dizer que Di Prima se destaca como a escritora Beat mais reconhecida. Com quinze publicações, entre livros de poema e prosa, destacam-se duas produções de memórias: *Recolections of my life as a woman* (2001) e *Memoirs of a Beatnik* (1969), com tradução para o português, *Memórias de uma Beatnik* (2013).

Anthony Libby, em seu estudo intitulado “Nothing is lost”, do livro *Girls who wore black* (2002), organizado por Grace & Johnson, destaca Di Prima como uma das precursoras da “segunda onda” feminista, com uma poesia de visão única, e o livro

Memórias de uma Beatnik como “uma borrada biografia contracultural com improvisação pornográfica⁴” (Grace; Johnson, 2002, p. 46).

Já Miriam Adelmam, no artigo dividido com Renata Senna Garraffoni, intitulado “Escritoras da Geração Beat: reflexões e apontamentos”, destaca Di Prima como uma escritora ousada na forma de confrontar expectativas convencionais, pois “zombou abertamente da noção de que não se podia ser mãe e mulher beat e rebelde ao mesmo tempo” (2020, p. 171). Esse posicionamento “ousado” frente à vida aparecerá em sua obra, em especial, no livro *Memórias de uma Beatnik*, que analisaremos na sequência.

Além do que abordamos sobre a Geração Beat e suas escritoras, buscamos nos amparar na perspectiva adotada por Antonio Candido, em seu livro *Literatura e sociedade* (2006), bem como na de Rita Felski, em seu livro *Literature after feminism* (2003). Para pensarmos a questão da sexualidade, partiremos da pesquisa de Alfred Charles Kinsey, tal como apresentada por Tito Sena (2010), e da pesquisa de Michelle Perrot (2008), sobre o direito das mulheres. A concepção que dá tema a nosso trabalho, de feminilidade livre, é uma interpretação dessas pesquisas, que implica o direito da mulher ao corpo e ao sexo. Nossa hipótese de trabalho é a de que o livro *Memórias de uma Beatnik* se constitui como um exemplar dessa feminilidade livre, não só reforçando o discurso de liberdade dos Beat, como direcionando-o para a vivência das mulheres, que historicamente precisaram reivindicar seu direito ao corpo e ao prazer.

FEMINILIDADE LIVRE EM MEMÓRIAS DE UMA BEATNIK, DE DIANE DI PRIMA

A observação da composição de *Memórias de uma Beatnik*, de Diane Di Prima, bem como seu próprio título, leva-nos à necessidade de adentrar nas relações entre literatura e sociedade. O fato de haver a palavra “memórias” no título nos permitiria também uma boa discussão sobre os limites entre ficção e referência, contudo, este não é nosso objetivo com este trabalho. A observação que gostaríamos de fazer diz respeito ao que o leitor (possivelmente) espera de uma obra publicada após o movimento Beat, por uma escritora Beat, mas também, e principalmente, o que a autora pensa que o leitor espera de uma obra com esse título.

⁴ Tradução minha. Original: “which blurs countercultural biography with pornographic improvisation”.

Para essa reflexão, cabe destacar de que viés tomamos a relação entre literatura e sociedade, mais especificamente entre crítica literária e sociologia. A perspectiva adotada por nós parte do estudo de Antonio Candido, em seu livro *Literatura e sociedade* (2006). Neste, ainda nos capítulos iniciais da primeira parte, Candido destaca que já se estudou a literatura especificamente sob o viés do contexto e já se tentou estudá-la sem olhar o que lhe era “externo”, mas que o caminho mais recomendado atualmente seria interpretar a integridade da obra fundindo texto e contexto, já que “o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno” (Candido, 2006, p. 14). Mas como deve ser feito esse trabalho? Para o estudioso brasileiro, não se deve olhar o elemento social como exterior, como referência, mas como “fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo” (Candido, 2006, p. 16). Ou seja, deve-se analisar a obra buscando verificar como a dimensão social foi assimilada como “fator de arte”.

No caso das *Memórias* aqui destacadas, interessa-nos verificar como o que a autora pensava de seu público, ou, mais especificamente, como ela imaginava aquilo que seu público entendia por ser *Beat* influenciou a estrutura da obra, para, então, passarmos à análise da construção da sexualidade livre feminina na obra. Cabe aqui lembrar que a obra é fruto de uma “encomenda” literária. Alguns anos depois do movimento Beat em si, diante do interesse das pessoas pelo movimento e pelos escritores envolvidos nele, o editor Maurice Girodias solicitou uma produção a Diane Di Prima. E a escritora aceitou o desafio, até porque precisava sobreviver, como aponta na nota introdutória às *Memórias*, ao responder o que tinha acontecido com “todos aqueles beatniks”:

Bom, querida, alguns de nós venderam tudo e viraram hippies. Outros conseguiram preservar a integridade, aceitando subvenções do governo ou escrevendo romances pornográficos. John Wieners está louco e foi internado em Buffalo; Fred Herko pulou de uma janela; Gary Snyder é um monge zen. Tem de tudo (Di Prima, 2013, p. 10).

Di Prima subentende que a escrita desse romance é fruto da necessidade e, ao qualificá-lo de pornográfico, aponta certo sentido pejorativo, como se ela não fosse escrever algo assim, se não fosse a necessidade de “preservar a integridade”.

Essa “apelação” da encomenda pode ser analisada já pela escolha do título: *Memórias de uma Beatnik*. Chama-se Beatnik àqueles que fizeram parte, de alguma forma, do Movimento Beat, o qual é conhecido tanto por sua produção artístico-literária,

quanto pelo modo de vida “alternativo”, repleto de sexo, música (no caso, o jazz) e drogas. E a palavra “memórias” nos leva ao sentido de relato pessoal. Dessa forma, a junção das duas palavras leva ao desejo de se desvendar o que foi esse movimento, o que fazia uma mulher Beat, partindo do pressuposto que se vai encontrar nesse relato aquilo que se sabe do movimento, ou seja, drogas, sexo e arte, em sentido amplo.

Di Prima sabia que o seu leitor esperava isso e tentou satisfazer esse desejo. De modo geral, o livro é uma sequência de relatos sobre os relacionamentos (principalmente sexuais) da protagonista (referenciada como a própria Di Prima) com vários parceiros, tanto homens quanto mulheres. Contudo, Di Prima não conseguiu se ater a essa expectativa somente.

Ainda que nunca tenha se rotulado como pertencente a grupos ou movimentos, nem mesmo ao movimento feminista, a autora “salpica” as narrativas eróticas do livro com dados quase panfletários sobre o movimento Beat, bem como com alguns temas caros ao movimento feminista. E esse processo é intensificado no decorrer da narrativa, que inicia como narrativa erótica, mas termina como relato de uma época.

As *Memórias* se dividem em catorze capítulos, introduzidos pela nota da autora e finalizados por um posfácio. Na “Nota da Autora”, como comentamos, Di Prima destaca o que aconteceu com os Beat depois do movimento, como forma de justificar a escrita do livro introduzido pela necessidade de sobrevivência, mas também aponta a beleza da época vivida, a qual já não existe, o que corrobora a ideia de que o Movimento Beat é principalmente qualificado pela época em que aconteceu: “Tenho muita saudade daqueles tempos. Eram difíceis, mas eram lindos. As coisas agora estão mais para bonitinhas. Uma Nova Era, com um pouco de gordura pós-parto ainda aparecendo. Fique ligada” (Di Prima, 2013, p. 10).

A “Nota” serve, pois, para justificar a escrita do romance, que é de uma Beat, mas não da época Beat. É sobre uma época bonita, mas quem escreve é já diferente, está numa época diferente, daí que tudo que se falar do passado só poderá vir romanceado, ficcionalizado, pois já não são as mesmas condições de produção.

O Posfácio também é uma justificativa. Di Prima começa destacando sua produção artística e a escrita do romance que posfacia. Novamente, vem à tona o argumento da necessidade de sobrevivência, “escrevendo para pagar nosso aluguel e nosso jantar”. Mais uma vez, ela destaca o que é dos Beat nos anos 60. A autora ainda comenta como conheceu o editor que lhe encomendou as *Memórias*, Maurice Girodias. Segundo Di Prima, ela havia escrito cenas de sexo para algumas narrativas, a pedido do

editor. Sua relação com o romance especificamente é dúbia, da mesma forma que demonstra ter gostado de escrevê-lo, busca a todo momento justificar a razão para fazê-lo:

Antes da minha partida, ele me pedira para escrever um romance, e quando ficou óbvio que o dinheiro estava escasso, [...] comecei a trabalhar e logo escrevi páginas suficientes para receber um adiantamento. Foi a primeira e única vez que escrevi só para ganhar dinheiro, e estava claro que esse era o caminho a seguir (Di Prima, 2013, p. 212).

Sobre a elaboração do romance, a autora destaca algumas questões de gênese, que combinam com nossa hipótese sobre o que ela (e o editor, principalmente) pensa sobre as expectativas de leitura para um livro cujo título é *Memórias de uma Beatnik*:

Montes de palavras partiam para Nova York sempre que o aluguel estivesse atrasado, e voltavam com as palavras “MAIS SEXO” rabiscadas na primeira página, com a letra inimitável de Maurice, e eu imaginava ângulos bizarros de corpos ou estranhas combinações de humanos, enfiando tudo ali e mandando de volta. Às vezes, eu andava pela casa, procurando gente para verificar algumas coisas: “Deite”, eu dizia, “quero ver se uma coisa é possível”. E eles se deitavam, vestidos, e descobríamos, de modo amigável e desinteressado, se determinada contorção era viável, e depois nos levantávamos, sem excitação alguma, e cada um voltava a cuidar da sua vida (Di Prima, 2013, p. 214).

Mas afinal, por que destacar esses aspectos da gênese das *Memórias*? Primeiro, para que o leitor não veja em Diane Di Prima *somente* a autora das *Memórias*, até porque ela nunca gostou de rótulos⁵; segundo, para não banalizar a época que ela mesma destacou ser mais bonita que a atual. O Movimento Beat pode ter se destacado pela relação de seus integrantes com o sexo livre e com as drogas, mas não foi só isso que o fez “lindo”. Além disso, Di Prima quer destacar também o caráter ficcional das *Memórias*: foi tudo assim, mas não foi tudo *bem* assim...

Além dessas partes apócrifas, a estrutura do romance também denuncia o horizonte de expectativas dos leitores, tal como o imaginaram a autora e seu editor, mas não só. O desenvolvimento das narrativas, os temas destacados, as digressões, a ordem dos capítulos, tudo isso nos mostra que as *Memórias* são o que se esperava que fossem, mas são mais.

⁵ Mais detalhes em “Diane di Prima: como ser mulher e Beat (reflexões a partir de *Recollections of my life as a woman*)”, de Isaura Maria Rigitano de Limas, disponível em: <http://revistacontemporartes.blogspot.com.br/2014/11/diane-de-prima-como-ser-mulher-e-beat.html>. Acesso em: 13 jun. 2024.

O primeiro capítulo tenta se adequar perfeitamente ao horizonte de expectativas imaginado, descrevendo detalhadamente cenas de sexo entre a protagonista e a personagem Ivan, como no exemplo: “minha mão encontrou seu pau lindo e grande e começou a acariciá-lo, parando de vez em quando para encaixar a cabeça ampla no interior da minha palma” (Di Prima, 2013, p. 15). Embora aqui já apareça o tema do sexo, é nos capítulos seguintes (cujo ciclo se denomina “Fevereiro”) que fica mais clara a relação entre sexo e feminilidade livre. Como apontamos no início deste artigo, Di Prima pode ser considerada uma representante da Segunda Onda do movimento feminista. Isso significa dizer que a liberdade sexual lhe era um tema caro. Se a Primeira Onda, que se deu no século XIX, buscava autonomia para estudar e a garantia de direitos cívicos como o voto; a Segunda Onda, no século XX, está preocupada com uma liberdade e uma igualdade mais amplas.

A protagonista, no primeiro capítulo, apresenta sua relação com Ivan. No segundo capítulo, num momento pós-coito, relembra acontecimentos da noite anterior, em que estivera com uma mulher. Aqui, a narradora-protagonista aproveita para fazer uma digressão sobre a homossexualidade. Em meio a tudo isso, surgem referências de leitura, de música ou de arte. No momento em que relembra a noite anterior, por exemplo, ela lê García Lorca, autor assumidamente homossexual.

A noite anterior foi a do primeiro encontro entre a protagonista e Ivan, descobrimos que sua relação com ele é nova, e há aqui alguns itens que podem ser elencados para a construção de uma feminilidade livre feminina a partir da forma como o sexo é tratado: uma mulher pode ir a uma boate *gay* com a amiga, pode dançar colada a ela ou a qualquer estranho e pode transar com um homem assim que o conhece. Isso tudo acrescido do fato que a protagonista era, até então, virgem: “ouvi minha própria voz gritando enquanto ele perfurava a membrana que protegia minha virgindade” (Di Prima, 2013, p. 31).

A representação de um relacionamento casual e de uma experiência homossexual também é resultado do contexto. Entre os anos 1930 e 1950, foram publicados os relatórios Kinsey, uma pesquisa com significativa participação de homens e mulheres, que buscava apresentar práticas sexuais comuns/recorrentes do público-alvo. A pesquisa de Alfred Charles Kinsey rendeu a publicação de dois livros: *Sexual behavior in human male* (1948) e *Sexual behavior in human female* (1953) (Sena, 2010, p. 1). Os dados das pesquisas de Kinsey forneceram uma base estatística para o estudo de assuntos como masturbação, homossexualidade, sexo pré-conjugal e a natureza do orgasmo feminino

(Sena, 2010, p. 5). O resultado da divulgação de suas pesquisas excedeu o ambiente acadêmico e fez ver o descompasso entre códigos sociais, religiosos e legais e as mudanças comportamentais dos norte-americanos no pós-Guerra.

Kinsey era defensor de uma concepção de sexualidade constituída de uma infinidade de práticas e preferências, e suas pesquisas serviram de base para justificar a necessidade de alterações nos códigos vigentes, de modo a deixá-los mais próximos ao que efetivamente vinha acontecendo. Nesse sentido, apresentar diferentes formas de relacionamento é uma resposta de Di Prima ao conservadorismo e ao desconhecimento em relação às efetivas práticas sexuais e afetivas dos norte-americanos. Se, mais tarde, puderam surgir personagens em séries televisivas como Elaine, de *Seinfeld*, e Rachel, Mônica e Phoebe, de *Friends*, muito se deve a esse movimento de escancarar o descompasso entre costumes e códigos sociais, tanto pela arte como pela ciência, especialmente no que concerne ao comportamento feminino.

O terceiro capítulo de *Memórias de uma Beatinik* (2013) retrata outro tipo de relação sexual que colabora para a ampliação do que se pode considerar como usual. A protagonista se relaciona com o amigo de Ivan, Robin, o qual, por sua vez, era gay e, em verdade, desejava o amigo: “Por fim, Robin ergueu a cabeça e olhou para mim, cheio da luz que eu havia desejado acender nele. – Você é um véu – ele disse – através do qual fazemos amor um com o outro” (Di Prima, 2013, p. 38). Percebe-se, aqui, a representação do sexo como algo que transcende os rótulos ou códigos sociais, reafirmando a noção de feminilidade livre nas ações da protagonista.

O capítulo 4 inicia outro ciclo de histórias, cujo centro é a personagem Tomi. A protagonista se relaciona com Tomi, sua ex-colega de faculdade, e dois episódios-tabu são apresentados. Há, nesse ciclo intitulado “Abril”, estupro e incesto, vistos de uma perspectiva não moralizante. Ao visitar a família de Tomi, muitos conflitos pessoais são percebidos pela protagonista. Um deles se dá depois que Serge, o pai de Tomi, tenta se suicidar. Após ajudar com o ferimento de Serge, a protagonista sai à procura da amiga e a encontra no quarto do irmão. A protagonista espia pelo buraco da fechadura e observa uma relação sexual entre os irmãos. Embora pareça assustada, a maneira como narra a situação, bem como o que a sucede, não pode ser vista como moralizante. No dia seguinte, o que ela sente em relação a Tomi é mais ciúme do que qualquer julgamento moral:

Tomi parecia evasiva e mais nervosa que nunca, e Willianzinho simplesmente não estava lá – embora tivesse um sorriso brilhante e vazio com o qual recebeu

todas as circunstâncias da manhã. Quanto a mim, eu estava totalmente azeda: sentindo as pontadas do ciúme, além da ressaca (Di Prima, 2013, p. 71).

A protagonista vê o nervosismo em Tomi, percebe que a relação com o irmão a deixa nervosa, talvez culpada, mas não menciona julgamentos moralizantes, no sentido daquilo que é esperado pelo grupo social, só sentimentos pessoais, seu ciúme por ver a mulher de quem gosta com outro.

O outro episódio relacionado a um tabu sexual é a relação não consensual entre a protagonista e o pai de Tomi. Durante um passeio com a família de Tomi, a protagonista se afasta um pouco para se deitar ao sol e acorda com o pai de Tomi, Serge, sobre si, tentando abrir o zíper de sua calça e pedindo silêncio. A primeira reação da protagonista é pensar sobre o que estava vivenciando: “Lutei em silêncio para me soltar, sem parar de pensar, incrédula, que aquilo era estupro, que eu estava prestes a ser estuprada” (Di Prima, 2013, p. 83). Passada a violência, veio-lhe um sentimento de compaixão, de humanidade por aquele homem, como se, pelo sexo, ela pudesse lhe dar algo que não tinha:

De repente, sua boca estava no meu traseiro nu, pude sentir aquele bigode absurdo na minha pele. E meu medo e terror pareceram ridículos. Aquele era Serge, o pobre e tolo Serge, que nunca conseguiu comer a mulher, e, se ele queria uma foda comigo, ora, era melhor eu deixar. Não ia me machucar. Não muito. Fosse como fosse, eu não parecia ter muita escolha (Di Prima, 2013, p. 83).

A forma como lida com as duas situações-tabu institui outra lógica de pensamento sobre o sexo. O sexo, que é um dos maiores tabus em nossa sociedade, juntamente com a morte, é abordado de outra forma nas *Memórias*, é dessacralizado, pode-se fazer sexo com alguém que não se conhece, pode-se fazer sexo por piedade, pode não ser bom, e isso não afetará de forma profunda a pessoa que o fez. A reflexão é polêmica, mesmo para os que se julgam mais progressistas em relação a comportamentos sexuais.

O capítulo 7, intitulado “Algumas maneiras de ganhar a vida”, apresenta alguns trabalhos desenvolvidos pela protagonista para sua sobrevivência. A protagonista destaca nessas *Memórias* uma lógica não-capitalista. Ela trabalha para viver, não apresenta desejos consumistas, nem pudores ao trabalhar com sua nudez para ganhar dinheiro (no caso, como modelo para fotos/quadros pornográficos). Essa lógica não consumista tem a ver com o próprio contexto dos anos 1950/60, em que o capitalismo se expandia, especialmente em contraposição ao dito socialismo russo, massivamente atacado pela mídia de massa norte-americana. Em meio ao contexto do pós-Guerra e da posterior

Guerra Fria, a posição de movimentos contraculturais como o dos Beat era de afirmação de outros valores, que não os capitalistas.

O capítulo 8 inicia o ciclo “Primavera”, que se divide em “na cidade” e “no campo” (capítulo 9). Aqui temos outras referências sobre seu modo de vida, como a quantidade de pessoas que viviam consigo. A caracterização das personagens demonstra desconhecimento sobre a origem das pessoas que vivem ali, já que recebem apelidos por características físicas ou por atitudes, como, por exemplo, Lauren Ruivo, Jack Jovem, Henry Orelhudo e Julie Fugitiva. Há aqui breves relatos sobre sexo e sobre o uso de drogas. As ações da protagonista são marcadas pela impulsividade, o que possibilita a sua mudança para o interior. Ela vai morar com Billy e com Bill Pai e desenvolve com eles um triângulo amoroso que dura alguns meses.

Em meio à narração dos dias no campo, um subtítulo interessante: “Foda-se a pílula: uma digressão”. A narradora-protagonista inicia uma digressão sobre as possibilidades de transar e os riscos da gravidez (o que ganha, em 1988, uma nota de rodapé, justificando que isso não era um incentivo ao sexo sem proteção!). Ela fala sobre a camisinha, o diafragma, o DIU (dispositivo intra-uterino), sobre cremes espermicidas e sobre a pílula. Fala também sobre a possibilidade de ter bebês. O que se pode ler na sua argumentação é uma tendência ao natural, visto que todo artificialismo usado causa algum desconforto ao ato sexual. Sobre a pílula, por exemplo, ela destaca que, com o intuito de dar “liberdade total para transar”, acaba por deixar a mulher muito menos propensa a tal, já que tende a diminuir a libido, de modo que os métodos contraceptivos se tornam moderadores do desejo e do ato sexual, exatamente o contrário do que o que ela defende. A discussão que ela não traz, mas que fica subentendida, é a do porquê deve a mulher, e não o homem, ter de tomar a pílula, por que deve também essa responsabilidade cair sobre si, ou ainda, por que só há pílula feminina. Pensar o sexo como prazer e a contracepção como um entrave ao prazer, principalmente feminino, também é uma forma de colaborar para a construção da feminilidade livre na obra, já que, moralmente, o prazer feminino não costuma receber muita atenção. Em relação ao contexto, novamente a construção é polêmica, porque muito da liberdade sexual da mulher ocidental é atribuída à pílula, que garante o sexo sem procriação. Contudo, outra questão feminista é aqui trazida, que na época era menos discutida, que é a produção de anticoncepcional feminino e seus possíveis efeitos colaterais, que são aceitos, exatamente porque recaem nas mulheres. Um dado interessante da indústria farmacêutica, que cada vez mais tem sido questionado, é

que o anticoncepcional masculino não “decola”, porque propiciaria aos homens efeitos colaterais semelhantes aos que as mulheres já têm de lidar, como perda da libido.

Outro tema interessante que mereceu destaque nessa “digressão” foi a monogamia. Para ela, a monogamia seria também uma forma de moderar o desejo, de inibir o sexo, o que não corrobora sua visão de uma feminilidade livre:

O verdadeiro horror, o pesadelo em que a maioria de nós está passando a vida adulta, é a convicção insidiosa e arraigada no mundo de relações entre duas pessoas apenas. O mundo do “esse é meu homem”. Viva com um único homem, e você passa a ter uma reclamação contra ele. Viva com cinco, e você tem a mesma reclamação, mas ela é difusa, ambígua, indefinida. O que não é preenchido por um será facilmente preenchido por outro, ninguém é condenado como culpado ou inadequado, ninguém é colocado contra a parede pelas exigências que não consegue cumprir (Di Prima, 2013, p. 127).

Essa arguição combina com suas ações em relação ao sexo: a não idealização do relacionamento sexual, a não idealização dos parceiros. Nessa perspectiva, a duração dos relacionamentos depende do interesse de ambos, de modo que, quando um se cansa, o outro deve aceitar, que é o que acontece quando ela se cansa da vida no campo e retorna à cidade, desfazendo o triângulo amoroso formado por ela, Bill pai e Billy.

O capítulo 10, “Verão”, bem como o 11, “O Lugar: Um”, retratam o tempo de recessão em que a protagonista viveu errante, primeiro dormindo no parque, depois num emprego provisório numa livraria. A narração desse tempo não é feita de modo lamentoso, mas de modo resignado e até poético. Há aqui um elogio ao desapego material e moral. Os planos fazem parte da Moral, assim como a necessidade de estabilidade financeira, de acúmulo, de posse. Uma feminilidade livre, nesse sentido, passaria pelo desapego material.

Nessa época, a protagonista conhece Luke e se relaciona com ele por um tempo. Luke é um viciado em heroína, visto por ela como “um presente raro” colocado em suas mãos. Mesmo seu vício não é colocado na narração na forma de um discurso moralizante: “encontrei Luke chapado diante da mesa, com uma toalha na cintura, depois de injetar no banheiro do corredor; desanimei um pouco, mas não disse nada” (Di Prima, 2013, p. 148). O desânimo tem a ver com a situação, já que ela havia encerrado o expediente na livraria para ficar com ele e esperava sua atenção.

O capítulo 11, “O Lugar: Dois”, inicia a narrativa das ações da protagonista no inverno. Aqui predomina o tom de desapego e sobrevivência presente nos capítulos 10 e 11. A luta aqui é pela sobrevivência ao frio e à fome, muito embora isso não seja narrado

de forma lamentosa: “A arte da sobrevivência tornou-se a arte de acender o fogo. Éramos cinco agora, uma família pequena e unida, com estilo de vida e jargão próprios” (Di Prima, 2013, p. 161).

Nesse capítulo, encontramos uma brincadeira interessante, no que diz respeito ao horizonte de expectativas pensado pela autora (e seu editor) às *Memórias*, mas principalmente pela quebra dessas expectativas. A narradora-protagonista destaca possibilidades narrativas nos subtítulos “Uma noite junto à lareira: o que você gostaria de ouvir” e “Uma noite junto à lareira: o que realmente aconteceu”. No primeiro, temos o que se imagina ser um encontro de jovens Beat num apartamento, ou seja, uma orgia; no segundo, um encontro entre jovens Beat, à margem da sociedade, com suas normas e privilégios. Nesse segundo subtítulo, temos jovens buscando sobreviver a um inverno rigoroso, entre leituras e conversas, o que constitui uma quebra naquilo que o leitor “gostaria de ouvir”, e Di Prima, ao selecionar esses títulos, sabe disso.

O capítulo 13, “Órgãos e orgasmos: uma apreciação”, parece destinado a esse público cuja expectativa foi quebrada no capítulo anterior. A protagonista narra o tempo em que viveu na Amsterdam Avenue, quando tinha seis amantes. Ela descreve como conheceu cada um e como eles se relacionavam com ela. Se antes ela questiona a monogamia, aqui ela parece servir-se de uma espécie de poligamia, e faz um elogio a isso:

E assim eles vinham, todos iguais, mas cada um diferente do outro. Eles me despertavam antes de chegar à porta, bastando a presença e a forte mente telepática, como Dirty John; ou quando enfiavam a chave na fechadura, sutis e autoconfiantes, como Ivan; quando andavam pela cozinha com ar pesado e possessivo, como Antoine; ou quando iam até a cama e me cumprimentavam com um beijo, e eu beijava, dizendo “quem?” – ou, beijando, reconhecia o toque ou a textura: o cheiro das roupas mofadas de Pete, a colônia cara de Don, uma aura que era meio sentida no escuro (Di Prima, 2013, p. 191).

O relacionamento com vários homens é também um argumento a mais para a construção da feminilidade livre na obra. O que está em jogo aqui é exercer o direito ao corpo, escolher quando e com quem ter relações sexuais, mas, mais do que isso, o que está em jogo é também um questionamento ao que era plausível, ao que era a regra moral da sociedade americana nos anos 1950. O que podia uma mulher nos EUA na década de 50? O que pode uma mulher (americana ou não) hoje, se ela, muitas vezes, não pode decidir quando e com quem quer se relacionar, nem se quer ou não usar métodos contraceptivos, nem se quer manter ou não uma gestação?

Parece que a leitura de *Memórias de uma Beatnik* ainda se faz original na atualidade, não pelas descrições de relações sexuais as mais diversas, mas pela forma como são tratadas, com a naturalidade de quem faz o que é para fazer, mesmo que isso não combine com as regras sociais do que seria o “correto”. Tal como o que afirma Cadão Volpato, em seu pequeno artigo sobre a obra de Diane Di Prima, a obra tem valor inestimável por poder ser lida como “uma das primeiras e mais importantes manifestações de um novo feminismo não puritano” (Volpato, 2013).

Sobre o feminismo, segundo Michelle Perrot, em *Minha história das mulheres* (2008), seriam cinco as principais reivindicações do movimento: [1] *o direito ao saber*, [2] *o direito ao trabalho, ao salário, aos ofícios e às profissões*, [3] *os direitos civis*, [4] *os direitos políticos* (os quais comportariam três “facetas”: o sufrágio, a representação e o governo), e [5] *o direito do corpo* (o qual seria uma reivindicação e uma conquista mais recentes, próprias de um feminismo contemporâneo). Diane Di Prima, ainda que nunca quisesse vestir bandeiras de movimentos⁶, traz com essa narrativa uma protagonista que se possibilita esses direitos, em especial o direito ao corpo. A personagem das *Memórias* escolhe como quer viver, escolhe seus parceiros sexuais, escolhe, inclusive, se quer ou não usar de métodos contraceptivos, ou mesmo se quer ou não manter uma gravidez.

No último capítulo das *Memórias*, capítulo 14, intitulado “Partimos”, há uma mudança drástica na sequência do que é narrado e na forma como isso acontece. Há aqui a necessidade da narradora-protagonista de demonstrar como foi sua inserção no movimento cultural Beat, como forma de provar que o que se esperava de relatos de uma Beat é apenas uma parte do que foi o movimento. A narradora-protagonista começa o capítulo com a frase “Enquanto isso, no mundo externo [...]” como forma de demonstrar a diferença entre o que se vivia em seu grupo de convívio e o que se vivia “fora”, como se fosse constituído um mundo à parte.

Depois ela passa a destacar ações estéticas, como pequenas revistas, projetos teatrais, recitais de dança, pinturas, bem como seu primeiro livro de poemas, *This king of Bird Flies Backward*, o qual, segundo seus colegas, seria impublicável “porque ninguém entenderia uma palavra da gíria de rua” (Di Prima, 2013, p. 193). No afã de se colocar como grupo, de dar algum entendimento do “mundo externo” ao leitor, a narradora-

⁶ Mais detalhes em “Diane di Prima: como ser mulher e Beat (reflexões a partir de *Recollections of my life as a woman*)”, de Isaura Maria Rigitano de Limas, disponível em: <http://revistacontemporartes.blogspot.com.br/2014/11/diane-de-prima-como-ser-mulher-e-beat.html>. Acesso em: 13 jun. 2024.

protagonista elenca informações de diferentes tipos, de maneira até caótica. Nesse último capítulo, ela parece resgatar uma falta presente nos capítulos anteriores, principalmente em relação à consciência de grupo:

Pelo que sabíamos, éramos apenas um pequeno grupo – talvez quarenta ou cinquenta na cidade – que sabia o que sabíamos: que corria por aí de calça Levis e camisa de trabalho, fazia arte, fumava baseado, curti o novo jazz e falava uma versão bastarda da linguagem negra. Nossa suposição era que houvesse outros cinquenta morando em São Francisco, e talvez mais cem espalhados pelo país: Chicago, Nova Orleans etc. Mas nosso isolamento era total e impenetrável, e nem sequer tentávamos nos comunicar com esse punhado de colegas. Nossa principal preocupação era manter a integridade (muito tempo e energia eram voltados para a definição do conceito de “se vender”) e ser *cool*: um corte e uma definição limpos e fortes no meio da indiferença assustadora e do sentimentalismo à nossa volta – “a mídia sensacionalista”. Recorriamos uns aos outros para consolo, para elogios, para amor, e afastávamos o resto do mundo (Di Prima, 2013, p. 195).

Em sua definição do como eram os grupos, a narradora-protagonista destaca pontos essenciais sobre o movimento Beat: o desapego material, o questionamento da moral vigente, a fuga da realidade pelo viés das drogas e da arte, a busca de uma espiritualidade mais próxima à oriental, com grande influência do budismo. Mas esse desconhecimento do que era o grupo realmente, de quantos faziam parte, do que os motivava, que ela qualifica como uma resposta ao ambiente de indiferença ou de sentimentalismo em relação à situação política, explorada pelo sensacionalismo da mídia, tudo isso talvez tenha contribuído para a menor ênfase na autocrítica do próprio movimento. Na ânsia de negar o que consideravam nocivo no contexto em que produziam, os escritores da geração se privaram de questionar o papel das mulheres nele, o que, talvez, explique o motivo para a necessidade de hoje termos que recuperar a obra das mulheres que escreviam à época. Em verdade, o movimento é essencialmente individualista, pois não prega algo que se possa disseminar, unicamente vive-se (ou melhor, tenta-se sobreviver com alguma dignidade) em um ambiente que não é muito receptivo a práticas discrepantes das esperadas socialmente. Esse período do pós-Guerra, que, para as autoras Grace & Johnson, seria o distintivo do movimento Beat, propiciou reações semelhantes em vários grupos de artistas, mas sempre de forma isolada.

Ainda nesse capítulo, a narradora-protagonista destaca o papel vanguardista de Allen Ginsberg, com a publicação de seu livro *O uivo*. O livro de Ginsberg parece ter despertado nos artistas da época certa ideia de grupo, muitos tiveram coragem de publicar seus escritos depois disso, como ela afirma:

O poema colocava certo peso em mim também. Concluí que, se havia um Allen, devia haver muito mais, outras pessoas, além de meus poucos amigos, escrevendo o que diziam, o que ouviam, vivendo, ainda que de maneira furtiva ou envergonhada, o que conheciam, escondendo-se aqui e ali como fazíamos – e agora, de repente, prestes a se manifestar abertamente. Porque eu senti que Allen era apenas, só podia ser, a vanguarda de algo muito maior. Todas as pessoas que, como eu, escondiam-se e esquivavam-se, escrevendo o que sabiam para um grupo pequeno de amigos – até mesmo os amigos que afirmavam que aquilo “não poderia ser publicado” – esperando apenas com uma leve amargura a coisa acabar, que a era do homem chegasse ao fim em uma labareda de radiação – todos esses iam agora dar um passo a frente e se pronunciar. Não muitos os ouviriam, mas eles, finalmente, ouviriam uns aos outros. Eu estava prestes a conhecer meus irmãos e irmãs (Di Prima, 2013, p. 196).

Aqui é destacado o fazer poético da própria protagonista e de seus semelhantes. Nos capítulos anteriores, só havia algumas menções a leituras da protagonista ou a momentos em que estava escrevendo. A narradora, representando um grupo, demonstra que a vida à margem da sociedade se deu por uma falta de identificação com a moral vigente, e que essa falta de identificação, esse isolamento, receberam expressões artísticas e que, de alguma forma, esse grupo queria sair desse isolamento. Para ela, o ponto que reuniu a vontade de fazer arte ao pertencimento a um grupo foi a publicação de Ginsberg.

No capítulo 14, são destacados alguns encontros com Allen Ginsberg e Jack Kerouac. Algumas cenas de sexo são apresentadas, mas já sem o mesmo vigor descritivista dos primeiros capítulos, como se o desejo de atingir as expectativas do que se esperava de um relato Beat fosse desmoronando e sobreviesse a vontade de mostrar o grupo enquanto reunião de pessoas com perspectivas estéticas semelhantes, com estranhamento à situação geral da sociedade circundante.

Também seu lado pessoal ganha destaque, e a narradora-protagonista apresenta a vontade de ser mãe, como outra aventura possível. Essa possibilidade também é pensada de maneira não moralizante: “Mais ou menos nessa época, decidi que queria ter um bebê. [...] Comecei a ver todos como possíveis pais e descobri que muita gente parecia ridícula sob essa luz” (Di Prima, 2013, p. 200). A protagonista pensa em ser mãe, pensa nos possíveis pais, mas não busca um relacionamento (o que é esperado pela moral vigente), o que ela busca, em verdade, é a maternidade enquanto experiência de vida pessoal, para a qual a presença do pai é menos importante que a sua própria constituição como mãe. Ora, essa também é uma marca importante para a construção da feminilidade livre: ser mãe quando for desejado, ser mãe como uma escolha de vida.

Por fim, cabe destacar que partimos do pressuposto que Diane Di Prima (e seu editor) tinha um horizonte de expectativas ao pensar no leitor de *Memórias de uma Beatnik*. Esse horizonte tinha a ver com a imagem do senso comum sobre o Movimento Beat, o qual se constituiu de forma aleatória, com pequenos grupos em vários lugares dos Estados Unidos. De fato, a autora constrói sua narrativa partindo desse leitor imaginado, mas vai desconstruindo essa perspectiva com o decorrer da narração, destacando não só o esperado (cenas de sexo e de uso de drogas), mas também uma lógica que foi sendo construída aos poucos. Houve uma intensificação dos conflitos no decorrer da narrativa, com sucessiva mudança no foco dado aos assuntos. O desenvolvimento da narrativa propiciou um maior desinteresse nas questões de sexo e um maior interesse em questões da Geração Beat como um grupo cultural e artístico (o que culminou no último capítulo). A presença da “Nota da autora” e do “Posfácio” surge como uma necessidade de justificativa em escrever o romance, tendo em vista os ideais de vida e de arte do grupo em que se insere: escrever por necessidade de sobrevivência não deve ser visto como uma diminuição de seu papel como artista Beat, escrever o que querem ler não desqualifica o que se escreve por querer escrever.

CONCLUSÃO

A Geração Beat continua recebendo leitores e críticos ainda hoje no Brasil. Recentemente passou a haver maior interesse pela produção das mulheres dessa geração também, como se pode imaginar pelas publicações de livros traduzidos no país nos anos 2010 e 2020⁷. *Memórias de uma Beatnik* (2013), de Diane Di Prima, é o primeiro deles. Esta obra, já pelo título, leva-nos à necessidade de adentrar nas relações entre literatura e sociedade, visto juntar a ideia de relato, contida em “memórias”, à da própria Geração Beat, para a qual o senso comum costuma atribuir sentidos ligados a vivências livres, inclusive para o exercício da sexualidade e o uso de entorpecentes. Contudo, para estudiosos da geração, como Grace e Johnson (2002), o que une os escritores da Geração

⁷ Em 2013, é publicado *Memórias de uma Beatnik*, de Diane di Prima, traduzido por Ludimila Hashimoto, pela Editora Veneta; em 2017, é publicado o livro *Meninas que vestiam preto*, com produção de Anne Waldman, Diane Di Prima, Elise Cowen, Marie Ponsot, Denise Leverto, traduzido por Vanderley Mendonça, pela Editora Demônio Negro; em 2022, é publicado *Poemas mais ou menos de amor e outros poemas*, de Diane di Prima, com organização e tradução de Fernanda Morse, pela Edições Jaboticaba.

Beat era mais o momento histórico e o contexto social, do que o senso comum que enaltecia drogas e sexo livre.

Para amparar nossa pesquisa, adotamos a perspectiva de Antonio Candido, em seu livro *Literatura e sociedade* (2006). Para o estudioso, é necessário que olhemos o elemento social no texto literário como “fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo” (Candido, 2006, p. 16). Por isso, buscamos, com esse trabalho não só uma análise da narrativa, como também de elementos paratextuais como a “Nota da Autora” e o “Posfácio”. Também é um estudo basilar de nosso trabalho, o estudo de Rita Felki, sobre literatura e feminismo, pois, a partir dele, podemos pensar pesquisas com escritoras como uma possibilidade de ampliação do cânone, neste caso, sobre a Geração Beat, a partir do reconhecimento da contribuição de obras de mulheres.

Por nossa análise, pudemos perceber que Diane Di Prima (e seu editor) tinha um horizonte de expectativas ao pensar no leitor de *Memórias de uma Beatnik*, que tinha a ver com a imagem do senso comum sobre a Geração Beat. Por conta disso, a autora constrói sua narrativa partindo desse leitor imaginado, ainda que, no desenrolar da obra, vá desconstruindo essa perspectiva, enfocando não só o esperado (cenas de sexo e de uso de drogas), mas também uma defesa da Geração por seus atributos artísticos e literários.

Nossa hipótese de análise era a de que o livro de Di Prima construiria um ideal de feminilidade livre, pelo direito ao corpo (Perrot, 2008) e à sexualidade (Kinsey *apud* Senna, 2010). Com o trabalho, comprovamos essa hipótese, mas também percebemos que tal feminilidade livre incluía também a defesa do lugar de artista e de escritora. Diane Di Prima, ainda que nunca quisesse vestir bandeiras de movimentos⁸, traz nas *Memórias* uma protagonista que se possibilita direitos, em especial o direito ao corpo, mas também o direito ao saber e ao criar.

Com isso, entendemos que, de fato, conhecer mais obras de autoras Beat nos proporciona uma visão ampliada do que foi a Geração. A leitura de *Memórias de uma Beatnik*, especificamente, acaba por se constituir como peça fundamental para o estudo do feminismo, por ofertar uma visão não moralizante de temas que comumente recebemos pela moral, como o sexo e a maternidade, e também para o estudo da Geração Beat, por

⁸ Mais detalhes em “Diane di Prima: como ser mulher e Beat (reflexões a partir de *Recollections of my life as a woman*)”, de Isaura Maria Rigitano de Limas, disponível em: <http://revistacontemporartes.blogspot.com.br/2014/11/diane-de-prima-como-ser-mulher-e-beat.html>. Acesso em: 13 jun. 2024.

complementar uma visão do movimento que havia ficado incompleta com a falta de conhecimento da representação feminina.

REFERÊNCIAS

ADELMAN, Miriam; GARRAFONI, Renata Senna. “Escritoras da Geração Beat: Reflexões e Apontamentos”. In: PAULA, Anna Beatriz; ADELMAN, Miriam (Orgs.). *Lentes, Pincéis e Páginas: discursos de mulheres*. Curitiba: Editora UFPR, 2020.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

DI PRIMA, Diane. *Memórias de uma Beatnik*. Tradução de Ludimila Hashimoto. São Paulo: Editora Campos, 2013.

FELSKI, Rita. *Literature after feminism*. University of Chicago Press, 2003.

GRACE, Nancy McCampbell; JOHNSON, Ronna Catherine. *Girls who wore black: Women writing the Beat Generation*. New Brunswick, New Jersey, and London: Rutgers University Press, 2002.

GAZOLA, Marina Bertani. *De prostituta a escritora: considerações sobre a participação das mulheres na geração Beat a partir das memórias de Bonnie Bremer*. 2017. 177f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017.

LIMAS, Isaura Maria Rigitano de. Diane de Prima: como ser mulher e Beat (reflexões a partir de *Recollections of my life as a woman*). *Revista Contemporartes*. 2014. Disponível em: <http://revistacontemporartes.blogspot.com.br/2014/11/diane-de-prima-como-ser-mulher-e-beat.html>. Acesso em: 13 jun. 2024.

MORGAN, Bill; STANFORD, David (Orgs.). *Jack Kerouac e Allen Ginsberg: as cartas*. Tradução de Eduardo Pinheiro de Souza. Porto Alegre: L&PM Editores, 2012.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Tradução de Angela Maria da Silva Corrêa. São Paulo: Contexto, 2008.

SIQUEIRA, Emanuela Carla. *Meu nome em cada página, em cada página uma mentira: o caderno sobrevivente de Elise Cowen pela crítica literária feminista*. 2019. 144f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019.

SENA, Tito. Os relatórios Kinsey: práticas sexuais, estatísticas e processos de normalização. *Fazendo Gênero 9: diásporas, diversidades, deslocamentos*. 2010. Disponível em: http://www.fg2010.wwwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1278011145_ARQUIVO_ArtigoTitoSenaFG9.pdf. Acesso em: 13 jun. 2024.

VOLPATO, Cadão. Sexo, drogas e bebop marcam as ‘Memórias de uma Beatnik’. *Folha de São Paulo*. 2013. Disponível em: <https://feeds.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/115123->

sexo-drogas-e-bebop-marcam-as-memorias-de-uma-beatnik.shtml. Acesso em: 13 jun. 2024.

Recebido em: 30/10/2023

Aceito em: 26/07/2024

Priscila Finger do Prado: Professora do Departamento de Metodologia de Ensino da Universidade Federal de Santa Catarina. Graduação em Letras Português pela Universidade Federal de Santa Maria e em Letras Inglês pelo Centro Universitário Maringá. Especialização em Literatura Brasileira pela Universidade Franciscana. Mestrado em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria. Doutorado em Letras pela Universidade Federal do Paraná.

Interrupção e repetição em *As mulheres de Tijucopapo*, de Marilene Felinto

Interruption and Repetition in As mulheres de Tijucopapo, by Marilene Felinto

Pablo Vinícius Nunes Garcia

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)

pablogarcia.vn@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-4554-009X>

RESUMO

Este artigo objetiva explorar dois procedimentos narrativos no romance *As mulheres de Tijucopapo*, de Marilene Felinto, a interrupção e a repetição. O romance é narrado em primeira pessoa e tematiza a exclusão e as violências sofridas pela narradora, inclusive dentro de seu âmbito familiar. O trabalho traz alguns sentidos possíveis para a interrupção, como o trauma e a busca da própria identidade, questão fundamental para a obra, bem como para a repetição, cujos sentidos, em grande parte, se ligam ao ressentimento e a uma dimensão política que atravessa a narração. Alguns autores citados são Theodor Adorno (2003), Márcio Seligmann-Silva e Joseph Hillis Miller (1982), além de pesquisadores que contribuíram para a fortuna crítica de Felinto.

Palavras-chave: romance brasileiro contemporâneo; narração; interrupção; repetição.

ABSTRACT

This article aims to explore two narrative procedures in the novel *As mulheres de Tijucopapo*, by Marilene Felinto, interruption and repetition. The novel is narrated in the first person and focuses on the exclusion and violence suffered by the narrator, including within her family. The work brings some possible meanings to the interruption, such as trauma and the search for one's own identity, a fundamental issue for the novel, as well as for repetition, whose meanings, in large part, are linked to resentment and a political dimension that crosses the narration. Some authors cited are Theodor Adorno (2003), Márcio Seligmann-Silva and Joseph Hillis Miller (1982), as well as researchers who contributed to critical studies on Felinto.

Keywords: contemporary brazilian novel; narration; interruption; repetition.

INTRODUÇÃO

“Este é um livro bíblico porque interroga a origem da culpa”. É esta uma das proposições essenciais de Marilena Chaui (2021, p. 225) sobre *As mulheres de Tijucopapo*, de Marilene Felinto, no prefácio à primeira edição do romance, publicado em 1982, remetendo, em Gênesis, ao pecado original decorrente da desobediência do homem ao comando divino, resultando na cascata de males de que então a criatura passou a ser vítima. No livro de Felinto, acompanhamos a narrativa da pernambucana Rísia, a se confrontar com seu duro passado — e com seu duro presente —, marcado pela exclusão, pelo silenciamento, pela violência, pela indiferença, não menos no seio da própria família. O ressentimento é uma das principais emoções em *As mulheres de Tijucopapo*, tornando esta obra, de fato, um livro sobre a culpa, sobre o ônus que a protagonista busca atribuir, a algo ou a alguém, por suas mágoas.

Contudo, a temática da culpa não é a única razão de proximidade entre a obra em pauta e a Bíblia. Northrop Frye (2021) observa ser possível apontar, no código cristão, passagens que se ligam ou remetem umas às outras, apontando como exemplo a criação da mulher, a partir da retirada de uma costela do primeiro homem, e o ferimento que Jesus recebe na mesma região do corpo durante o ato de sua crucificação. A narrativa de Felinto também se organiza por remissões e repetições. No entanto, contrasta com a Bíblia porque, nesta, tais relações dependem de um maior esforço de pensamento, ao passo que, na obra da autora, vê-se tal recurso narrativo em uma forma mais explícita e direta, com repetições literais ou quase literais.

Mais um traço, porém, é notório na narração de Rísia. Trata-se da interrupção, que intensifica o caráter fragmentário e pouco discursivo ou articulado de uma dicção que deixa ver, em grande medida, vivências traumáticas. Apesar disso, o rumo da narrativa aspira, em contraste com a conturbação da vida ali narrada, a uma forma perfeita, montando-se de maneira circular, conforme nota João Camillo Penna (2021). Tijucopapo é o lugar que a narradora coloca como ponto de sua origem — “Foi em Tijucopapo que minha mãe nasceu” (Felinto, 2021, p. 15) — e o lugar para o qual ela retorna ao final de seu relato — “E eu que já estava em Tijucopapo” (Felinto, 2021, p. 169) —, após ter passado parte de sua vida em Recife e, quando adulta, em São Paulo, onde a protagonista se vê em uma espécie de exílio.

A narração que Rísia faz de si é matizada por modulações e procedimentos produtores de sentido para o romance. Objetiva-se, portanto, examinar os usos da interrupção e da repetição em *As mulheres de Tijucopapo*, dada a inequívoca presença desses procedimentos, a sugestionar importância para os estudos acerca da obra. A interrupção, por vezes, mas não sempre, se liga a implicações concernentes à memória e ao trauma, de modo que Aleida Assmann e Márcio Seligmann-Silva serão autores úteis para a exposição. A repetição, tal como a interrupção, se abre a sentidos e possibilidades variados, que buscaremos deslindar a partir de certas bases teóricas, tendo em vista o que o texto do romance suscita a respeito de sua própria estrutura. Adianta-se que Joseph Hillis Miller, que já discorreu sobre os empregos literários da repetição, será um dos nomes citados.

“O resto são falhas e inconclusões” (Felinto, 2021, p. 144), sintetiza Rísia, parecendo se referir tanto a sua elocução quanto a sua vivência. Assim, vejamos como as configurações do discurso da personagem se conectam às suas perspectivas.

INTERRUPÇÃO

Jaime Ginzburg observa que a literatura brasileira contemporânea, a partir da década de 1960, é em considerável medida lugar de narradores que estão aquém dos paradigmas socialmente vigentes, ou seja, narradores situados em um âmbito de exclusão relativamente às configurações patriarcal, heteronormativa e branca, que são, afinal, hegemônicas. Essa exclusão se estende para a esfera econômica, com protagonistas em situação de pobreza e desamparo. Assim propõe o pesquisador:

A principal hipótese de reflexão consiste em que, na contemporaneidade, haveria uma presença recorrente de narradores descentrados. O centro, nesse caso, é entendido como um conjunto de campos dominantes na história social — a política conservadora, a cultura patriarcal, o autoritarismo de Estado, a repressão continuada, a defesa de ideologias voltadas para o machismo, o racismo, a pureza étnica, a heteronormatividade, a desigualdade econômica, entre outros. O descentramento seria compreendido como um conjunto de forças voltadas contra a exclusão social, política e econômica (Ginzburg, 2012, p. 201).

No romance de Felinto, a questão étnica é sublinhada pela narradora: “Era Poti, uma vila-lua onde nasci e onde sei que meu avô foi índio. Às vezes eu me olho no espelho e me digo que venho de índios e negros, gente escura” (Felinto, 2021, p. 33). Logo, tem-

se uma personagem racializada, não branca. Em acréscimo, a condição de precariedade socioeconômica é muito presente na narrativa de Rísia, que a ressalta desde sua infância em Recife, onde aos cinco anos “comia terra e cagava lombriga abestalhada” (Felinto, 2021, p. 15). Quando adulta, sua família se muda para São Paulo em busca de alguma melhoria de vida, porém, lá, a personagem não deixa de estar relegada a um espaço periférico, descentrado: “Eu saí de São Paulo porque houve um homem que se morreu de mim e porque lá eu morava no subúrbio enquanto todos os meus amigos estavam bem estabelecidos no Higienópolis paulista” (Felinto, 2021, p. 118).

Em plano mais íntimo, Rísia se vê desde sempre em convivência conflituosa com sua família, especialmente com seu pai, por quem era constantemente agredida: “Papai quase sempre me pegava. Apanhei muito já” (Felinto, 2021, p. 15). O ódio por seu pai é enfaticamente explicitado. Quanto a sua mãe, submissa, apática, a suportar calada as traições do marido, declara a narradora: “Mamãe me cansava de indiferença, mamãe era uma merda” (Felinto, 2021, p. 30). Os irmãos da narradora não recebem tanto destaque quanto sua mãe e seu pai, mas é igualmente patente a relação árdua da protagonista com eles, a quem reiteradamente chama de “uns vândalos”. Consequentemente, pode-se afirmar que a narração de Rísia, especialmente no que toca à sua família, se embebe de um teor traumático.

E é à vivência traumática da personagem que podemos associar o sentido de parte do uso da interrupção por Felinto. Ao fim do capítulo 17, Rísia, ao falar das dificuldades da convivência familiar, não conclui seu discurso:

Meus irmãos, uns vândalos. Era assim mesmo que eu me referia a eles em momento de raiva. Saí de casa porque a comida era comprada com meu dinheiro e meus irmãos não deixavam jantar para mim. Saí de casa por vários motivos. Porque as pessoas ou brigavam ou não se falavam. Porque havia rancores, porque... (Felinto, 2021, p. 95-96).

A narradora inicia o capítulo seguinte com já outra questão, havendo, então, aqui uma descontinuidade em seu discurso. As teorias sobre a memória traumática frequentemente concernem aos grandes episódios históricos, com destaque para o Holocausto. Contudo, o sofrimento de Rísia ao confrontar a própria memória é declarado: “Sei que sou uma pessoa atacada por lembranças atormentadoras. Eu tremo. Eu temo. Meu estômago se revolve todo” (Felinto, 2021, p. 127). Logo, pode-se dizer que sua narração é aguilhoada pelo que, quanto aos desdobramentos do trauma, constitui a dificuldade de relatar. Márcio Seligmann-Silva (2008) salienta essa dificuldade tão

flagrantemente manifesta por indivíduos afetados por alguma lembrança traumática, tomando como exemplo o que diz Primo Levi sobre a inenarrabilidade da experiência no campo de concentração por aqueles que foram ao fundo de tal experiência (Seligmann-Silva, 2008).

Aleida Assmann (2011) aponta a labilidade da memória vivencial, isto é, o caráter inacabado das recordações produzidas a partir das experiências do sujeito, de modo que, para este, a memória não corresponda a uma dimensão fixa e definitiva, mas sujeita a alterações que dependem, inclusive, das circunstâncias do presente. Contudo, ainda que seja plausível evocar essa instabilidade da memória experiencial, tal proposição não parece suficiente para deslindar o que nos é apresentado em *As mulheres de Tijucoapapo*, de maneira que o bloqueio da externalização das rememorações traumáticas avulta-se mais convincente para explicar o entravamento da elocução da protagonista, dado o grau de sofrimento por ela manifesto ao longo de todo o romance. Portanto, o emprego da interrupção na obra parcialmente se inscreve enquanto dificuldade de transpor em linguagem o próprio passado, no qual se sedimentam recordações cuja perlaboração é tentada pela protagonista, a tentar cobrir o lapso, inclusive cognitivo, que irrompe em sua relação com um vivido largamente traumático.

Outra passagem relevante para marcar a dor de Rísia ao vasculhar a própria memória está no capítulo 9. O uso de reticência novamente evidencia a hesitação no discurso, não bem articulado, mas descontínuo: “É muito ruim ser pobre porque pode-se súbito ser um gago ou um magro. A história de minha magreza... eu era tão magra que me chamavam de Rísia Popeye” (Felinto, 2021, p. 51). Além do desalinho familiar, a condição socioeconômica integra igualmente o drama da personagem.

O conhecido ensaio de Theodor Adorno sobre o narrador contemporâneo é muito pertinente a um estudo da narração em *As mulheres de Tijucoapapo*. No ensaio, o autor aponta a crise de objetividade resultante dos processos históricos que ganham força a partir do século XIX, os quais contribuem para a erosão das possibilidades de experiência. A narração linear, articulada, discursiva torna-se inviabilizada devido ao estreitamento da experiência e à desordenação do mundo, isto é, a narração é então afetada por rupturas cognitivas na relação entre homem e mundo, este último fazendo-se intensamente inapreensível (Adorno, 2003). Assim, da mesma forma como um indivíduo que vivenciou a guerra, segundo destaca Adorno (2003), não é capaz de externalizar o relato ordenado do que viveu, a personagem de Felinto é também impossibilitada de construir um discurso contínuo de sua vida, tendo sofrido com a violência, com o silenciamento, com a exclusão

e com a pobreza, configurando-se sua narração, portanto, irregular, inacabada, cambaleante. Embora o âmbito privado seja o foco da narrativa, o panorama social, político e econômico está também presente, ligando as vivências de Rísia a uma dada ordem pela qual a sociedade é modulada.

Diversas vezes, a narradora faz referência à gagueira ou à mudez, expressando a incapacidade de reagir frente a uma situação. Sobre sua estada em São Paulo, onde ela vive uma dolorosa falta de pertencimento, declara: “Em São Paulo eu quase perdi a fala” (Felinto, 2021, p. 106). O tópico da mudez aparece em outro momento no qual o discurso é, também, entravado pela interrupção, deixando subentendida a dor cuja expressão é custosa: “Eu já fiz e disse cada coisa às pessoas... Mas... Mas as pessoas já me fizeram cada coisa também que me causou o espanto da mudez” (Felinto, 2021, p. 45). É interessante pontuar que o emprego de reticências aproxima a narração de Rísia, ora mais estável, ora mais caudalosa e emotiva, de um fluxo de consciência.

Com isto, somos levados a outra possibilidade para o procedimento da interrupção no texto de Felinto. O fluxo de consciência é uma forma apropriada a uma personagem que se encontra em processo de descoberta de si, de sua identidade, de sua origem, de suas convicções. Ilustremos a perscrutação de si mesmo com a seguinte passagem, igualmente marcada pela inconclusão: “Serei injusta? Acho que serei. Como posso...? Certos momentos meus são confusos. Momentos duma raiva que guardo do mundo todo, eu que vou aqui por um caminho árido de babaçus e mocambos” (Felinto, 2021, p. 92). Ou com este trecho, em que a narradora reflete sobre a morte e pensa na própria morte, e no qual o emprego de interrupção, mais uma vez, está presente:

Pois não acredito que estamos aqui para nada e que depois tudo acabe. Não acredito. Minha teoria sobre a morte é a de que...
Oh... eu... quando eu morrer vou ter que botar anúncio no jornal, para que pelo menos as pessoas saibam (Felinto, 2021, p. 118-119).

Conforme Serafina Machado, Rísia “apresenta o relato de uma memória sofrida que, simultaneamente, busca origens regionais e de identidade cultural e, na esteira dessa procura, a (re)construção de uma identidade pessoal” (2010, p. 341). Assim, *As mulheres de Tijuapapo* tematiza a autoconstrução do sujeito. Sua protagonista mantém com sua identidade um fazer ensaístico, espelhado pela narração hesitante. Assim, a utilização de interrupção vem a sublinhar a relação tateante da protagonista consigo mesma em seu

processo de elaboração da própria identidade, uma identidade descentrada, não positivada pelos paradigmas socialmente hegemônicos.

Por fim, no que toca ao uso da interrupção, talvez importe apontar algumas mudanças que ocorrem no tom da narração. Sentimentos como raiva e ressentimento compõem a maior parte da narrativa de Rísia, contudo, há intrusões ligeiramente cômicas em seu discurso. É o que ocorre em um excerto no qual a protagonista cita algumas mulheres com que, de alguma forma, interagiu: “As mulheres de meu pai, as amantes, se chamavam Analice. Depois eu tive uma rival chamada Diana, e depois eu conheci uma mulher casada que tinha um amante — essa mulher era Babiana — e depois eu ainda tive outra rival chamada Estefânia” (Felinto, 2021, p. 19), para, logo em seguida, voltar a um tom sério e emendar: “Se há uma coisa que não suporto é traição” (Felinto, 2021, p. 19).

Há uma certa construção do absurdo na passagem destacada, pelo fato de todas as amantes do pai se chamarem Analice. Posteriormente, faz-se uma sequência paronomástica com as terminações dos outros nomes femininos: “ana”, “ana”, “ânia”. Um efeito cômico é, assim, produzido. Viviana Bosi (2021) observa que a narrativa de Rísia é entremeada tanto com o lírico quanto com o satírico, sendo este último o que, no trecho citado, se sobressai. Desse modo, embora a tragicidade seja a tonalidade predominante do discurso da narradora, aquela é por vezes interrompida por passagens que beiram a comicidade.

Felinto cria, portanto, uma obra em que a dor de sua personagem é quase onipresente, mas não se absolutiza. A confissão de Rísia, se majoritariamente lamentosa ou melancólica, não deixa de exibir lapsos fugidios à sua modulação dominante, antecipando o final em que a protagonista chega a Tijucopapo e encontra um grupo de mulheres guerreiras, envolvidas em uma revolução que busca extirpar das configurações sociais as formas de violência sofridas pela narradora. João Camillo Penna (2021) atesta que tal final, passado no local mítico almejado pela protagonista, não consiste na representação de um lugar real, extra-linguístico, ou na orientação para uma intervenção revolucionária sobre a realidade; é a própria representação que está em jogo, realizada deliberadamente na instância discursiva, e pela qual consegue-se o “desligamento revolucionário da limitação da existência” (Penna, 2021, p. 221). As quebras da elocução da dor, ainda que raras e breves, antecipam a sugestão de *happy ending* que compõe o último parágrafo do romance: “É isso mesmo, mamãe. Eu quero que minha vida tenha um final de filme de cinema em outra língua, em língua inglesa. Eu quero que tudo me termine bem” (Felinto, 2021, p. 176). Parágrafo este, aliás, igualmente antecipado por

outras duas passagens muito similares em momentos anteriores da narração, sendo este recurso, o da repetição, que mobilizará a partir de agora nosso estudo.

REPETIÇÃO

Joseph Hillis Miller (1982), em *Fiction and Repetition*, livro no qual analisa o emprego da repetição em uma série de romances de língua inglesa, expõe duas espécies de repetição. A primeira estaria alicerçada em uma base, pode-se dizer, arquetipológica, de modo que, do complexo formado por determinadas repetições, se extrairia um sentido mais unitário, isto é, um significado mais ou menos estável condicionaria os enunciados integrantes de um conjunto de repetições. A segunda espécie se inscreveria em uma base fantasmagórica, sem a consistência ou a constância da primeira, formando repetições aparentes, porém variando de sentido a cada aparição ou produzindo uma impressão de arbitrariedade. Ambas as espécies são observáveis em *As mulheres de Tijucopapo*, havendo as passagens que, segundo Leila Lehnem (2021), funcionam como mantras, constituindo, portanto, fórmulas cujas significações são mais uniformes; e outras que, ao nosso ver, geram modificações ou atualizações semânticas.

“No meu caminho há babaçus e mocambos” (Felinto, 2021, p. 15) é um dos trechos que exemplificam a forma mais estável de repetição, ocorrendo, às vezes com, às vezes sem variação, por nove vezes ao longo do romance. Acreditamos haver ao menos três sentidos para a frase. O primeiro corroboraria um contraste com São Paulo, confirmando o não pertencimento relatado pela protagonista à cidade sudestina. O babaçu e o mocambo são plantas típicas, no Brasil, das regiões Norte e Nordeste, descentradas em relação ao centro econômico representado pelo Sudeste, tal como Rísia, que aponta em sua ascendência negros e indígenas, está descentrada em relação aos modelos sociais dominantes. Desse modo, a frase destacada serviria à reafirmação da tão aspirada origem da narradora, uma origem situada especialmente, mas talvez não só, no Nordeste.

O segundo sentido é sugestionado por uma das variações da oração: “eu que vou aqui por um caminho árido de babaçus e mocambos” (Felinto, 2021, p. 92). Remonta-se novamente à região nordestina, porém, com o acréscimo de um traço negativo, a aridez. É tentador tomar essa aridez como uma abstração que se aplicaria à dura vivência de Rísia, considerando que “caminho” é uma das metáforas mais comuns para a vida, enquanto espaço de tempo entre o nascimento e a morte. Contudo, é aí que se deve pontuar

um terceiro sentido, vinculando a aridez à origem buscada pela personagem, algo que, graças a essa atribuição de uma característica adversa, desafia uma leitura puramente celebratória da relação da protagonista com sua origem, assinalando-se aí a ambiguidade, a tensão com o horizonte que motiva o relato e as elucubrações expostos no romance, bem como a própria jornada da narradora.

E a não pacificação dessa busca pela origem é manifesta por outro trecho, “Meu começo ficou lá para trás serras e serras” (Felinto, 2021, p. 129), repetido quatro vezes, com variações, no texto da obra. A dificuldade de apreender esse começo é reforçada pela expressão “serras e serras”, evocando longinquidade e sinuosidade, bloqueamento da visão. Começo de diversos teores — social, topográfico, familiar — cuja compreensão é indissociável, para a protagonista, da compreensão de si.

Outro elemento importante a se encaixar na dinâmica da repetição, e que constitui um verdadeiro *leitmotiv* dentro do romance, é a menção ao meio-dia, referente ao calor em Recife e, em paralelo aos babaçus e mocambos, à aridez existencial de Rísia. A palavra se repete 21 vezes; no entanto, comentaremos a última ocorrência posteriormente. O sentido das restantes pode constituir, em última instância, um índice de negatividade, por estas se ligarem ao calor e, conforme aventa o trecho “Meio-dia é minha pior hora” (Felinto, 2021, p. 99), condensarem os sofrimentos de Rísia.

Deve-se levar em conta, ainda, que o Salmo 91 é citado diversas vezes no romance. No poema bíblico encontram-se os versos:

Você não temerá o terror da noite,
nem a flecha que voa de dia,
nem a epidemia que caminha nas trevas,
nem a peste que devasta ao meio-dia (Bíblia Sagrada, 1990, p. 772).

A recorrência, na narrativa de Felinto, do termo “meio-dia”, a que o Salmo 91 faz igualmente referência, aparentemente se vincula à relevância do texto bíblico em pauta. O Salmo 91 tem notória assiduidade no relato da narradora, porém, ela afirma não mais acreditar nele:

O Salmo 91 é uma grande tolice. Infelizmente. Só peiote para um transporte às Altíssimas Moradas.
Mas eu não tomei peiote. E hoje nem peiote nem Salmo 91 nem porra nenhuma para acreditar, para cair na ilusão de. Nada, a não ser uma paisagem que vou pintando a lápis de cera num papel em branco. Minha caixa de vinte e quatro lápis coloridos. Minha ilusão. Minha revolução de cera (Felinto, 2021, p. 99).

A negatividade do meio-dia — componente de uma metáfora para o mal, no poema bíblico — que deveria ser anulada pela prece, pelo exercício da fé, é mantida pela narradora, possivelmente como modo de se desvincular de uma salvação religiosa. Em vez disso, aponta-se uma ação política, a revolução, ainda que esta, como mencionamos anteriormente e como suscitam o papel e os lápis coloridos no trecho acima, inscreva-se no romance apenas enquanto produto da representação e da linguagem, sem deflagrar conscientemente uma diretriz de ação política sobre o real.

Ainda sobre a primeira espécie de repetição explicada por Miller, podemos indicar algumas, na obra de Felinto, que se encaixam em uma retórica do ressentimento, dirigida pela narradora ao pai e à mãe, mas, principalmente, ao pai, sobre quem declara ser “a lembrança de todas as minhas mágoas” (Felinto, 2021, p. 114). O vitupério que Rísia dirige aos pais no primeiro capítulo — “Vão à merda das minhas lombrigas, papai e mamãe, vocês que se intrigam e me intrigam nas suas intrigas me fazendo chorar tanto assim. Vão aos meus oxiúros, às minhas giárdias...” (Felinto, 2021, p. 15) — é mais duas vezes repetido. “Papai era ateu, mamãe era crente. O que viesse deles era infelicidade e morte” (Felinto, 2021, p. 40) é outra afirmação, três vezes presente com alguma variação ao longo da narrativa, que a protagonista lança sobre os pais.

O ressentimento contra os pais é muito claro no romance, pois, a eles, Rísia atribui a culpa de suas desgraças, sobretudo ao pai. No capítulo 3, a narradora relativiza essa culpa, ao cogitar estar atrelada a toda uma tradição de reprodução da violência na qual seu pai se insere, mas que não se inicia com ele. Um contexto mais geral, de dimensão sócio-histórica, adentra as elucubrações da personagem:

Papai era um homem sem amor. Seria? Assim eu o justificaria mais tarde. E assim o excluiria de qualquer culpa. A culpa vem de baixo dessas cidades sedimentadas pelas pedras que o vento soprou milhares e milhares de anos. Vem de minha tataravó e se estica a mim via meu pai. Ou é culpa de todos nós ou de ninguém (Felinto, 2021, p. 26).

Contudo, a narradora não pode evitar o ódio e o ressentimento contra o pai, por mais que certa consciência política permeie sua narração. Pouco depois de pensar na perenidade das violências sofridas, constitutivas de um cenário histórico e supra-individual, Rísia assevera: “Mas que eu odiei meu pai, odiei. Isso sim. Até o ponto de incorporar esse ódio todo que me atrapalha. Porque ódio, menino, ódio é fogo” (Felinto, 2021, p. 26).

Retomando o emprego da repetição, conclui-se que este recurso narrativo, em considerável medida, serve à expressão do ressentimento. O ressentimento, gerado a partir do desprezo sofrido, corresponde, justamente, a um comportamento psíquico repetitivo (Ansart-Dourlen, 2004). Em sentido similar, David Konstan, classicista estudioso das emoções, assevera que o ressentimento é “geralmente um sentimento duradouro, não fugaz: o ressentimento é cultuado e acalentado” (2004, p. 61). Portanto, a forma narrativa espelha ou reforça um sentimento predominante na obra em estudo, com a narradora expressando, em enunciados que se repetem literalmente ou que pouco variam, o rancor e o ódio mantidos, e acalentados, contra os pais.

É curiosa a ambiguidade gerada pela preferência da protagonista pelos termos infantis “papai” e “mamãe”, em vez dos mais sóbrios “meu pai” e “minha mãe”. Embora trespassada pelo ódio, a personagem parece conservar o desejo de que tudo houvesse se dado de outra maneira na relação com sua família, indicando um sentimento não superado ainda a fragilizá-la.

Para as construções repetidas cujos sentidos se mantêm razoavelmente estáveis ao longo do relato, a narradora sugere um sentido passível de maior generalidade, ao dizer: “Tudo aconteceu mesmo nesse tempo de menina. O resto, a vida, é redundância” (Felinto, 2021, p. 89). De fato, observa-se a valorização da infância na elocução de Rísia, além da admissão de seu enorme peso para ela quando já adulta: “Não vou desrespeitar nunca a menina que existe dentro de mim. A menina que existe dentro de mim está sentada num trono. Minha infância foi grande, de um tamanho sem medida; havia dias de ela me pesar no estômago e eu quase vomitar” (Felinto, 2021, p. 90). A infância é, para Rísia, um lugar afetivo privilegiando, apesar de, contraditoriamente, seus sofrimentos terem ali começado. O romance, logo, escapa à representação da infância enquanto tempo edênico, Idade do Ouro. Nessa ambivalência da infância na obra, acrescenta-se também um sentido político, conforme esclarece Penna: “Na origem (infantil, feminina) se encontra ao mesmo tempo a possibilidade de justiça e a marca da suprema injustiça, o que implica a elaboração de uma genealogia do mal e da força, do sofrimento e da guerra” (Penna, 2021, p. 190). Assim, a infância se liga à possibilidade de mudança, renovação, revolução, contrapondo-se à mortificação e à monotonia de que se cobre a adultez, atrelada à conservação de um estado de coisas.

A segunda espécie de repetição, comentada por Miller enquanto série de enunciados cujos sentidos permanecem em mutação, é encontrada no romance de Felinto precisamente ligada ao expediente revolucionário ali desenvolvido. E o primeiro exemplo

que apontaremos traz como núcleo justamente a palavra “revolução”. A primeira ocorrência se encontra no capítulo 3, em que Rísia narra uma recordação de infância, em pleno contexto do Golpe Militar de 1964:

Era 1964 e naquele ano, um dia tal, não posso me esquecer que estava com Ruth na cidade, tomando um guaraná inteiro, primeira vez que eu tomava um guaraná inteiro, Ruth comprara, pois que naquele solão de março, um guaraná gelado pra mim, outro pra ela, quando estouraria ali, no meio de nós, a Revolução. Larguei o guaraná em metade no balcão do bar, Ruth me puxando espavorida pela mão, lojas fechando, soldado por todo lado, cachorros, sirenes, bombas. E não havia mais ônibus, e Ruth quase gritava desesperada que precisávamos ir, de qualquer jeito, que aquilo era um perigo. “Mas o que foi?” eu perguntei. “A Revolução!, a Revolução, menina.” E quando vi estávamos enfiadas num ônibus verde lotado e que não o nosso. Para onde iríamos? Aquele não era o nosso ônibus. Revolução — meu guaraná em cima do balcão, minha casa sem televisão (Felinto, 2021, p. 24-25).

A outra ocorrência se dá no capítulo 21, no qual a protagonista relata sua decisão de sair de casa, quando a família já estava em São Paulo, devido aos abusos e às más condições com que tinha de arcar em casa:

Quando eu estava para sair de casa, mamãe perguntou:
— O que é isso?
Eu disse:
— A Revolução! A Revolução! (Felinto, 2021, p. 115)

Vemos, então, na primeira situação, um fato histórico, de âmbito público e, no segundo trecho, um fato, em primeira instância, passado em âmbito privado. O primeiro trecho concerne a uma revolução conservadora, feita não para modificar o estado de coisas, mas para preservar o *status quo* marcado pela desigualdade, conforme insinua o final do parágrafo: “Revolução — meu guaraná em cima do balcão, minha casa sem televisão”. Rísia também cita o guaraná ao falar das pessoas residentes no bairro nobre de Higienópolis, em São Paulo: “O Higienópolis paulista é onde se bebem guaranás inteiros” (Felinto, 2021, p. 118). Rísia não morava em um bairro nobre, mas em um subúrbio de São Paulo. Seu guaraná, contrariamente ao caso dos moradores de Higienópolis, ficou pela metade em decorrência de um movimento mantenedor das condições desiguais então vigentes, tornando o guaraná uma imagem metonímica das configurações socioeconômicas desniveladas e dos privilégios de um determinado estrato social.

No segundo excerto, Rísia busca dar fim a uma situação insustentável, abandonando sua passividade. É nesse ponto que a narrativa muda de direção e

Tijucopapo se anuncia como o lugar de conclusão da narração, onde a narradora encontrará um grupo de mulheres guerreiras, envolvidas em um movimento revolucionário que, diferente do movimento representado pelos militares, almeja a modificação drástica das condições vigentes. Rísia sairá de São Paulo e se dirigirá a Tijucopapo, adentrando também na empreitada revolucionária. Pode-se dizer, então, que a repetição da frase “É a Revolução!” inscreve-se, no romance, em uma dimensão política, mas seus sentidos são radicalmente distintos e a valoração, negativa, do primeiro enunciado torna-se positiva no segundo. O primeiro se liga às configurações a que a narradora se opõe, e o segundo suscita a ação política potencialmente modificadora dessas configurações, dentro do jogo representativo do romance.

O outro item que destacamos, a integrar a dinâmica das repetições no romance, é a última aparição do termo “meio-dia”, na qual tem seu sentido e sua valoração também alterados em relação às invocações anteriores. No penúltimo parágrafo do romance, a voz narrativa enuncia: “O que eu fiz foi um pensamento. As mulheres de Tijucopapo eram enfim, como eu fazendo sombra no chão, meio-dia de sol de fogo, caminho da BR” (Felinto, 2021, p. 175). Aqui o horário em pauta, antes constituindo índice de sofrimento para a narradora, torna-se o momento que ilumina a ação revolucionária, quando Rísia e o grupo de mulheres se encaminham para São Paulo onde a revolução, propriamente, deve ter lugar. Os signos ígneos, “sol” e “fogo”, conferem maior impetuosidade à missão revolucionária, não explicitamente concluída, mas anunciada, a encerrar o romance.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os procedimentos narrativos da interrupção e da repetição, em *As mulheres de Tijucopapo*, vinculam-se a elementos essenciais do romance, linhas-mestras a condicionar a narrativa. A dor das memórias, a procura pela própria identidade, a tematização de questões políticas e o ressentimento, por meio do qual irrompe o impulso revolucionário que encerra a história, são os eixos cujo esclarecimento se amplia graças a um exame dos funcionamentos desses procedimentos na complexa narração de Rísia.

Observa-se, ademais, que esses procedimentos não deixam de ser insinuados pela narradora, como pistas para o entendimento da estrutura da narrativa, em associação com os pontos de vista expressos por ela. Na esteira das colocações de Penna (2021), concernentes ao tópico da revolução, nesta obra de Felinto, enquanto questão a pôr a

representação mesma em evidência, pode-se falar em uma consciência do fazer literário a permear todo o texto. Desse modo, a investigação acerca da interrupção e da repetição nos leva a crer que então a própria confecção literária se revela como mais um eixo a que tais procedimentos se unem.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003. pp. 55-63.

ANSART-DOURLEN, Michèle. O ressentimento — As modalidades de seu deslocamento nas práticas revolucionárias. Reflexões sobre o uso da violência. Tradução de Iara Lis Souza. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (orgs.). *Memória e (re)sentimento*: indagações sobre uma questão sensível. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2004. p. 347-365.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação*: formas e transformações da memória cultural. Tradução de Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

BÍBLIA SAGRADA. Edição pastoral. Tradução de Ivo Stornido e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Paulus, 1990.

BOSI, Viviana. Andanças pelo agreste de si mesma (1992). In: FELINTO, Marilene. *As mulheres de Tijucopapo*. São Paulo: Ubu Editora, 2021. p. 233-235.

CHAUÍ, Marilena. Prefácio à primeira edição (1982). In: FELINTO, Marilene. *As mulheres de Tijucopapo*. São Paulo: Ubu Editora, 2021. p. 224-227.

FRYE, Northrop. *O grande código: a Bíblia e a literatura*. Tradução de Marcio Stockler. Campinas: Sétimo Selo, 2021.

FELINTO, Marilene. *As mulheres de Tijucopapo*. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. *Tintas*, Milão, v. 2, p. 199-221, 2012.

KONSTAN, David. Ressentimento — História de uma emoção. Tradução de Carlos Galvão e Cristina Meneguello. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (orgs.). *Memória e (re)sentimento*: indagações sobre uma questão sensível. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2004. p. 59-80.

LEHNEN, Leila. O mapa de uma utopia. In: FELINTO, Marilene. *As mulheres de Tijucopapo*. São Paulo: Ubu Editora, 2021. p. 178-187.

MACHADO, Serafina Ferreira. Identidade que (re)volta em *As mulheres de Tijucopapo*. *Miscelânea*, Assis, v. 7, p. 338-352, 2010.

MILLER, Joseph Hillis. *Fiction and Repetition: Seven English Novels*. Cambridge: Harvard University Press, 1982.

PENNA, João Camillo. Marilene Felinto e a diferença. In: FELINTO, Marilene. *As mulheres de Tijucopapo*. São Paulo: Ubu Editora, 2021. p. 189-222.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma — A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psic. Clin.*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.

Recebido em: 11/08/2024

Aceito em: 08/10/2024

Pablo Vinícius Nunes Garcia: bacharel em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Federal de Ouro Preto. Mestre em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas. Doutorando em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas.

O fantástico ao modo de Machado de Assis

The fantastic in style of Machado de Assis

Larissa Ferreira Prudêncio Trovalin

Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

larissaprudencio@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5305-2590>

RESUMO

Propomos uma análise do conto “A chinela turca” (1875), de Machado de Assis, publicado originalmente no *Jornal das Famílias*, tecendo breves reflexões sobre a literatura fantástica, compreendida, aqui, sob o recorte de uma manifestação literária ocorrida no final do século XVIII e no decorrer do século XIX, que circunscreve questões próprias desse período. Ressaltamos algumas particularidades do fantástico machadiano que dilui a abordagem mais tradicional do gênero, valendo-se do humor e das saídas racionais, como o sonho, para subverter o caráter enigmático das narrativas.

Palavras-chave: Machado de Assis; literatura fantástica; “A chinela turca”.

ABSTRACT

We propose an analysis of the short story “A chinela turca” (1875) by Machado de Assis, originally published in the *Jornal das Famílias*, weaving brief reflections on fantastic literature, understood here as part of a literary manifestation that occurred at the end of the 18th century and during the 19th century, which circumscribes issues pertaining to that period. We highlight some particularities of the machadian fantastic literature that dilute the more traditional approach to the genre, using humor and rational devices, such as dreams, to subvert the enigmatic character of the narratives.

Keywords: Machado de Assis; fantastic literature; “A chinela turca”.

INTRODUÇÃO

A literatura fantástica foi descrita, primeiramente, por Tzvetan Todorov, na década de 1960, em *Introdução à literatura fantástica* (2017). Para o autor, as condições imprescindíveis para a existência do fantástico abrangem o reconhecimento, por parte do leitor, de que o texto possui personagens que se apresentam como em um mundo de

criaturas vivas, o que o leva a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. Essa hesitação também pode, a seguir, ser percebida nos personagens. No caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com o personagem. Logo, seria de grande importância a adoção, pelo leitor, de uma certa atitude para com o texto: ele recusaria tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética” (Todorov, 2017, p. 38-39).

Partindo das considerações seminais de Todorov (2017), diversos outros escritores teceram estudos a respeito do gênero fantástico, convergindo ou divergindo das abordagens e conclusões do autor estruturalista. Todorov defende o fantástico como um gênero híbrido, que possui como condição determinante de existência a hesitação do leitor diante de elementos da narrativa que não são identificáveis *a priori* como imaginários ou reais.

Machado de Assis, em algumas publicações realizadas em folhetins do século XIX, escreveu contos que conferem ao fantástico características próprias do autor. Neste artigo, será realizada uma breve reflexão sobre o fantástico machadiano, passando por sua participação no *Jornal das Famílias* e partindo do conto “A chinela turca”, publicado em 1875.

SOBRE O FANTÁSTICO

O fantástico é um gênero estudado por muitos autores, sobretudo, a partir de Todorov. Remo Ceserani, em *O fantástico* (2006), assim como Todorov, acredita na hesitação do leitor diante do que pode ser natural ou sobrenatural como um elemento indispensável para a existência do fantástico e observa que na literatura fantástica, em determinado momento da narrativa, o leitor apresentará dúvidas quanto ao que é real ou não, dúvidas essas que devem permanecer até o fim da narrativa. O autor assinala que o conto fantástico envolve fortemente o leitor, levando-o para dentro de um mundo a ele familiar, aceitável, pacífico, para depois fazer disparar mecanismos de surpresa, da desorientação, do medo: possivelmente um medo percebido fisicamente, como ocorre em textos pertencentes a outros gêneros e modalidades, que são exclusivamente programados para suscitar no leitor longos arrepios na espinha, contrações, suores (Ceserani, 2006 p. 71).

David Roas (2014), discorda dos teóricos que, assim como Todorov e Ceserani, determinam a hesitação como condição essencial para a existência do fantástico. Para Roas, muitas narrativas, ainda que não sustentem a hesitação até o fim, são fantásticas, pois o conflito entre o real e o imaginário se instauraria a partir da reflexão sobre o real. O fantástico nasce do conflito entre o real e o impossível e seu objetivo é, resumidamente, “[...] a transgressão dos parâmetros que regem a (ideia de) realidade do leitor” (Roas, 2014, p. 163), por meio da construção ficcional “realista”, instaurada a partir de uma sólida verossimilhança.

Ao mesmo tempo em que o fantástico se utiliza do código realista, o transgride ao inserir na narrativa algo inexplicável, à primeira vista, subvertendo o que o leitor acredita ser real, levando-se em consideração o contexto sociocultural desse leitor. O autor de textos fantásticos partirá do espaço cotidiano para instaurar o insólito e gerar a dúvida. Há, portanto, um deslocamento do discurso racional com base na insinuação do terror, muito mais do que o terror preciso. Quanto maior a sugestão, mais o efeito do fantástico se instala. Segundo Filipe Furtado, qualquer narrativa fantástica encena invariavelmente fenômenos ou seres inexplicáveis e, na aparência, sobrenaturais. Por outro lado, tais manifestações não irrompem de forma arbitrária num mundo já de si completamente desfigurado. Ao contrário, surgem a dado momento no contexto de ação e de um enquadramento espacial até então supostamente normais (Furtado, 1980, p. 19).

Selma Calazans Rodrigues, em *O fantástico* (1988), propõe duas vertentes literárias: a primeira compreende o fantástico no sentido mais amplo e universal, tendo como condição principal a intrusão do sobrenatural na narrativa oral ou escrita. Uma segunda vertente de estudos busca situar o gênero a partir de um determinado contexto histórico, social e cultural iniciado no século XVIII na Europa, que, como veremos, teve forte adesão ao movimento romântico.

Neste artigo, nos detemos na concepção do fantástico como gênero que promove fissuras na cotidianidade do leitor, levando em consideração o momento histórico, social e cultural do leitor do século XIX, circunscrito, portanto, nas questões de seu tempo e que, assim como Roas (2014) expõe, não tem como condição indispensável a hesitação entre o real e o sobrenatural até o fim da narrativa.

No que diz respeito ao contexto histórico, o século XVIII europeu, longe de apresentar homogeneidade em seus princípios, revela, ao contrário, um cenário composto por muitos discursos, por vezes, díspares. A literatura fantástica nasce no centro das contradições desse tempo e, como tal, demonstra sua ambiguidade, sua hesitação, sua

dúvida diante do que é ou não racional, pertencente ao que costumeiramente atribuímos a este mundo e ao que o transcende.

A palavra *fantástico*, de acordo com os dicionários etimológicos de Francisco da Silveira Bueno (1990) e de Antônio Geraldo da Cunha (1982), tem sua origem no latim *phantasticus* (-a, -um), sendo derivada do adjetivo grego *phantastikós*, “ilusório”, “imaginoso” e se relaciona à palavra grega *phantasma*, “aparição”, “visão”, “assombração.

Importante também é conceituar o que é natural e o que é sobrenatural, uma vez que a literatura fantástica constantemente trabalhará na diluição das fronteiras entre essas ideias para criar o efeito de dúvida (que é um índice de investigação racional) na narrativa. Segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2009), natural significa:

1. que pertence ou se refere à natureza [...] 2. regido pelas leis da natureza; provocado pela natureza [...] 3. em que não ocorre trabalho nem intervenção humana [...] 4. que decorre normalmente da ordem regular das coisas [...] 6. inerente, intrínseco, próprio {a razão é natural do homem} 8. normal, plausível (Houaiss; Villar, 2009, p. 897).

Sobrenatural é o

1. que ultrapassa o natural, fora das leis naturais, fora do comum; extranatural {poderes s.} 2. p.ext. que não é conhecido senão pela fé {revelação s.} [...] 5. o que está além do natural 6. p. ext tudo que é muito extraordinário ou maravilhoso – ETIM *sobre* + *natural* – SIN/VAR celeste, [...], divino, extranatural, hiperfísico, imaterial, mágico, maravilhoso, milagroso [...] (Houaiss; Villar, 2009, p. 1758).

Para Nicola Abbagnano, natural se inclui na ordem necessária da natureza, distinguindo-se da ordem sobrenatural, desejada ou estabelecida diretamente por Deus. No âmbito de ambos os significados, natural contrapõe-se também a *artificial* por ser aquilo que é produzido pela causalidade da natureza, fora do arbítrio humano (Abbagnano, 2012, p. 813).

Houaiss, Villar e Abbagnano compreendem natural e sobrenatural em contraposição entre si. Na ficção, a partir da compreensão aristotélica de que “[...] não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; e, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade” (Aristóteles, 1984, p. 97), podemos afirmar que em situações plausíveis, possíveis de acontecer e naturais para determinado contexto histórico-cultural, o fantástico adentra na narrativa a

partir do elemento sobrenatural, ou seja, o que não é natural, o que rompe com a ordem do dito real, inserindo fatores que inquietam o leitor.

A literatura fantástica, produzida no fim do século XVIII e no decorrer do século XIX, na Inglaterra e na Alemanha, tendo como maior representante o escritor alemão E. T. A. Hoffmann (inclusive, citado por Machado em alguns contos), sofreu forte influência da estética gótica. Situada historicamente no fim do “Século das Luzes”, a narrativa fantástica problematiza a razão e os seus limites. As abordagens sobre o estudo do fantástico têm em comum, apesar de guardarem entre si diferentes nuances, a hesitação entre o natural e o sobrenatural, com a intrusão de algum evento ou ser desestabilizador na narrativa.

Contos fantásticos escritos para o *Jornal das Famílias*

- Por que não escreves o teu sonho para o *Jornal das Famílias*?
- Homem, talvez.
- Pois escreve, que eu mando ao Garnier.

(Machado de Assis)

O *Jornal das Famílias* foi uma publicação ilustrada que circulou entre janeiro de 1863 e dezembro de 1878, no Rio de Janeiro. Era diversificada em temas e de cunho recreativo, com muitas amenidades. Antes, o periódico chamava-se *Revista popular* e apresentava como proposta abarcar o maior número possível de leitores dada a sua vasta temática que abrangia agricultura, literatura, catequese, variedades etc. O público-alvo era prioritariamente o masculino, reservando “um cantinho” para as leitoras:

Agora duas palavras convosco, amáveis leitoras. Não vos escandalizeis, julgando descortês dirigirmo-nos em último lugar à melhor metade do gênero humano, como alguém disse. O que levamos dito entende-se com o gênero humano inteiro, em que tendes a devida parte, e o passamos a dizer é só para [...] muito em particular [...] tempo, em que a mulher só cultivava o coração, hoje cultiva também o espírito. Não haverá, pois, na Revista parte alguma, que por qualquer princípio vos esteja vedada, formosas filhas de Eva; mas haverá uma privativamente vossa, pelo que ficareis melhor aquinhoadas. (Assinai, pois, ou fazei assinar vossos pais, ou maridos, que é o mesmo). Os trabalhos de agulha para as solteiras, a economia doméstica para as casadas, e as – modas para todas – tudo isto é do vosso exclusivo domínio e nós lhe reservamos um cantinho. [...] Agora dirás tu, leitor amigo (falamos com os pagantes), que nestas últimas palavras está dito tudo e que poderíamos ter-te poupado mais (Revista Popular, 1859, p. 3-4).

As capas dos dois periódicos apresentavam particularidades que apontavam para qual seria seu público leitor: na primeira edição da *Revista popular*, além dos temas mais diversificados, havia uma ilustração de um Rio de Janeiro solar e idílico, onde se avistavam montanhas, a cidade, o mar, vegetação e transeuntes a passeio. Já no *Jornal das famílias* a publicação anunciava ser recreativa, artística e possuía uma mulher vestida ao modo europeu, sentada em uma cadeira também de estética europeia, a bordar.

O folhetim *Jornal das Famílias* ganha sua primeira publicação em janeiro de 1863 pelo editor francês Baptiste Louis Garnier. O periódico, impresso em Paris, foi editado até o ano de 1878 e, costumeiramente, trazia em cada mês um ou dois contos, cujo prosseguimento ou fim eram publicados no mês ou nos meses seguintes. Essa periodicidade exigia do autor o domínio da arte de narrar e de desenvolver técnicas para manter o ávido interesse, sobretudo, das “gentis leitoras” para as próximas publicações do periódico nas quais constariam a continuação da narrativa. Nesse aspecto, nada melhor que um mosaico de sobrenatural (ou a sugestão dele), romances proibidos, advertências morais (com uma piscadela) e humor para gestar a curiosidade nas leitoras e garantir o sucesso nas vendas do periódico. Apesar de os temas trabalhados serem os citados acima, não devemos nos enganar: suas publicações subvertiam, sorrateiramente, a moral oitocentista, ao fazer uso do humor.

Machado de Assis colaborou com O *Jornal das Famílias* de junho de 1864 a dezembro de 1878. Na seção intitulada “Romances e Novelas”, o autor publicou narrativas sob o uso de vários pseudônimos, além de seu próprio nome. Nota-se a intenção do autor de aproximar-se das leitoras da época, com o humor que lhe é peculiar e com o emprego de uma linguagem intimista, de quem convida a leitora para tomar uma xícara de chá. Os enredos inevitavelmente apresentam alguma tensão romântica entre um casal, recoberta com o verniz do tom moralizante do jornal de cunho conservador, ainda que trate dos temas caros à época com ironia. Para Raimundo Magalhães Júnior Machado de Assis se cercava de muitos cuidados ao escrever para suas gentis leitoras de modo a não sofrer sanções impostas pelos censores da moral e dos bons costumes da época e afirma que “se assim não fosse, o folhetinista amável, cheio de cuidados com suas leitoras, perderia o emprego, ou o ‘Jornal das Famílias’ seria banido dos severos lares brasileiros, como publicação revolucionária e nociva” (Magalhães Júnior, 1973, p. 08).

Como bom conhecedor dos leitores e das leitoras do periódico, Machado, segundo Hélio de Seixas Guimarães (2001), busca mapear quem o lê, apontando para mediações realizadas entre seres ficcionais e históricos.

Machado de Assis, ainda que cuidadoso, subverte a moral e os bons costumes através do uso de narrativas fantásticas amenizadas pelo humor e desfechos racionais, além de trazer à tona caros costumes oitocentistas como o casamento arranjado entre famílias com noivos muito mais velhos que as noivas. As narrativas machadianas reaproveitam de modo crítico e problematizante os temas da estética romântica, desconstruindo as mistificações e os excessos das manifestações idealistas do Romantismo (Crestani, 2006, p. 27).

Nos textos de caráter fantástico publicados no *Jornal das Famílias*, Machado margeia as imposições editoriais e inicia seu processo de escrita que amadurece em obras posteriores. O autor, sobretudo através do uso do humor, da ironia e da intrusão de elementos insólitos nos contos publicados, subverte o *status quo* ao expor costumes amplamente aceitos na sociedade do século XIX, despistando as leitoras mais desavisadas, seus pais, maridos e possíveis censores do periódico.

Machado de Assis, escritor realista de literatura fantástica

Machado de Assis, enigmático e bifronte, olhando para o passado e para o futuro, escondendo um mundo estranho e original sob a neutralidade aparente das suas histórias “que todos podiam ler”.

(Antonio Candido)

Existem controvérsias ao se tratar do lugar da obra de Machado de Assis na literatura brasileira. Críticos renomados, como John Gledson (1991, p. 42), que afirmou ser Machado “[...] realista na concepção e no detalhe, cujo objetivo é nos proporcionar um panorama da sociedade brasileira do século XIX”, considera-o o maior representante do Realismo no Brasil, ao perceber a obra do autor fluminense como uma transcrição fiel da realidade brasileira do século XIX, feita de modo elaborado e inovador. Lembremos que em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, a obra representante do Realismo no Brasil, o narrador é um defunto-autor, ou seja, o romance parte de uma premissa fantástica.

Outra consideração importante a ser feita é que compreendemos, para efeito de análise, as obras de Machado, da primeira à última, como uma continuidade, sem rupturas ou divisões em duas fases: a primeira, mais associada ao Romantismo, e talvez por isso, “inferior” e a outra associada ao Realismo. A fluidez entre as obras deve, em nosso entendimento, marcar toda a vasta contribuição machadiana, sem a compartimentalização

de melhores e piores momentos, e, sim, considerar o tempo de maturação do autor e, naturalmente, de sua escrita. Sobre esse tema, Silviano Santiago ressalta que “já é tempo de começar a compreender a obra de Machado de Assis como um todo coerentemente organizado, percebendo que à medida que seus textos se sucedem cronologicamente, certas estruturas primárias e primeiras se desarticulam e se rearticulam sob forma de estruturas diferentes, mais complexas e mais sofisticadas” (Santiago, 2000, p. 27).

Santiago (2000) relata que Machado de Assis, em carta endereçada a José Veríssimo, tocou na questão da divisão de sua obra em duas fases. Escreveu Machado: “O que você chama a minha segunda maneira naturalmente me é mais aceita e cabal que a anterior, mas é doce achar quem se lembre desta, que a penetre e desculpe, e até que chegue a catar nela algumas raízes do meu arbusto de hoje” (Assis, *apud* Santiago, 2000, p. 28). Afrânio Coutinho, também em concordância com o autor, pontua o amadurecimento de Machado e referenda que “[...] é justo afirmar que uma [fase] pressupõe a outra, e por ela foi preparada. Há, antes, continuidade. E, se existe diferença, não há oposição, mas sim desabrochamento, amadurecimento” (Coutinho, 1990, p. 29).

A literatura fantástica da obra machadiana possui inúmeros elementos comuns àquela produzida nos oitocentos. Há, por exemplo, a recorrência da temática da loucura, da razão, do sonho, do delírio, do duplo, no sentido de levantar indagações sobre a validade de conceitos absolutos, dada a complexidade da psiquê humana. Algumas obras que tratam desses temas seriam os romances *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de 1881, e seu defunto-autor, *Quincas Borba*, de 1892, os delírios e loucura de Rubião, *Esau e Jacó*, de 1904, e as imagens do duplo por meio dos gêmeos Pedro e Paulo e os delírios de Flora.

Grande parte da produção literária de viés fantástico do século XIX e de Machado de Assis foi de contos, não romances. Talvez possamos atribuir a essa característica o fato de que o fantástico, que lida com intrusões do sobrenatural na narrativa, se favoreça do relato breve, uma vez que a manutenção da hesitação do leitor, ainda que momentânea, diante do que é ou não natural, encontraria mais obstáculos no desenvolvimento de um romance. O prolongamento das tensões e ambiguidades seria, talvez, mais rapidamente diluído em uma narrativa longa, promovendo um enfraquecimento da proposta essencial do fantástico.

O conto fantástico comumente desenvolve-se prioritariamente no passado e o narrador promove reflexões, na atualidade, de fatos ocorridos anteriormente na narrativa, para os quais o narrador não teria clareza quando vivenciados. Os esclarecimentos

surgiriam à medida que houvesse o distanciamento temporal do fato ocorrido. Os elementos que atuam na estruturação do relato fantástico tornam evidente uma construção planejada a posteriori, que visa não apenas a fornecer um testemunho de uma experiência, mas também atribuir a essa experiência uma imagem coesa. Trata-se, em outras palavras, da “trama premeditada” em função do efeito, teorizada por Edgar Allan Poe (2012) no famoso ensaio “A filosofia da composição”.

Vários contos fantásticos de Machado de Assis foram publicados em folhetins da época, e, portanto, dirigem-se a um público bem específico que são os leitores destes periódicos. Machado então se vale de elementos como a verossimilhança, enredos que se passam em cidades, ambientes urbanos e criação de diálogos críveis para, a partir daí, inserir o sobrenatural ou a insinuação dele na narrativa.

Magalhães Júnior (1973) propõe que o fantástico em Machado de Assis é “mitigado”, admitindo que as saídas propostas pelo escritor, como a ambientação onírica, diluem o efeito do fantástico tradicional, a saber, o proposto por Todorov.

“A chinela turca”

“A chinela turca” foi um conto publicado em 1875 e que compõe o livro *Contos fantásticos de Machado de Assis*, de Magalhães Júnior, em 1973, que tem início com um narrador em terceira pessoa apresentando o protagonista, bacharel Duarte, preparando-se para um baile onde encontraria Cecília, moça com quem iniciara um romance há uma semana. Chegou à sua casa major Lopo Alves “[...] um dos mais enfadonhos sujeitos do tempo” (Assis, 1973, p.11), velho amigo de seu pai no exército, tal qual Mendonça havia sido do pai de Amaral em “O capitão Mendonça”. Ambos, Lopo Alves e Mendonça, representavam autoridade sobre os moços.

Como um empecilho ao encontro de Duarte e sua musa, Lopo Alves deseja mostrar um drama que havia escrito e confessa que desde a infância padece de “achques literários” que o exército não conseguiu curar: “A doença regressou com a força dos primeiros tempos” (Assis, 1973, p. 12). Ao estranhar a escrita “sobretudo de um drama”, o narrador revela ao leitor que Lopo Alves havia assistido a uma peça ultrarromântica há algumas semanas no teatro. Essa informação elucidaria “[...] a explosão dramática do militar” (Assis, 1973, p. 12). O major desejava não apenas contar a novidade, como também lê-la para o bacharel, levando consigo um manuscrito de cento e oitenta folhas.

Os dois se dirigem ao gabinete de Duarte, como sugestão de Lopo Alves. O narrador expõe que:

O drama dividia-se em sete quadros. [...] Nada havia de novo naquelas cento e oitenta páginas senão a letra do autor. O mais eram lances, os caracteres, as *ficelles* e até o estilo dos mais acabados tipos do romantismo desgrenhado (Assis, 1973, p. 13. Grifo no original).

Os enredos da peça escrita por Lopo Alves e da peça a qual Duarte, em “O capitão Mendonça”, assiste no Teatro São Pedro, são muito semelhantes e há neles uma crítica afiada aos clichês e exageros literários da época. Machado estabelece reflexões sobre a literatura sob o véu do humor, no intuito de tecer críticas e deixar o leitor à vontade ao que lhe é familiar.

Havia logo no primeiro quadro, espécie de prólogo, uma criança roubada à família, um envenenamento, dois embuçados, a ponta de um punhal e quantidade de adjetivos não menos afiados que o punhal. No segundo quadro dava-se conta da morte de um dos embuçados, que devia ressuscitar no terceiro, para ser preso no quinto, e matar o tirano no sétimo (Assis, 1973, p. 13).

Duarte segue ouvindo a leitura enfadonha de Lopo Alves e deseja a morte do major alegando, em mais uma ironia machadiana, que “[...] a leitura de um mau livro é capaz de produzir fenômenos ainda mais espantosos” (Assis, 1973, p. 13). Ao fim do segundo quadro, sutilmente a atmosfera onírica se insinua e o fantástico adentra a narrativa.

Após a saída do promissor dramaturgo de sua casa, Duarte é surpreendido pela chegada de dois homens que alegam serem policiais e que o acusam de furto de uma chinela turca rara comprada no Egito. Sem que houvesse tempo para argumentações, a casa foi invadida por cinco homens armados que o lançaram para dentro de um carro que já estava à espera. Dentro do carro, aterrorizado e após conjecturar sobre o motivo de tal violência, descobre que os homens não são policiais. Chegam então a uma casa e Duarte é vendado. O clima sombrio é elevado à medida que Duarte avança por uma casa, às cegas. Ouve então, o ranger de uma porta e é conduzido por corredores e escadas, em uma espécie de um labirinto, por onde é guiado.

Quando lhe retiram a venda dos olhos, o que Duarte vê traz novamente o familiar à tona e conseqüentemente, alívio de tensão: “Era uma sala vasta, assaz iluminada, trastejada com elegância e opulência [...] não era provável que ali morassem ladrões” (Assis, 1973, p. 16). Dado o luxo do local, Duarte reclina-se em uma otomana próxima, lembra-se da chinela turca e volta a refletir e fazer conjecturas sobre o motivo de estar ali.

O sombrio volta à cena na figura de um padre, vestido com uma batina preta, que entra na sala na qual está Duarte, pela porta nos fundos, e atravessando lentamente a sala lhe dá a bênção, saindo por outra porta. O bacharel então ficou ainda mais atônito com aquela aparição inexplicável. Em seguida, outro homem conduz Duarte por corredores mal iluminados e chegam a uma sala com castiçais em cima de uma mesa e na cabeceira dela estava um “[...] homem velho que representava ter cinquenta e cinco anos” (Assis, 1973, p. 17). Tal homem, cujo nome não é revelado, pede para trazerem a chinela. Duarte então nota a pequenez “miraculosa” da elegante chinela, que apesar de parecer infantil, pertence a uma moça, filha do homem sentado à mesa.

Entra por uma das portas “[...] uma sílfide, uma visão de poeta, uma criatura divina [...] com um resplendor de santa”. A moça veste um “[...] vestido branco, de finíssima cambraia que envolvia-lhe castamente o corpo, cujas formas, aliás desenhava, pouco para os olhos, mas muito para a imaginação” (Assis, 1973, p. 18).

Duarte é comunicado pelo homem que deve casar-se com tal moça para que ela herde sua fortuna e, em seguida, tomar um veneno ao qual chama de “passaporte para o céu” (ASSIS, 1973, p. 18) e é salvo pelo padre, que na verdade não é padre e sim um tenente do exército, em mais um lance de humor machadiano, que sugere que a salvação não viria de um representante da Igreja, como o esperado. O tenente que se fez passar por um padre alerta Duarte para que ele pulasse por uma janela próxima e então começa uma fuga frenética, alterando o tempo da narrativa: Duarte [...] “deitou a correr pelo jardim afora. O homem não caiu; sentiu apenas um grande abalo; e, uma vez passada a impressão, seguiu no encalço do fugitivo. Começou então uma carreira vertiginosa” (Assis, 1973, p. 19).

Quando Duarte, já sem forças, avista uma casa e entra, encontra o major Lopo Alves que lhe diz “Anjo do céu, estás vingado! Fim do último ato” (Assis, 1973, p. 19). Nesse momento, Duarte se dá conta de que estava tendo um pesadelo em mais uma saída bem-humorada, ainda que não original, na qual o protagonista conclui que o sonho ruim fora melhor que a peça de Lopo Alves, reforçando as críticas anteriores à literatura de má qualidade:

– Ninfa, doce amiga, fantasia inquieta e fértil, tu me salvaste de uma ruim peça, com um sonho original, substituíste-me o tédio por um pesadelo: foi um bom negócio. Um negócio e uma grave lição: provaste-me que *muitas vezes o melhor drama está no espectador e não no palco* (Assis, 1973, p. 19).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ampliar os estudos sobre as várias facetas utilizadas por Machado de Assis, inclusive, em sua incursão no gênero fantástico, se faz muito relevante para a compreensão do todo da obra machadiana.

O fantástico machadiano propõe hesitação entre o que é ou não real, porém a hesitação tem como desfecho o sonho. Tal saída proposta por Machado revela o humor que atua como agente de diluição do fantástico. O elemento desestabilizador do que é, ou não, real sofre fissuras a partir do uso do humor e pelas saídas racionais oníricas que servem como explicação para os fatos narrados. Concluímos, então, que o fantástico machadiano apresenta contornos próprios e o autor, também neste gênero, foi bem-sucedido à medida que subverte o fantástico tradicional.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução da 1ª edição brasileira coordenada e revista por Alfredo Bosi; revisão da tradução e tradução dos novos textos Ivone Castilho Benedetti. 6ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

ASSIS, Machado de. In: MAGALHÃES JÚNIOR, R. *Contos fantásticos de Machado de Assis*. Seleção e apresentação de Raimundo Magalhães Júnior. Rio de Janeiro: Block, 1973.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 2003.

BUENO, Francisco da Silveira. *Grande dicionário etimológico-prosódico da língua portuguesa*: vocábulos, expressões da língua geral e científica; sinônimos; contribuições do tupi-guarani. São Paulo: Saraiva, 1990. 8 v.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Vol. 2. São Paulo: USP, 1975.

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Tradução Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: UFPR, 2006.

CRESTANI, Jailson Luís. *A colaboração de Machado de Assis no Jornal das famílias: subordinações e subversões. Patrimônio e memória*. Unesp, 2006. Vol. 2, n. 1. Disponível em: <https://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/109>. Acesso em: 10 jan. 2024.

COUTINHO, Afrânio. *Duas fases ou amadurecimento progressivo? Machado de Assis na Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, ABL, 1990, p. 27-39.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura do século 19*. v. 1. 436 f. Tese (Doutorado em Teoria e História literária) Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, Unicamp, 2001.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: Impostura e realismo*. Tradução Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JORNAL DAS FAMÍLIAS (1863-1878). Disponível em http://memoria.bn.br/pdf/339776/per339776_1875_00001.pdf. Acesso em: 26 jul. de 2024.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Contos fantásticos de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Block, 1973.

POE, Edgar Allan. *Filosofia da composição*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

REVISTA POPULAR 1859-1862. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/181773/per181773_1859_00001.pdf. Acesso em: 02 fev. 2024.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico*. Tradução Julián Fuks. São Paulo: Editora Udesp, 2014.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988. (Série Princípios).

SANTIAGO, Silviano. Retórica da Verossimilhança. In: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios e dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 4. ed. Tradução Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2017.

Recebido em: 27/08/2024

Aceito em: 12/12/2024

Larissa Ferreira Prudêncio Trovalin: graduada em Letras pela UFES, mestre em Letras-Estudos Literários pela UFES e doutoranda em Letras-Estudos Literários pela UFES.

O jogo do texto em *O criado-mudo*, de Edgard Telles Ribeiro

El juego del texto en O criado-mudo, de Edgard Telles Ribeiro

Thaís Fernandes Velloso

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

thaisfvelloso@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0006-1682-7450>

RESUMO

Este trabalho explora técnicas como a multiperspectivação e o dialogismo, utilizadas na composição da narrativa *O criado-mudo*, primeiro romance de Edgard Telles Ribeiro. O artigo aborda a temporalidade do romance, constituída por cortes e *flashbacks* que evidenciam uma ausência cronológica, e analisa a relevância de um estilo próprio e consciente de escrita literária. Com o objetivo de investigar como o texto literário pode ser concebido a partir dessas técnicas e da participação do leitor no “jogo do texto”, denominação proposta por Iser em *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária* (2013), recorreremos aos estudos de Mikhail Bakhtin, Ronald de Melo e Souza, Autran Dourado e Wolfgang Iser.

Palavras-chave: Literatura; Ficção; Técnica narrativa.

RESUMEN

Este trabajo explora técnicas, como la multiperspectiva y el dialogismo, utilizadas en la composición de la narrativa *O criado-mudo*, primera novela de Edgard Telles Ribeiro. La escritura aborda su temporalidad, desarrollada en cortes y *flashbacks* que resaltan una ausencia cronológica, y analiza la relevancia de un estilo de escritura literaria específico y consciente. Con el objetivo de investigar cómo se puede concebir el texto literario a partir de estas técnicas y de la participación del lector en el “juego del texto”, nombre propuesto por Iser en su libro *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária* (2013), recurrimos a los estudios de Mikhail Bakhtin, Ronald de Melo e Souza, Autran Dourado y Wolfgang Iser.

Palabras clave: Literatura; Ficción; Técnica narrativa.

INTRODUÇÃO

Edgard Telles Ribeiro escreve seu primeiro romance em 1991 e publica um total de onze obras – algumas de maior destaque, como *O punho e a renda*, de 2010, e *Damas da noite*, de 2014, ambas tendo a Ditadura Brasileira como tema e explorando jornalismo e diplomacia, áreas em que atuou profissionalmente. O escritor também já foi professor e cineasta, e o cinema aparece em outro livro de sua autoria, intitulado *O criado-mudo*. Essa relação travada entre ficção e biografia em nada prejudica a originalidade de sua escrita, que revela uma capacidade singular de combinar traços históricos e imaginários na composição da obra ficcional.

O criado-mudo é o romance de estreia de Edgard Telles Ribeiro. A narrativa, criada a partir de uma história real, trata do encontro entre passado e presente, o que pode ser percebido já pelo título referente à peça de um antiquário, lugar que de certa forma manifesta a presença do passado por meio de antiguidades. Em entrevista intitulada “A literatura da concórdia”, realizada por Paulo Gravina para o jornal *Plástico Bolha*, o autor afirma que considera o tema da memória importante para a criação literária:

Não se trata de opção muito consciente, nem creio que boa parte de meus livros trafegue por essa via; mas não resta dúvida que o filão do passado, como seus ecos de lembranças e associações, acaba representando terreno fértil para a criação literária. Não chegaria a afirmar que se trata de “reviver” o passado; mas que tal sugerir que pode se tratar de “namorá-lo”? (Ribeiro, 2008, p. 15)

A partir do “termo *criado-mudo*, com seu cheiro de passado e suas barbatanas de colarinho” (Ribeiro, 1991, p. 168), o texto revisita o passado, resgata memórias e conduz a uma retrospectiva que convida o leitor a atribuir-lhe sentido, munido de pistas e imerso em um simulacro constituído por múltiplas vozes que fazem parte da investigação de um crime.

No romance, Guilhermina é a protagonista, uma brasileira que, tendo casado muito cedo por decisão dos pais, planeja a morte do marido após ter sido estuprada por ele. Assim, livra-se do patriarcalismo a que sempre esteve submetida, deixa a fazenda em que mora e viaja à Europa, onde tem experiências muito diversas que envolvem relacionamentos com diferentes homens e com uma mulher. O segredo de sua vida é revelado apenas para a sobrinha Andréa, que, anos depois, comenta o ocorrido com seu ex-namorado Fernando. Fascinado com o que descobrira, ele decide planejar um filme sobre a história de vida de Guilhermina.

Veremos que a tentativa de reconstrução dessa história é feita por narradores diferentes, de modo que o leitor passa também a fazer parte desse processo que envolve uma narrativa dividida em três partes, cada uma com um determinado ponto de vista. Dessa forma, diversas pistas sobre o passado da personagem são fornecidas com o intuito de apontar traços que levem à descoberta de seu mistério, e os discursos de todos os personagens do romance estão condicionados à Guilhermina, personagem que funciona como principal elemento coesivo da obra.

Com a proposta de realizar uma análise preferencialmente literária, este trabalho tem o objetivo de explorar as técnicas utilizadas na composição da narrativa, como a multiperspectivação e o dialogismo, além de abordar a temporalidade do romance, constituída por cortes e *flashbacks* que evidenciam uma ausência cronológica. Buscaremos também entender a participação do leitor no “jogo do texto” de Edgard Telles Ribeiro com base no que Wolfgang Iser propõe em *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária* (2013).

COMPOSIÇÃO E ESTRUTURA

Em entrevista ao *Fórum de Literatura Brasileira* em 2016, Edgard Telles Ribeiro afirma que o romance *O criado-mudo* nasceu de um episódio real, contado pela mãe de um amigo seu que havia cometido suicídio. A história acontecera com a tia-avó dessa mulher:

A mãe de meu amigo me deu de presente a história e mais não me disse. Então comecei a imaginar a vida que a tia-avó dela havia levado depois do assassinato.

Esse crime aparece apenas na página cinco do livro, como um incidente que desencadeia uma série de acontecimentos. A vida da personagem a leva à Europa e a mil outros lugares [...]. Eu me sentia correndo atrás de uma história. Era como brincar de trem elétrico. Eu havia escrito roteiros que nunca viravam filmes e ainda não publicara ficção, de modo que tinha alguma intimidade com a palavra escrita, sim, mas era a primeira vez que encarnava um escritor narrando uma história e vivia o prazer de tentar descobrir o que vai acontecer (Ribeiro, 2016, p. 200).

O livro é escrito com base em um episódio real, e este funciona como elemento que estimula a ficção. Na medida em que o traço da realidade não encerra a criação da obra – ao contrário, é o que inicia o processo de criação –, o autor recorre ao imaginário

para dar nova forma à ideia possibilitada pelo episódio. A referência, portanto, é reinventada pelo narrador da obra ficcional. Sobre isso, explica Iser:

Se o texto ficcional se refere à realidade sem se esgotar nessa referência, a repetição é um ato de fingir pelo qual aparecem finalidades que não pertencem à realidade repetida. Se o fingir não pode ser deduzido da realidade repetida, nele emerge um imaginário que se relaciona com a realidade retomada pelo texto. Assim, o ato de fingir ganha a sua marca própria, que é de provocar a repetição da realidade no texto, atribuindo, por meio desta repetição, uma configuração ao imaginário, pela qual a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito (*Vorstellbarkeit*) do que é assim referido (Iser, 2013, p. 32).

Para Iser (2013), o ato de fingir disponibiliza aquilo que a realidade repetida não contém por ser produzido pelo imaginário que, por sua vez, não se dissocia totalmente da realidade captada. Nesse sentido, o episódio factualmente ocorrido que impulsiona a escrita de *O criado-mudo* se torna originalmente ficcional, pois à repetição dessa realidade soma-se o imaginário do autor. Assim, o crime cometido pela tia-avó da mãe do amigo de Edgard Telles Ribeiro, ficcionalmente representada por Guilhermina, torna-se o signo da obra, enquanto as reinterpretações atribuídas ao fato por meio do ato de fingir se transformam no efeito dessa realidade.

Um dos elementos que constituem a ficção é a perspectivação, proporcionada pelo imaginário do autor e pelo narrador despersonalizado. Conforme Souza (2006), a mediação narrativa do narrador personativo corresponde à sua despersonalização, a fim de personificar outros “eus”. Dessa maneira, afasta-se a possibilidade de um narrador doutrinário que impõe seu ponto de vista e trabalha-se com um narrador que apresenta pontos de vista distintos, uma vez que reflete o pensamento e as emoções dos personagens.

A narrativa é composta, então, por pontos de vista diferentes, sendo dividida em três partes: 1) a perspectiva de Fernando; 2) a perspectiva de Andréa; e 3) novamente a perspectiva de Fernando, mas, dessa vez, compartilhada com a de outros personagens. Essa pluralidade de perspectivas, além de enriquecer o olhar do leitor, contribui para o desenrolar da obra, permitindo que os próprios personagens lidem com a história de maneira mais aberta: “A entrada de Fernando em cena, porém, foi essencial para me fazer rever Guilhermina sob novos prismas, abrindo brechas para possibilidades até então inexploradas” (Ribeiro, 1991, p. 166).

Não há, no livro, o ponto de vista direto do marido assassinado, mas a carta do primo de Guilhermina, Flávio Eduardo, parece evidenciar ao menos parcialmente a perspectiva do comendador, já que se refere à sua mulher de modo acusatório:

O que tínhamos em mãos era, por um lado, a versão de Guilhermina, vibrante e colorida, com o marido iluminado pela luz do sol ou envolto em sombras sugestivas – e, por outro, pela boca de Flávio Eduardo, a do comendador, em preto-e-branco, com a mulher alçada a um primeiro plano de tons mais sóbrios. Restava-nos, assim, o privilégio, tentador mas arriscado, de fundir cores, planos e interpretações em uma cena conclusiva (Ribeiro, 1991, p. 73-74).

Diante desse misto de informações, opiniões e conjecturas, *O criado-mudo* se revela uma obra difusa e quase confusa, necessitando de um leitor atento para associar imagens, relacionar tempos distintos que se cruzam e perceber a simultaneidade de épocas, línguas e locais.

Esse dialogismo presente na obra corresponde, por sua vez, à própria vida de Guilhermina: a vida em locais distintos, na fazenda e na Europa; o contato com línguas diferentes, o português e o francês; e as épocas ligadas ao passado em que era casada e a um passado mais recente, em que percorrera outras partes do mundo com novas descobertas. Da mesma maneira, a narrativa se ambienta nacional e internacionalmente, apresenta passagens também na língua francesa e mantém um diálogo constante do passado com o presente.

Esse processo permite que o tempo dos dois – Guilhermina, referente ao passado, e Fernando, relativo ao presente – se manifeste de uma só vez, *como se* fosse possível fundir a temporalidade de cada um, *como se* a busca incessante pelo passado de Guilhermina implicasse sua presença: “Dois anos já se haviam passado na vida de Guilhermina sem que eu conseguisse achar um abrigo de latas que me permitisse oferecer pêssegos de sobremesa à sua sobrinha” (Ribeiro, 1991, p. 25).

De acordo com Iser,

o *como se* é uma ficção e precisa permanecer como tal: o que realmente existe não pode ser organizado por si mesmo, mas apenas por um modo que não pode ser encontrado na realidade. Isso, porém, é mais do que mera oposição à realidade; em vez de confrontar a realidade, a ficção se relaciona com ela visando pô-la a serviço de uma adequabilidade que, reitera-se, não faz parte da realidade (Iser, 2013, p. 12).

Sendo assim, o *como se* na obra de Edgard Telles Ribeiro é um fenômeno que, apesar de se relacionar à realidade de Guilhermina, não se restringe a essa realidade; mais

que isso, leva essa realidade ao plano da ficção, uma vez que não esgota os fatos, mas lhes proporciona diferentes perspectivas por meio do imaginário. Isso explica, por exemplo, o término da obra, que não acaba com um desfecho da história, mas remete, mais uma vez, ao passado da personagem, reiterando o diálogo entre passado e presente que permeia toda a narrativa:

Guilhermina, quando se sentava em sua janela, na velha fazenda, também adivinhava as paisagens que desfilavam frente a seus olhos [...]. E, antes de guiar seu velho marido escadas abaixo rumo ao infinito, antes de provar de tudo um pouco pela vida afora – com a pressa sempre culpada de quem roubou tempo à vida alheia –, terá, quem sabe, percebido a revoada dos pássaros que passam velozes sobre a copa das árvores, sobem em flecha rumo aos céus e cercam um balão de cores vivas que flutua entre as nuvens. Do alto desse balão, pequeno mas visível na luz do fim do túnel, um homem acena com seu chapéu vermelho e branco para o grupo que, lá embaixo, ainda se despede na calçada. É uma pequena homenagem da paisagem a Guilhermina que, de sua janela, tudo observa. Como se a paisagem pudesse desejar-lhe boa sorte (Ribeiro, 1991, p. 267-268).

Nesse trecho final do romance, há uma síntese de muitos pontos da narrativa, mesclando o passado e o futuro que Guilhermina teve. A janela, nesse sentido, é um elemento característico dessa fusão temporal, como se o lado de dentro representasse seu passado e o lado de fora, o futuro. Para Guilhermina, a janela era então uma espécie de imaginário: era onde a personagem sonhava e imaginava uma vida que, de acordo com o narrador, conseguiu viver.

Como os acontecimentos referentes à sua vida aparecem espalhados no texto, sendo revelados de modo fragmentado e desordenado, não existe uma ordem cronológica na narrativa. A fragmentação – característica da memória, que é fragmentada – indica um texto/roteiro inacabado, que se constrói pouco a pouco, com interferências temporais que precisam ser conectadas para fazer sentido. Essa conexão é feita pelo leitor ativo, participante do jogo do texto, que se envolve no jogo devido à estrutura fragmentada e ao excesso de hipóteses e suposições, que acabam provocando curiosidade e reflexão.

Quando o pianista Paul Nat se aproxima de Guilhermina pela primeira vez, o leitor reflete junto do narrador que narra por meio de indagações:

A ardente mensagem havia seguido dobrada no interior de uma caixinha de bombons. A que distância teria sentado um do outro? Ele um pouco atrás, em diagonal, o olhar preso ao perfil de fogo da jovem desconhecida? Ela acompanhada por alguma amiga? Teria sorrido diante do atrevimento do estranho? Ou permaneceria séria, sem se voltar na direção que a vendedora lhe indicava com um bocejo? Comeria seus bombons? (Ribeiro, 991, p. 56).

Percebemos que esse recurso narrativo correspondente a um adensamento de perguntas em um mesmo trecho tem a finalidade de envolver o leitor naquilo que está sendo narrado, de maneira que a reflexão proporcionada pelo narrador passa a ser também a preocupação reflexiva do leitor. Essa inserção do leitor no texto é feita em diversos outros momentos do romance, indicando seu papel de participante do “jogo do texto”.

O LEITOR PARTICIPANTE DO “JOGO DO TEXTO”

De acordo com Iser, o “jogo do texto” possibilita a coexistência do fictício e do imaginário e, para isso, é preciso que o leitor participe desse jogo. Para entendê-lo, recorreremos inicialmente à afirmação de Bateson de que “a leitura ‘é como a vida, um jogo, cujo propósito consiste em descobrir as regras que se modificam continuamente e permanecem não reveláveis’” (Bateson, 2013, p. 370). Iser reitera que “isso é válido para a estrutura de jogo do texto, à medida que as regras de sua legibilidade não são dadas, muito menos reveladas” (Iser, 2013, p. 370-371).

Em *O fictício e o imaginário*, o autor recorre a Searle para indicar a diferença existente entre regras reguladoras e constitutivas e explica que estas, em vez de apenas regularem, criam combinações que possibilitam o reconhecimento de um código. Nesse sentido, a regra constitutiva é inventiva porque pode criar jogos ou novas condições de jogo. O autor suscita que as regras de um jogo de futebol, por exemplo, não só regulam esse jogo como também estabelecem um código que permite o ato de jogar.

Em se tratando do jogo do texto, entretanto, não é possível estabelecer um código específico, uma vez que a orientação de leitura não é única e a interpretação pode variar, evidentemente sem extrapolar as regras do jogo, conforme a perspectiva do leitor:

Essas regras, com relação aos jogos do texto, apenas indicam que nem tudo é possível; a restrição da escolha entre possibilidades não estabelece as condições da combinação, nem orienta a decisão a ser tomada em cada caso. Como essas regras fixam a limitação do jogo mas não o produzem, são elas reguladoras mas não prescritivas. Pois não oferecem mais do que o impulso para o aleatório; a regra aleatória se distingue da regra constitutiva por não possuir um determinado código. Isso significa que a leitura deve “descobrir” a regra aleatória do jogo do texto; uma regra que, no sentido da passagem citada de Bateson, se caracteriza por se modificar continuamente. O leitor reage adequadamente ao jogo do texto somente se jogar o texto de acordo com a regra aleatória, descobrindo-a simultaneamente (Iser, 2013, p. 371).

Nesse caso, a regra aleatória do texto não se confunde com a aleatoriedade da interpretação. Enquanto cada texto possui sua regra aleatória, que precisa ser descoberta pelo leitor, o caráter aleatório emana do próprio texto e não do olhar que o leitor lhe atribui. Assim, é necessário que a regra seja respeitada no jogo do texto à medida que estiver sendo descoberta. Mesmo que ela se modifique, o jogo do texto demanda um leitor-jogador que perceba essa mudança e mude, quando houver necessidade, seu modo de ler/jogar.

Em *O criado-mudo*, aspectos como a fragmentação, a mudança de perspectiva e a simultaneidade temporal, por exemplo, submetem o leitor a esse jogo do texto e o desafia a descobrir sua(s) regra(s) aleatória(s). Este “elemento aleatório do jogo do texto permite que a disposição do leitor se torne o código da regra aleatória” (Iser, 2013, p. 371).

Uma vez que a competência de interpretação do leitor seja o código do jogo, é ele o responsável por revelar algum sentido no texto e obter um resultado de leitura. Dessa forma,

depende em grande parte do leitor quais dos componentes de jogo ele prefere para, a seu modo, realizar o jogo do texto. Pois, em face da regra aleatória, o jogo do texto nunca prescreve rigorosamente como o jogo deve ser jogado, de modo que o resultado que interessa ao leitor é alcançado de diferentes maneiras (Iser, 2013, p. 373).

Nesse jogo, portanto, não existem regras pré-estabelecidas. Diferentemente disso, as regras aleatórias se estabelecem aos poucos, à medida que o leitor se envolve com o texto e descobre uma maneira de jogar que possibilite encontrar um sentido por meio do critério semântico. Ainda nas palavras de Iser, “jogar o jogo semântico implica um tipo dominante de jogo e significa terminar o jogo quando o sentido é encontrado” (Iser, 2013, p. 374).

Se analisarmos literalmente uma das passagens que conectam o tempo presente ao passado, vemos que racionalmente ela não possui sentido, mas, em se tratando de ficção, esse sentido é semanticamente reconhecido pelo leitor:

[Guilhermina] forçara-o a falar de seus amores antigos, de suas grandes proezas e pequenas safadezas, do que fizera, com quem, quantas vezes e com que resultados. E tantos detalhes pedira ao pobre homem que eu próprio cortara o dedo na lata de pêssegos finalmente aberta, deixando cair um pouco da calda sobre Andréa (Ribeiro, 1991, p. 31).

A interação do tempo passado com o tempo atual – algo inconcebível pelo real, mas possibilitado pelo ficcional – se justifica pelo próprio texto, no momento em que o narrador, tão imerso na história de Guilhermina, sente como se ela estivesse mesmo presente: “senti a presença de Guilhermina, sentada bem a meu lado, lendo um jornal” (Ribeiro, 1991, p. 176). A conexão existente entre os personagens é tão intensa que são metaforicamente quebradas as barreiras impostas pelo tempo, promovendo uma coexistência que ratifica a ausência cronológica da narrativa.

Ao leitor, cabe a capacidade de relacionar épocas e, assim como o narrador, estar disposto a entrar na vida de Guilhermina para participar do jogo do texto. Essa disposição do leitor revela o código capaz de descobrir, a partir de sua própria perspectiva, um sentido para a narrativa. Desse modo, o código pode ser modificado de acordo com a mudança de consciência do leitor na recepção do texto. Segundo Lotman, “cada novo código de consciência do leitor gera novas camadas semânticas no texto” (Lotman *apud* Iser, 2013, p. 371).

Na medida em que o leitor decide participar do jogo do texto, portanto, ele também se permite ser jogado, porque passa conscientemente a fazer parte desse processo. Isso explica a sensação de pertencimento que nós, leitores, sentimos em relação à vida de Guilhermina. É como se também fôssemos, por extensão, personagens dessa história ou do roteiro elaborado por Fernando.

A IMPORTÂNCIA DO ESTILO

Diante da releitura da história de vida de Guilhermina, Edgard Telles Ribeiro constrói uma narrativa que, apesar de ser baseada em uma circunstância real, não se limita a ela. De acordo com as técnicas que vimos ser exploradas no romance, como a pluralidade de perspectivas e o recurso da fusão temporal, por exemplo, o autor se distancia da composição de romances restritos a um modelo previamente concebido, como é o caso do desenvolvimento do enredo lógico, e apresenta uma forma particular de escrita.

Ao diferenciar o poeta do romancista, Mikhail Bakhtin explica que

o prosador romancista [...] acolhe em sua obra o heterodiscurso e a diversidade de linguagens da língua literária e não literária, sem enfraquecê-las e até contribuindo para o seu aprofundamento (pois contribui para a consciência isoladora das linguagens). Com base nessa estratificação da língua, em suas

potencialidades heterodiscursivas e até em suas múltiplas linguagens ele constrói o seu estilo, mantendo aí a unidade de sua personalidade criadora e a unidade (é verdade que de outra ordem) do seu estilo (Bakhtin, 2015, p. 75).

Considerando a análise de Bakhtin, percebemos que essa unidade de personalidade criadora auxilia o leitor na descoberta das regras do “jogo do texto” – proposto por Iser (2013) – enquanto realiza a leitura de *O criado-mudo*, obra que comporta múltiplas vozes que exploram e também aprofundam as diferentes linguagens, valendo-se sobretudo do discurso literário e do discurso ficcional para criar um romance revelador de estilo próprio. Ao trabalhar a ficção por meio da ideia de roteiro cinematográfico, o autor desenvolve sua produção literária com originalidade.

Curiosamente, o escritor tem o cuidado de não transpor para a ficção o enredo lógico do cinema, em que muitas vezes se obedece a uma ordem de concatenação de fatos que precisa de evolução temporal para ser facilmente compreendida. Apesar de nunca ter produzido um romance antes, Edgard Telles Ribeiro se lança à escrita com a consciência de que interessam à ficção a inovação e um sentido apreendido não pela lógica dos fatos apresentados, mas, sim, pela capacidade do leitor de interpretar e relacionar as partes do texto.

Mesmo se tratando de seu romance de estreia, *O criado-mudo* permitiu que o autor recebesse a visibilidade de Antonio Candido. Candido (1994) reconheceu em Edgard Telles Ribeiro, conforme escreve o crítico no prefácio da primeira edição de *O livro das pequenas infidelidades*, um domínio da expressão e uma originalidade de visão que só os bons escritores possuem. Com a autonomia que demonstra no desenvolvimento de sua narrativa, o escritor de fato revela ter criado um estilo seu e, mais do que isso, mostra ter consciência dele.

A consciência do escritor sobre seu fazer literário, embora não seja tão comum à prosa como é na poesia, é fundamental. Sobre isso, Autran Dourado ressalta, em *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*, o pioneirismo de José de Alencar em relação a essa tomada de consciência ao preocupar-se em dissertar sobre sua própria arte em *Como e por que sou romancista*. Para o autor, “as coisas mais importantes, para os criadores, sobre romance, foram ditas por romancistas, e as coisas mais importantes sobre poesia foram ditas por poetas” (Dourado, 2000, p. 23).

A forma rasa como muitos escritos lidam com a criação e a teorização do romance prejudica a própria autonomia da prosa ficcional. Nas palavras de Autran Dourado (2000, p. 20),

falta aos romancistas brasileiros, sobretudo em alguns contemporâneos, um pouco de *ars poética*, de depoimento mesmo – não de entrevista tipo “quais os autores que mais o influenciaram”, de que tenho verdadeira ojeriza – para uso didático ou não, a respeito de sua obra criadora. Os professores e críticos estão no seu papel, os romancistas é que fogem ao deles. Perdoem-me a ousadia.

Após a leitura de *O criado-mudo*, percebe-se que este não é o caso de Edgard Telles Ribeiro, que não foge ao papel de romancista. Ao contrário, o escritor, como demonstramos, revela maturidade ao trabalhar com a ficção e indica, já no início de sua carreira como ficcionista, que sua obra demanda um leitor atento e competente, capaz de descobrir as regras aleatórias do jogo de seu texto.

REFERÊNCIAS

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

CANDIDO, Antonio. Prefácio. In: RIBEIRO, Edgard Telles. *O livro das pequenas infidelidades*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1994.

DOURADO, Autran. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013 [1996].

RIBEIRO, Edgard Telles. *O criado-mudo*. Rio de Janeiro: Record, 1991.

RIBEIRO, Edgard Telles. A literatura da concórdia. *Plástico Bolha*, ano 3, n. 22, jun.-jul. 2008. Entrevista concedida a Paulo Gravina. Disponível em <https://issuu.com/plasticobolha/docs/pb22http://www.jornalplasticobolha.com.br/pb22/entrevista.htm>. Acesso em: 14 abr. 2019.

RIBEIRO, Edgard Telles. A literatura está intimamente ligada à existência, e é isso que a torna potente. *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 14, dez. 2016. Entrevista concedida a Godofredo de Oliveira Neto. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/flbc/article/view/17384/14250>. Acesso em: 16 abr. 2019.

SOUZA, Ronaldo de Melo e. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.

Recebido em: 31/01/2024

Aceito em: 11/11/2024

Thaís Fernandes Velloso: doutoranda em Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Mestre em Literatura Brasileira e Graduada em Licenciatura em Letras (Português-Literaturas) pela mesma instituição. Premiada pela Academia Carioca de Letras no Concurso de Ensaio Machadianos promovido em 2016. Bolsista da CAPES, atualmente pesquisa autoria feminina e questões de gênero na literatura, com foco nas crônicas da escritora paraense Eneida de Moraes, e a relação da literatura com a urbanidade e com as culturas populares, em especial o Carnaval carioca. É professora com experiência nos Ensinos Fundamental e Médio, em âmbito federal e privado, com destaque para a atuação no Colégio Pedro II, onde desenvolveu projeto sobre Personalidades Negras no Samba-Enredo. Foi revisora e posteriormente editora-assistente da revista Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea da UFRJ durante seis anos e revisa com regularidade textos acadêmicos, publicitários e literários desde 2014. Ministrou cursos livres online a respeito da obra machadiana ao longo de 2020 e 2021. Mantém um blog pessoal com textos autorais e tem crônicas e contos publicados em antologia, coletâneas e revistas literárias.

O jornalista romancista em *Nove noites*

The journalist novelist in Nine nights

Ana Cláudia Munari Domingos

Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC)

ana.c.munari@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6629-588X>

Nicole Petry Rieger¹

Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC)

nicolerieger12@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3614-5765>

RESUMO

O presente trabalho analisa a obra *Nove noites* (2016), do jornalista e romancista Bernardo Carvalho, no intuito de encontrar estratégias autoficcionais em sua elaboração. Entendemos a autoficção como uma modalidade de escrita do eu que surgiu como uma tendência de certa mentalidade contemporânea (Klinger, 2012). Cientes de que Carvalho se apropria do real na obra citada, pois insere e até brinca com dados factuais, refletiremos sobre a indiciabilidade jornalística e a verossimilhança ficcional, a fim de compreender como o jornalista-romancista trabalha com ambas. Nesta perspectiva, demonstraremos como o narrador de *Nove noites* apresenta estratégias autoficcionais, carregadas de biografemas (Barthes, 1984) e de uma performance. (Klinger, 2012). Os limites entre o real e o ficcional são, portanto, o que move a nossa pesquisa.

Palavras-chave: Literatura Contemporânea; autoficção; Jornalismo; narrador; Bernardo Carvalho.

ABSTRACT

This paper proposes to analyze the novel *Nine Nights* (2016), written by the journalist and novelist Bernardo Carvalho, in order to find self-fictional strategies in its elaboration. We understand autofiction as a form of self-writing that emerged as a tendency of a certain contemporary mentality (Klinger, 2012). Being aware that Carvalho uses factual elements in the mentioned work, as he includes and even plays with indexical data, we will reflect

¹ Este trabalho de pesquisa foi financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (304566/2021-7).

on journalistic indexicality and fictional verisimilitude in the novel, to understand how the journalist-novelist works with both. From this perspective, we will demonstrate how the narrator of *Nine Nights* presents self-fictional strategies, full of biographemes (Barthes, 1984) and a performance. The limits between what is real and what is fictional drive our research.

Keywords: Contemporary Literature; autofiction; Journalism; narrator; Bernardo Carvalho.

INTRODUÇÃO

Iniciamos este trabalho com a apresentação do narrador de *Nove Noites* (2016). Certo dia, ele encontra um artigo de jornal o qual relata o suicídio do antropólogo Buell Quain numa aldeia indígena no Xingu. Intrigado pelas dúvidas que permaneceram mais de 60 anos após a morte do sujeito, esse narrador decide escrever um livro, e, sendo jornalista, sua obra simula uma reportagem. Além disso, discorre acerca de episódios dramáticos da própria infância quando seu pai, filho de Marechal Rondon, o levou ao Xingu para acompanhá-lo.

Esta é a fábula que sustenta a trama de *Nove noites* (2016), livro assinado pelo autor Bernardo Carvalho, também jornalista, escritor e neto do Marechal Rondon (1865-1958). Carvalho já relatou em entrevista (2011) como conheceu o caso de Buell Quain: um dia abriu o jornal e encontrou o nome de Quain e resolveu pesquisá-lo. Vejamos aqui que o narrador do início – um jornalista romancista – confunde-se com o narrador criado por esse mesmo escritor para contar (ou melhor, inventar) a história nascida de várias lacunas. Por ter passado muitos momentos de sua infância no Xingu, o autor assina a edição de *Nove noites* com uma foto de sua infância, em Xingu, na orelha do livro. Posteriormente, o livro é reeditado com a mesma fotografia da orelha agora na capa. Essa alteração no livro indica-nos a intenção de deixar sua mensagem ainda mais evidente? Refletiremos sobre essa e outras questões ao longo do artigo.

A partir dessas relações, torna-se plausível afirmar que se trata de um livro-reportagem, narrado em primeira pessoa, através da voz de Bernardo Carvalho. Ou então, que *Nove Noites* é uma obra autobiográfica, já que elabora momentos da própria vida de Carvalho. Qualquer leitor poderia, sem a contraposição do autor, ler a obra em sua relação com a realidade. Porém, há um elemento que impede tais suposições, um pacto implícito entre autor e seu leitor: na ficha catalográfica encontramos a classificação “romance”. Ou seja: trata-se de ficção.

As intersecções entre o narrador-jornalista Bernardo Carvalho e seu narrador fictício, são o que movem a análise deste trabalho. Há armadilhas na escrita que mesclam fato e ficção, confundindo e até enganando aquele que o lê, pois Carvalho se ficcionaliza em sua própria escrita.

Encaramos tal estratégia narrativa como uma ficção do eu, conforme define Shøllhammer: “logo a autobiografia se converte em autobiografia fictícia, em romance autobiográfico, ou simplesmente em autoficção” (Shøllhammer, 2011, p. 107). Para o autor, aceitar a ficcionalização de uma experiência autobiográfica implica dispensar um pacto implícito: a sinceridade confessional. Acrescenta-se a isso a *literariedade* em toda narração: escrever uma história é atravessá-la de linguagem, logo, de intenção, de ideação, de elaboração. Contar uma história, assim, mesmo com seu objeto na realidade fora dela, sempre evoca estratégias que a Literatura tomou para si. Pisamos numa terra incerta.

O REAL, O FICCIONAL E A AUTOFICÇÃO

Há um consenso em relacionarmos o Jornalismo tradicional com o real, com o factual, com a verdade; e a literatura com a ficção, com a invenção. Quando dizemos “real” ou “verdade”, não queremos fixar conceitos ou penetrar em querelas filosóficas, pois estamos apenas falando daquilo que tem existência fora da narração, quer dizer, daquilo que habita o mundo dos fatos fora da diegese ficcional. É por isso que escolhemos, a partir da Semiótica, usar a ideia de índice ou indicialidade quando nos referimos a fatos que não aqueles inventados. Esses indícios são a matéria da narrativa jornalística, pois tem referentes na realidade.

Enquanto o Jornalismo utiliza da linguagem como meio para a sua prática e não um fim, a Literatura caminha no sentido oposto – para ela, a linguagem é um signo tanto quanto a fábula; o fato é a potencialidade da expressão. A realização literária só ocorre quando a linguagem verbal está destituída de sua função cotidiana, comum. Por isso, surge a constatação de que a Literatura não é precisamente uma comunicação que busca conhecer o que existe, ainda que ela se torne um ato comunicativo em sua manifestação. Conforme Bulhões (2007), ela não tem a função de representar a realidade, mas busca recriá-la utilizando-se de recursos da *literariedade* para gerar uma experiência em seu leitor – por isso o texto literário é insubstituível. Aí jaz a distinção fundamental entre

Jornalismo e Literatura, pois enquanto o texto literário não pode ser recontado sem perder sua essência, na prática jornalística não há texto intocável – substituir textos de jornais, reescrevendo e retransmitindo-os, são práticas corriqueiras nas redações.

Para Bulhões (2007), embora haja uma tendência a afirmar que o Jornalismo e a Literatura têm pouco em comum, ambos os segmentos têm pontos de convergência e compatibilidade. O Jornalismo, segundo o autor, possui uma missão presunçosa de captar a vida, a atualidade, de apurar acontecimentos, prestando uma espécie de testemunho do real ao mesmo tempo em que tenta capturá-lo e compreendê-lo. Sua natureza é da observação, do comprovável, daquilo que pode ser palpado – os índices. Um jornalista poderia ser considerado, então, como um “historiador da vida contemporânea”, na tentativa de assimilar o Jornalismo com a História. Seu compromisso é com a verdade, a imparcialidade e a isenção diante da apuração dos acontecimentos do mundo moderno – quando se desconfia dessa apuração, o veículo de imprensa é considerado “manipulador”.

Entretanto, entre os anos 60 e 70 do séc. XX, surge no campo jornalístico uma nova tendência de escrita, o *New Journalism*, demarcado pela publicação do clássico *A sangue frio* (1996), de Truman Capote. Inaugura-se, dessa forma, a reportagem literária, momento em que o Jornalismo passa a buscar um texto que se ancore nas vivências do repórter, ao mesmo tempo em que utiliza uma linguagem que se apropria de técnicas ficcionais, de análise do ambiente ou dos personagens, por exemplo, como estratégias para a construção de um texto que insere perspectiva e impressão à narração dos fatos. Ou seja, é através de técnicas literárias que o *New Journalism* busca o encontro com o real.

Em sequência ao movimento, percebe-se, na Literatura, a partir dos estudos de Phillipe Lejeune, uma “guinada subjetiva” (Sarlo, 2007, apud Faedrich, 2015, p. 46). Neste momento de discussões entre os limites do real e do ficcional, o autor afirma que a autobiografia também poderia ser uma arte. Assim, Lejeune define, em 1975, aquilo que ele chama “pacto autobiográfico” – uma de suas maiores contribuições para os estudos teóricos – como uma espécie de “acordo” entre autor e leitor, no qual o leitor confia que, pelo autor assinar o nome como narrador e ser o protagonista, o texto será a narração de fatos “verdadeiros”.

Incluímos, para nossa análise posterior, a ideia de biografema como um elemento que é parte dessa estratégia autobiográfica. A partir da associação entre fotografia e história, realizada por Roland Barthes na obra *Câmara Clara* (1984), entendemos o biografema como esse índice, que garante a matéria biográfica ao fazer referência ao

factual, ou seja, a instantâneos documentais da vida do autor. Para Barthes “a fotografia tem com a história a mesma relação que o biografema com a biografia” (BARTHES, 1984, p. 51), ou seja, ele torna-se como uma espécie de pista para o leitor associar a fábula ao fato. Consideramos, portanto, que os biografemas são como fotografias “do real” que se tornam imagens verbais, elaboradas da fragmentação característica da memória do sujeito empírico, aquele a ser biografiado. São, portanto, uma forma de garantir acesso mais autêntico ao real.

De acordo com Diana Klinger (2012), nos estudos de Teoria Literária existe uma certa polêmica sobre a relação da ficção com a verossimilhança e da Literatura com o texto autobiográfico. As constatações oscilam entre considerar que toda obra literária é autobiográfica e que autobiografia “pura” não existe (Klinger, 2012, p. 34). É também senso comum que escritores de ficção trabalham com suas experiências de vida e seu repertório para inventar, ou seja, sempre há algo de (auto)biográfico na ficção, ainda que todos os acontecimentos sejam pura invenção.

No entanto, na Literatura contemporânea ainda recente, a convergência de elementos autobiográficos com a ficção, formalizada como *ficções do eu* pela crítica, mostrou-se como uma tendência de escrita no início do século vigente. Conforme Schølhammer (2011), no mundo contemporâneo as explicações e representações da realidade estão sob forte suspeita, enquanto na Literatura permanece a construção de uma totalidade própria do mundo, propícia para a criação de espaços, histórias e personagens que acabam por ser mais verossímeis do que a realidade que vivemos. Logo, aquilo que o autor vive e experiencia, acaba por se tornar um acesso a verossimilhança. Ou seja, uma forma de extrair uma verdade que não se ocupa com a objetividade do fato, mas que busca revelar o real através da escrita – feito que o documentarismo e a biografia não conseguem lograr na mesma essência. Entretanto, aceitar a ficcionalização de uma experiência autobiográfica implica em abandonar a sinceridade confessional, um compromisso que sempre fora implícito ao gênero, convertendo a autobiografia a romance autobiográfico, ou seja, a autoficção.

O termo “autoficção” surge, então, com o romance *Fills* (1977), quando seu autor, Serge Doubrovsky, desconstrói Lejeune e cria um pacto entre autor e leitor. No seu romance, o personagem/narrador recebe o mesmo nome que ele (autor), além de haver semelhanças biográficas entre a vida do autor e a do personagem, criando a ilusão de que é uma autobiografia. Embora haja ocorrências anteriores dessa estratégia, é Doubrovsky

quem forja o termo “autoficção” para definir o pacto que seu livro afirma e para “preencher uma lacuna ao lado das memórias, da autobiografia e das escritas íntimas em geral” (Doubrovsky, 2014, p. 112).

Na discussão desses limites, Klinger (2012) considera o pacto ficcional como oposto ao biográfico, pois enquanto a biografia deseja reconstruir o factual, a ficção se utiliza do factual como um elemento para a sua construção. Entretanto, a autoficção desestabiliza essas noções, pois o pacto autoficcional é um pacto oximórico (Jacomard, 1993 apud Faedrich, 2015), que se contradiz na medida em que rompe com a veracidade do autobiográfico, mas também não adere totalmente à ficção. Pelo contrário, o acontecimento narrado surge da mistura dos dois, estabelecendo um terreno ambíguo e instável, no qual o leitor não sabe no que confiar. A autoficção é, conforme afirmou seu fundador em entrevista, uma narrativa em que a matéria é autobiográfica e a maneira, ficcional (Noronha, 2014, p. 13). Essa afirmação aproxima a estratégia autoficcional do *New Journalism*, ainda que a primeira pessoa, nesse caso, seja substituída pela terceira pessoa do jornalista-narrador que, no entanto, torna-se uma espécie de “filtro subjetivo” do fato.

Os pactos entre os leitores e as obras se apoiam, também, na indicação da ficha catalográfica. Ao encontrar o gênero autobiografia, o leitor esperará que o texto em suas mãos seja a história de vida de uma pessoa, fatos que ela conta sobre si. Por outro lado, ao ler a indicação de romance, saberá que está entrando no universo da ficção. Os pactos são estabelecidos na consideração do leitor sobre como ler e na indicação de gênero dada por seu autor. Entretanto, uma obra autoficcional instabilizará tais relações, pois mesmo que possua dados do factual, na ficha catalográfica estará a indicação de romance ou conto – nem autoficção, muito menos autobiografia.

Estabelecer uma distinção entre ficção e autoficção é meramente uma atitude crítica, mais interessada nas mentalidades que movem os fenômenos literários ou mesmo numa história da literatura, do que propriamente em estabelecer parâmetros teóricos. Diante da dificuldade em distinguir o romance ficcional do romance autoficcional, propõe-se avaliar os *horizontes de expectativas* (Arfuch apud Klinger, 2012) dos gêneros. Sabemos que embora exista referencialidade na ficção, é da narrativa autobiográfica que se espera a remissão a uma “vida real”. Mas a expectativa do texto autoficcional caberá às atitudes do leitor, que pode optar por crer ou não na matéria narrada como fato, colando ou não a figura do autor ao do narrador. Esse contrato se estabelece através de relações que o leitor tece com leituras paratextuais – como resenhas, entrevistas, contracapa,

artigos, etc – e com dados extratextuais, através de textos jornalísticos, biográficos e históricos. Assim, percebemos que o retorno do autor na literatura ocorre pela necessidade de reforçar sua presença, pois só a palavra do narrador não basta, é preciso que ela “traga a presença do autor e o traço do escritor para, assim, se fortalecer frente à diversidade de expressões da cultura contemporânea” (Jungblut, 2019).

Klinger (2012) identifica dois momentos em que podemos encontrar o recurso autoficcional sendo utilizado na escrita: a) nas passagens em que a voz do narrador e a voz do autor se confundem, em meio a relatos de vivências ancorados em referentes reais; b) nos trechos em que o processo de escritura vem à tona.

Dessa forma, a autora propõe o conceito de performance para definir o comportamento do autor que se dramatiza através da escritura, ou seja, não se volta para o real, mas para uma encenação. O próprio texto é uma dramatização, como um palco no qual um sujeito duplo encena: unem-se o real e o fictício, apresentam-se o ator e o personagem. Klinger o define como *work in progress* como “se o leitor assistisse ‘ao vivo’ ao processo de escrita” (Klinger, 2008, p. 26) nos trechos em que o autor “simula” sua escritura revelando um ato performático. Conforme Jungblut (2019), o imediatismo do processo criativo ficcional é um traço insistentemente retratado pela crítica literária brasileira contemporânea e que se relaciona ao papel do escritor como editor de seu texto, tendo até um caráter de marketing.

Buscaremos, na escrita de Bernardo Carvalho, um jornalista romancista, as colisões entre real e ficcional, entre autobiografia e romance, entre Jornalismo e Literatura. Para isso, identificaremos na obra *Nove noites*, como marcos do real: biografemas do autor, relatos em que sua vivência se confunde com a do narrador, referências extratextuais e a encenação do processo de escrita enquanto assinatura de sua autoria performática.

O JORNALISTA EM NOVE NOITES

Publicado inicialmente em 2002, *Nove noites* envolve, em sua trama, um tabu da antropologia brasileira: o suicídio do antropólogo Buell Quain, que tirou a própria vida durante sua estadia numa aldeia indígena do Xingu, entre os índios Krahôns. Já temos aqui um primeiro vínculo com o real. O fio que conduz o romance é o desejo do narrador em descobrir o que levou o antropólogo a cometer o ato. Sessenta e dois anos após o evento

fatídico, o narrador, um jornalista, encontra o nome de Quain num jornal, “Comecei a procurar informações sobre os Krahô pouco depois de ter lido pela primeira vez sobre o suicídio de Quain no artigo de jornal” (Carvalho, 2016, p. 73). E por razões pessoais, que só são reveladas ao leitor no final do livro, ele inicia uma pesquisa incessante pela biografia do antropólogo:

Ninguém nunca me perguntou. E por isso também nunca precisei responder. Não posso dizer que nunca tivesse ouvido falar nele, mas a verdade é que não fazia a menor ideia de quem ele era até ler o nome de Buell Quain pela primeira vez num artigo de jornal, na manhã de 12 de maio de 2001, um sábado, quase sessenta e dois anos depois da sua morte às vésperas da Segunda Guerra. O artigo saiu meses antes de outra guerra ser deflagrada (Carvalho, 2016, p. 13).

O primeiro encontro entre o narrador e o antropólogo já situa o acontecimento em um fato histórico, com data verídica. Existe, ainda, uma possibilidade de leitura que relaciona o artigo citado pelo narrador, que também é admitido por Carvalho, com o de Mariza Corrêa,² publicado na Folha de São Paulo, em 2001. Mesmo que o nome do veículo, o título ou o autor do artigo não tenham sido revelados no romance, podemos associá-los à antropóloga Mariza Corrêa, pois a data 12 de maio de 2001 é um segundo sábado do mês, como indica o narrador, e o próprio livro *Nove noites* é dedicado a ela. Além disso, o veículo de comunicação é o mesmo no qual o autor trabalhava na época e em que permanece até hoje, aumentando as chances de seu contato com o texto. Salientamos que Bernardo Carvalho nunca informou a autoria do artigo nem fez associação parecida, apenas assumiu ter encontrado o artigo da mesma maneira que seu narrador:³

Um dia, li no jornal uma resenha sobre um livro de correspondências de um antropólogo alemão que havia sido assassinado pelos índios no Brasil em meados do século XX. A resenha citava também Quain, antropólogo americano de 27 anos que havia se suicidado no Brasil em 1939. Aquilo me despertou: eu fiquei obcecado por aquele suicida e comecei a pesquisar (Carvalho, 2011, n. p.).

Outros referentes ao real são inseridos em diferentes instantes ao longo da trama, como o atentado às torres gêmeas, referências a Hitler, Stalin, Albert Einstein, Roosevelt, Segunda Guerra Mundial, dados da geografia brasileira, o Estado Novo no Brasil etc.

² O artigo de Mariza Corrêa, *Paixão etnológica*, está disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs1205200103.htm>

³ A informação também é confirmada pelo portal Tópico, em entrevista com Carvalho. Disponível em: <https://www.scribd.com/document/474947401/Entrevista-de-Bernardo-Carvalho-a-Flavio-Moura-pdf>

Assim, através de documentos, entrevistas, consulta a arquivos e até uma viagem à aldeia, o narrador-jornalista enfrenta sua busca.

Ainda que a voz principal seja a do jornalista, o romance inicia com um segundo narrador, marcado na escritura pelo uso do itálico, que se comporta como um narrador-testemunha. O trecho que abre a obra, causa uma primeira sensação de conversa através da inserção do pronome “você”, em que o segundo narrador parece fazer um chamado a um leitor mais atento, uma provocação para aquele que está prestes a adentrar os limites do real e ficcional, um convite para perceber a autoficção. Vejamos:

Isto é para quando você vier. É preciso estar preparado. Alguém terá que preveni-lo. Vai entrar numa terra em que a verdade e a mentira não têm mais os sentidos que o trouxeram até aqui. [...] A verdade está perdida entre todas as contradições e os disparates (Carvalho, 2016, p. 7, grifo do autor, grifo nosso).

Após a inserção da voz em itálico, voltamos ao jornalista. As primeiras páginas do romance se resumem à reunião de fatos sobre a vida empírica de Buell Quain, como se o narrador principal estivesse apresentando sua fonte ao leitor, simulando uma estratégia comum nos romances-reportagem – a fonte vira personagem. Uma série de informações sobre a vida do antropólogo é mencionada, como sua vida profissional, pessoal, acadêmica, a relação com os pais, o divórcio dos mesmos, entre outros. Até a certidão de Quain é citada, além da data e local de nascimento. Há uma preocupação recorrente por parte do narrador-jornalista com a contextualização do real nas informações que aborda:

Buell Quain se matou na noite de 2 de agosto de 1939 – no mesmo dia em que *Albert Einstein* enviou ao presidente *Roosevelt* a carta histórica em que alertava sobre a possibilidade da bomba atômica, três semanas antes da assinatura do pacto de não agressão entre *Hitler e Stalin*, o sinal verde para o início da *Segunda Guerra* e, para muitos, uma das maiores decepções políticas do século XX (Carvalho, 2016, p. 15, grifo nosso).⁴

Quando se matou, tentava voltar a pé da aldeia de *Cabeceira Grossa para Carolina*, na fronteira do *Maranhão* com o que na época ainda fazia parte de *Goiás* e hoje pertence ao estado de *Tocantins*. Tinha vinte e sete anos (Carvalho, 2016, p. 15, grifo nosso).

Buell Halvor Quain nasceu em 31 de maio de 1923, às 11h53 da noite, no hospital de *Bismarck*, capital da *Dakota do Norte*. A certidão de nascimento

⁴ Os dados informados no romance conferem com as datas que pesquisamos: Buell Quain suicidou-se em 2 de agosto de 1939, a carta de Einstein a Roosevelt foi divulgada dia 11 de agosto, mas está assinada com o dia 2 de agosto de 1939, o acordo de Hitler e Stalin foi assinado dia 23 de agosto de 1939, três semanas após o suicídio do antropólogo.

diz que foram tomadas as devidas precauções contra oftalmia neonatal, àquela altura um procedimento de praxe contra a transmissão de doenças venéreas aos recém-nascidos (Carvalho, 2016, p. 19, grifo nosso).

O narrador revela, ao longo do romance, diversas cartas que mencionam o antropólogo ou o seu suicídio. São cartas de conhecidos de Quain que se comunicavam entre eles e cartas que o próprio Quain escrevia. Entre alguns remetentes estão: Fannie Dunn Quain, mãe do antropólogo; Eric P. Quain, seu pai; Heloísa Alberto Torres, diretora do Museu Nacional do Rio de Janeiro; Ruth Benedict, sua orientadora da Universidade de Columbia, em Nova York; Manoel Perna, amigo de Quain; e o delegado Ângelo Sampaio. O próprio Quain teria deixado ao menos sete cartas para conhecidos, escritas nas últimas horas de vida. Destas, o narrador-jornalista diz ter acesso a quatro: as que foram enviadas para Ruth Benedict,⁵ Heloisa Alberto Torres,⁶ Manoel Perna⁷ e Ângelo Sampaio.⁸ Assim, o texto é marcado por várias vozes que levam o nome de pessoas empíricas, embaralhando, mais uma vez, o trabalho desse leitor de romances que precisa confiar e interpretar. Vemos que essa instabilidade não é um empecilho para a leitura, ao contrário, é a própria razão dela, pois o narrador também está buscando “a verdade” entre documentos e vazios. Enquanto ele preenche as lacunas inventando, o leitor preenche imaginando.

Posterior à apresentação de Quain feita pelo narrador-jornalista, a narrativa volta-se novamente para a voz grafada em itálico e assim segue durante a narração. Até a página 60, somos, enquanto leitores, apresentados à vida de Quain. Com diversos dados sobre sua biografia, o narrador-jornalista constrói a história do antropólogo através das informações que passa ao leitor através de documentos, cartas e correspondências trocadas entre os personagens citados e os próprios relatos de entrevista que ele teria realizado com diferentes fontes. A descrição de alguns momentos dos bastidores das entrevistas é a única ação presente na narrativa até então.

⁵ Ruth Benedict foi uma consagrada antropóloga norte americana, como informa-se aqui: <https://biomania.com.br/artigo/ruth-benedict>

⁶ Heloísa Alberto Torres aparece em fotografia inserida no romance. Foi diretora do Museu Nacional do Rio de Janeiro.

⁷ Bernardo Carvalho assume a existência de Manoel Perna em entrevista disponível em: <https://www.scribd.com/document/474947401/Entrevista-de-Bernardo-Carvalho-a-Flavio-Moura-pdf>

⁸ Destas fontes, conseguimos comprovar a existência empírica das três primeiras. Apenas sobre o delegado Ângelo Sampaio não foi possível encontrar nenhuma referência real.

Somente quando o narrador relaciona a sua própria infância com o Xingu, afirmando que o local é o “inferno” de sua infância (Carvalho, 2016, p. 60) que a ação se volta, também, para o jornalista. A afirmação parece aproximar o narrador principal de seu investigado, pois, se até então ele descrevia como o Xingu havia sido uma experiência difícil para Quain, agora o mesmo lugar se torna seu próprio inferno. A presença no mesmo espaço da história contribui para que a leitura “cole” autor e narrador, desfazendo esse último como uma construção ficcional para torná-lo um ser de carne e osso.

Assim, o narrador reconstrói sua infância, seus traumas no Xingu, sem distanciar-se de Quain, como podemos observar em: “Buell também havia acompanhado o pai em viagens de negócios. Quando tinha catorze anos, foram a uma convenção do Rotary Club na Europa [...]” (Carvalho, 2016, p. 64); “Era exatamente o mesmo cenário de fundo que eu tinha visto na foto de chegada de Quain à cidade, publicada na primeira página da edição de 18 de agosto de 1939 d’O Globo, que noticiava com algum atraso a morte do etnólogo” (Carvalho, 2016, p. 76) e “Se para mim, com todo o terror, foi difícil não me afeiçoar a eles em apenas três dias, fico pensando no que deve ter sentido Quain ao longo de quase cinco meses sozinho entre os Krahô” (Carvalho, 2016, p. 107).

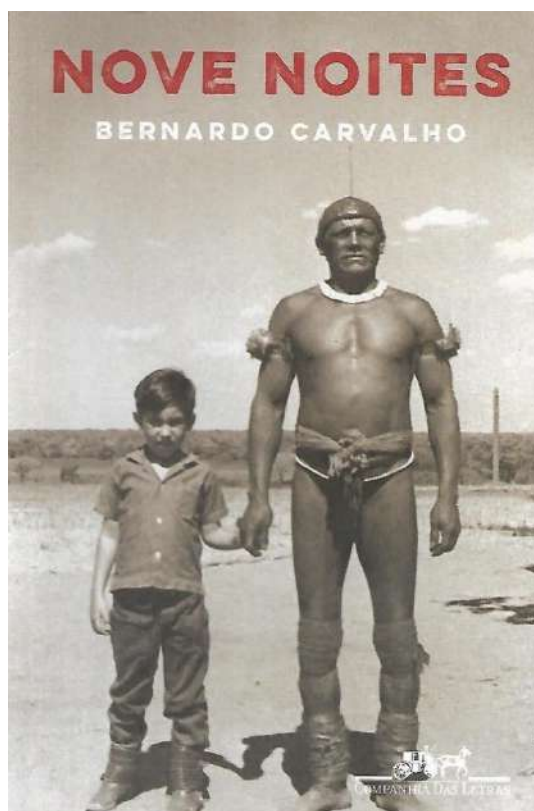
Assim, uma série de memórias do narrador-jornalista, que trazem traços em comum com a biografia de Carvalho, são introduzidas, cruzando também as vidas do personagem com a do autor. E, embora os nomes do narrador e seu pai não sejam mencionados, ele afirma ser neto de um personagem que carrega o mesmo nome do bisavô de Bernardo Carvalho: “Meu pai me fez o favor de anunciar que eu era bisneto do marechal Rondon por parte de mãe” (Carvalho, 2016, p. 66).

Carvalho pode não narrar a história do ponto de vista autobiográfico, mas ele e seu narrador-personagem são jornalistas, tiveram experiências no Xingu durante a infância, encontraram o nome de Buell Quain em um jornal, têm o “mesmo” bisavô e ambos são escritores. O narrador-jornalista também confessa que, durante a produção da pesquisa, foi-lhe oferecido um trabalho em Paris. Da mesma forma, Bernardo Carvalho trabalhou como correspondente da *Folha de São Paulo* primeiro em Paris e depois em Nova York, entre os anos 1996 e 2008. Mesmo que não tenhamos a precisão das datas, sabemos que a partir de 1996, Carvalho atuava somente em Paris, em período anterior à publicação do romance. Abre-se, assim, uma interpretação para um leitor mais curioso, que poderá *colar* autor e narrador a partir de elementos extratextuais.

Mesmo sem assinar o seu nome no miolo do livro, Carvalho confirma o pacto

autoficcional por biografemas quando insere, na orelha, uma foto dele quando criança no Xingu. O pacto é reafirmado pelo narrador-jornalista: “Ninguém nunca me perguntou, e por isso nunca precisei responder que a representação do inferno, tal como a imagino, também fica, ou ficava, no Xingu da minha infância” (Carvalho, 2016, p. 60). Na edição de 2016, a foto da orelha é transferida como imagem de capa da obra, obtendo destaque ainda maior.

Imagem 1 - Foto de capa *Nove noites*: edição 2016



Fonte: CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

Posteriormente, a narrativa adentra, mais uma vez, o trabalho do jornalista. Assistimos ao testemunho do narrador na aldeia indígena, imitando o próprio autor do texto que, para a construção de *Nove noites*, também passou um período entre os Krahôs, no Xingu.⁹ Assim, os relatos que o narrador-jornalista faz sobre sua visita aos indígenas não parecem ser outra coisa senão os relatos das experiências do próprio Carvalho, como vemos na frase já citada, “Se para mim, com todo o terror, foi difícil não me afeiçoar a eles em apenas três dias, fico pensando no que deve ter sentido Quain ao longo de quase

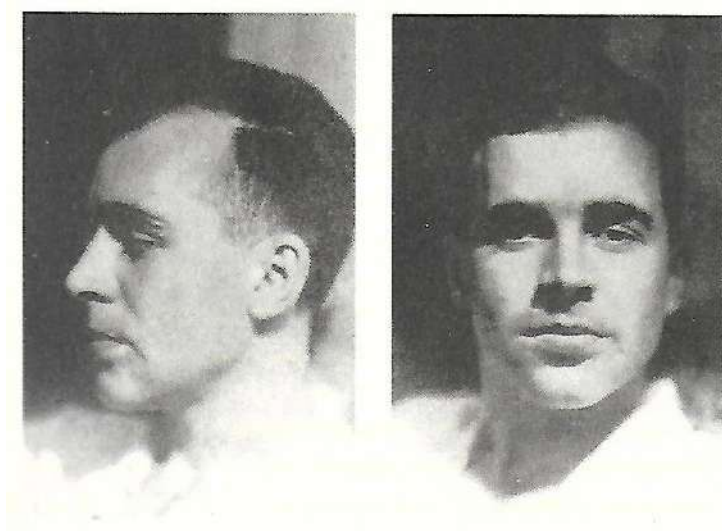
⁹ A informação é confirmada pelo portal Trópico, em entrevista com Carvalho. Disponível em: <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/1586.1.shl>

cinco meses sozinho entre os Krahô” (Carvalho, 2016, p. 107). Por irem ambos à aldeia, autor (Carvalho), e narrador, podemos considerar que, enquanto jornalistas, eles assumem a posição de testemunha daquele povo, revelando uma ação não apenas estratégica para a construção de um romance verossímil, mas uma apuração de fatos, uma pesquisa séria em busca da compreensão do suicídio de Quain.

O narrador se revela, na semelhança ao seu autor, como um jornalista que investiga a vida do antropólogo no intuito de escrever um livro. Entretanto, não escreve um livro-reportagem, herança do *New Journalism*, mesmo que apure os fatos como se fosse um, mas um romance. Vale destacar que a ficção dentro do romance não é revelada ainda ao leitor, pois a pesquisa pelo factual permanece sendo o foco da fábula, causando a sensação de que todos os elementos compõem uma trama verídica.

Além da foto do autor quando criança, o recurso de imagens é utilizado duas vezes no romance. Numa primeira, apresentando o próprio Buell Quain em duas fotografias lado a lado. A inserção é feita em meio a voz de Manoel Perna, no momento em que comenta a segunda vez que vê os olhos de Quain. Simulando uma encenação, as imagens de Buell mostram-no primeiro olhando para o lado, numa foto de perfil, e a segunda olhando diretamente para a câmera.

Imagem 2 – Buell Quain



Fonte: CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 26.

A disposição das fotografias parece encenar a movimentação da frase anterior a elas, a frase que a introduz: “Mas foi ali, pela segunda vez, que eu vi os olhos dele”

(Carvalho, 2016, p. 26). Posteriormente, a imagem é mencionada no romance pelo narrador-jornalista, agora, no vínculo com o real:

A professora também me mostrou a reprodução de um retrato de Quain que eu já conhecia dos arquivos de Heloísa Alberto Torres e cuja cópia ele teria dado de presente à mão dela. Na foto, ele está de frente para a câmera, sentado numa cadeira, de camisa branca. Tem uma expressão irônica e desafiadora (Carvalho, 2016, p. 29).

Em outro trecho, também é possível verificar a mesma aproximação com o real:

Em outubro de 1939, aos sessenta e cinco anos, Fannie Quain mandou três fotos do filho para Heloísa Alberto Torres. A maior delas tinha sido feita num estúdio de Minneapolis, em 1935, antes de ele ir para Fiji. Os outros dois retratos, *um de perfil e o outro de frente*, foram tirados em 1937, quando Buell Quain estava trabalhando no seu apartamento, em Nova York [...] (Carvalho, 2016, p. 117, grifo nosso).

Na segunda imagem, há Lévi-Strauss, Heloísa Alberto Torres¹⁰ e outras pessoas no jardim do Museu Nacional. Novamente, também mencionada pelo narrador-jornalista com contextualização do real:

Há uma foto, de 1939, em que dona Heloísa aparece sentada no centro de um banco nos jardins do Museu Nacional, entre Charles Wagley, Raimundo Lopes e Edson Carneiro, à sua direita, e Claude Lévi-Strauss, Ruth Landes e Luiz de Castro Faria, à sua esquerda (Carvalho, 2016, p. 32).

Imagem 3 – Heloísa Torres, Lévi-Strauss e outros no Museu Nacional



Fonte: CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 31.

¹⁰ No artigo *Dona Heloísa e a pesquisa de campo*, de Mariza Corrêa (1997, Unicamp) além de sermos apresentados à vida de Heloísa Alberto Torres, podemos também encontrar outras duas imagens fotografadas no mesmo dia do que a inserida no romance. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77011997000100002.

A nomeação de todas as pessoas da fotografia parece ser um recurso para garantir a autenticidade daqueles personagens, como se comprovasse sua veracidade e seu trabalho enquanto jornalista. Ao final da obra, há um espaço para o crédito das imagens, onde é indicado que a primeira foi retirada da Casa de Cultura Heloísa Alberto Torres e, a segunda, do acervo da Seção de Arquivos do Museu Nacional-UFRJ. Ou seja, confirma-se seu vínculo com o espaço extratextual da realidade. Dessa forma, podemos compreender que o narrador-jornalista se utiliza delas como uma reportagem o faria. Nos três casos, a fotografia exerce uma função de documentação, simulando um recurso comum na prática jornalística.

Sendo Carvalho e seu narrador dois jornalistas, podemos observar que houve uma apuração do real que é mostrada no texto. Além do uso de dados, datas e informações verídicas, há também a utilização de fontes que no texto de ficção emanam como personagens. Cabe observar que os personagens-fontes têm suas falas inseridas através de aspas, como se fossem depoimentos extraídos de conversas gravadas. Diversos trechos mostram o que seriam “os bastidores” da entrevista através da descrição do narrador-jornalista. Dessa forma, associamos mais uma vez, as vivências do narrador com a própria prática e história de Carvalho:

Eu não soube da existência dessa carta até me aconselharem a procurar uma professora de antropologia da Universidade de São Paulo cuja tia, também antropóloga e falecida, teria visitado a mãe de Quain, nos Estados Unidos, em 1940, pouco depois da morte do etnólogo. Consegui o telefone e liguei para a professora [...] Marcamos um encontro na universidade, onde ela me confirmou o que já havia dito no telefone e, antes que eu pudesse tocar na carta, fez questão de lê-la em voz alta, em inglês, enquanto olhava para mim e arqueava as sobrancelhas, coisas que a ela pareciam significativas e a mim não diziam nada (Carvalho, 2016, p. 28).

Tirei o gravador do bolso. Foi o tempo de o velho apontar para o parêntese e dizer sem a menor cerimônia: “Estou precisando de um desses”. Fiquei sem ação. Olhei para o antropólogo, desamparado. Mal acabava de chegar e não sabia como reagir. [...] O início daquele encontro e a evidência da minha falta de tato me deixaram tão sem ação que não consegui ligar ou não me lembrei de ligar o gravador quando o velho Diniz respondeu: “Cămtwyon”. (Carvalho, 2016, p. 79-80).

Durante o romance, é possível identificar nove personagens que são tratados dentro da diegese como fontes jornalísticas para a apuração do narrador. Entre elas estão: a antropóloga que escreveu o artigo sobre Quain que instigou o jornalista; uma professora de antropologia da Universidade de São Paulo cuja tia seria conhecida de Quain; o professor Luiz de Castro Faria, uma das últimas pessoas vivas que conheceu o

antropólogo; o índio Velho Vicente, que era criança na época que Quain passou pela aldeia mas que não chegou a conhecer o antropólogo; um casal de antropólogos que estudou os Krahô; o índio Velho Diniz, o único Krahô vivo que conheceu Quain; os dois filhos mais velhos de Manoel Perna, Raimunda, que residia em Tocantins, e o outro filho, Francisco Perna de Miranda, que lhe concedeu também uma entrevista. Assim, por coincidência ou não, nove fontes dão base para a construção jornalística das *Nove noites* de Quain.

Em toda a narração, a apuração de fatos pelo narrador-jornalista mistura-se com a composição do seu romance, revelando, mais uma vez, o compromisso com a veracidade dentro da ficção. Sua obsessão com o factual é tanta que parece ser contraditória, se considerarmos que o objetivo final do narrador-personagem é compor uma obra de ficção:

Procurei a antropóloga que havia escrito o artigo. A princípio, foi seca no telefone. Deve ter achado estranho que alguém lhe telefonasse por causa de um detalhe do texto, mas não disse nada. Trocamos alguns e-mails, que serviram como uma aproximação gradual. Preferia não me encontrar pessoalmente. Queria ter certeza de que os meus objetivos não eram acadêmicos. Mas mesmo se de início chegou a desconfiar do meu interesse por aquele homem, não perguntou as minhas verdadeiras intenções. Ou pelo menos, não insistiu em saber as minhas razões. *Supôs que eu quisesse escrever um romance, que meu interesse fosse literário, e eu não a contrariei. A história era realmente incrível* (Carvalho, 2016, p. 14, grifo nosso).

Aquela altura, eu já estava completamente obcecado, não conseguia pensar em outra coisa, e como todos os que eu havia procurado antes, eles também não quiseram saber por quê. Ninguém me perguntava a razão. Eu dizia que queria escrever um romance. [...] Eu queria visitar os Krahô e, se possível, o local do suicídio (Carvalho, 2016, p. 75, grifo nosso).

A preocupação do narrador-jornalista com a veracidade de sua história, que ele próprio considera obsessiva, se revela. É necessário ir a fundo em sua busca, querendo interpretar a vida de Quain.

Fazendo-me de tonto, perguntei sobre a aparência física dele, sobre o que no geral eu já sabia, na verdade mais interessado nas impressões que havia deixado e nas reações que a sua figura podia ter provocado do que na imagem real: “Não tinha nada de especial. Ele era moço, bastante moço”. Gordo ou magro? “Gordo ele não era, de jeito nenhum. Nem muito magro. Era uma pessoa de aspecto comum, digamos.” Louro ou moreno? “Não era louro claro, não. Era mais para o moreno. Não tinha nenhuma marca especial.” Diante da dificuldade de arrancar alguma coisa do velho professor, decidi perguntar o contrário do que queria saber. Era feio? “Não, era mais para bonito, uma figura simpática” (Carvalho, 2016, p. 33, grifo nosso).

Embora o narrador-jornalista seja aquele que guia a narrativa, como já mencionamos, retornamos a nossa atenção à segunda voz, demarcada na escritura pela grafia itálica, também em primeira pessoa. Ela se revela em cartas que falam sobre Quain,

como uma testemunha de seus últimos dias de vida, e pode ser identificada como a voz de Manoel Perna. Seria esse um segundo narrador, em modo onisciente seletivo, o qual dialoga com um “você”, como se adivinhasse que alguém, um dia, iria se interessar. Assim, o pronome pode se dirigir ao próprio jornalista que repete a carta para o seu leitor – garantindo a esse, quando continua lendo, o papel de investigador do romance. Posteriormente, na trama, descobrimos que se trata de um personagem que pode ter motivado o suicídio de Quain. Mas a descoberta, que só ocorre ao final do livro, não impede a identificação anterior por parte do leitor.

É só quando, então, o desfecho se encaminha, que o narrador-jornalista assume seu distanciamento do real ao atestar a invenção das cartas de Manoel Perna: “Manoel Perna não deixou nenhum testamento e eu imaginei a oitava carta (Carvalho, 2016, p. 135)”.

Ninguém nunca me perguntou. Manoel Perna, o engenheiro de Carolina e encarregado do posto indígena Manoel da Nóbrega, morreu em 1946, afogado no rio Tocantins, durante uma tempestade, quando tentava salvar a neta pequena. O Estado novo e a guerra tinham acabado. Deixou sete filhos, três homens e quatro mulheres. Voltava de Miracema do Tocantins para Carolina. Quem conta a história são os dois filhos mais velhos, que me garantiram que ele não deixou nenhum papel ou testamento, nenhuma palavra sobre Buell Quain (Carvalho, 2016, p. 134).

Dessa forma, por muitas páginas, a impressão que o enredo de *Nove noites* causa ao seu leitor é de uma mistura completa entre ficção e realidade. Os capítulos narrados pelo jornalista parecem ser o espaço dedicado ao real, à veracidade, ao romance-reportagem. Já os narrados por Manoel Perna, as nove cartas que relatam as últimas nove noites de vida de Quain e dão título a obra, parecem ser o espaço em que se insere a ficção, o local destinado à literatura. A própria capa do livro confirma a hipótese: o título *Nove noites* refere-se às nove noites relatadas por Manoel Perna, ou seja, nove noites de ficção, enquanto a imagem de fundo da edição mais recente mostra uma foto real de Bernardo Carvalho, quando criança, no Xingu.

O próprio autor afirma a aproximação do livro com o campo jornalístico quando confessa que a história está num plano maior que a linguagem e distancia a voz de Perna da sua, inserindo-o na ficção:

O que eu acho é que, nos outros, é como se a linguagem estivesse à procura da história, ao passo que no “Nove Noites” a história está a priori. Por isso o livro

parece mais um relato. A ideia era ele se aproximar do espírito de um livro de jornalismo. Mas apenas se aproximar. As partes em *itálico*, por exemplo. Muita gente veio me dizer que tinha achado lindos aqueles trechos. Quando na verdade eu nunca teria coragem de escrever daquele jeito. Acho brega. O personagem que escreve aquilo, o Manoel Perna, é um popular dos anos 40 tentando ser literato. Por isso a linguagem é floreada daquele jeito (Carvalho, sem data, n.p.).

Como se quisesse dar uma satisfação ao leitor e visando demonstrar que essa não seria a intenção inicial do romance, o narrador-jornalista explica que a ficção foi seu último recurso: “Foi só quando esgotei todos os meios de achar o que me faltava – o que chamei de a oitava carta, supondo que pudesse realmente existir, e que daria um sentido a toda a história e mais especificamente ao suicídio [...]” (Carvalho, 2016, p. 156). Assim, adentra o universo ficcional quase por frustração, confessando que a pesquisa é verdadeira, e a ficção uma “solução”:

Àquela altura dos acontecimentos, depois de meses lidando com papéis de arquivos, livros e anotações de gente que não existia, eu precisava ver um rosto, nem que fosse como antídoto à obsessão sem fundo e sem fim que me impedia de começar a escrever o meu suposto romance (o que havia dito a muita gente), que me deixava paralisado, com o medo de que a realidade seria sempre muito mais terrível e surpreendente do que eu podia imaginar e que só se revelaria quando já fosse tarde, com a pesquisa terminada e o livro publicado. *Porque agora eu já estava disposto a fazer dela realmente uma ficção. Era o que me restava, à falta de outra coisa* (Carvalho, 2016, p. 157, grifo nosso).

Até o final do romance, uma leitura possível seria compreender que a ficção foi necessária para explicar o suicídio, para a testemunha de Manoel Perna surgir na oitava carta inventada. A pesquisa mantém seu caráter de real, e as passagens sobre as memórias e vivências do jornalista também mantêm a sensação de depoimento, de confissão – na semelhança com os relatos biográficos. É quando o narrador assume a ficção em sua própria voz que o vínculo com o real, finalmente, esboroa. Adentrando as últimas páginas, ainda sem conseguir compreender o suicídio, o narrador-jornalista decide embarcar aos Estados Unidos para encontrar o filho do fotógrafo da foto de Quain, “A ficção começou no dia em que botei os pés nos Estados Unidos” (Carvalho, 2016, p. 158). Ou seja, o desfecho que o narrador encontra nos EUA – a motivação do suicídio – parece ser invenção. Mesmo assim, os laços com o real estabelecidos até então não se quebram, pois o próprio narrador admite o momento em que a ficcionalização começa.

Logo, a busca para desvendar os mistérios por trás da morte de Quain acaba por não encontrar uma resolução satisfatória. A vida não precisa ser verossímil. O narrador-jornalista não alcança a verdade e encontra na ficção uma saída, conforme ele mesmo

confessa. Ou, então, podemos compreender que o próprio autor do texto preenche as lacunas em aberto com os recursos da ficção: Manoel Perna, um novo personagem, inspirado em uma pessoa que realmente existiu, é criado e inserido na trama como um segundo narrador. A solução que o narrador-jornalista tem, de entregar-se à ficção, parece ser a mesma que Carvalho encontra, ao partir do real para criar um romance. Assim como o narrador-jornalista admite a “invenção” de Manoel Perna, o próprio autor confessa a inserção como uma alternativa:

esse personagem, o Manoel Perna, é uma espécie de desejo do autor de resolver as lacunas que não são resolvidas pela pesquisa. Várias pistas me induziam a certas conclusões, mas eu não tinha certeza. Precisava de um negócio que fechasse. E a única pessoa que pudesse ter visto era ele (Carvalho, sem data, n.p.).

Além das relações tecidas entre biografemas e dados extratextuais, a autoficção também se revela quando acompanhamos a simulação da escrita, a “montagem” do romance. Assistimos à sua busca, aos fatos que o narrador descobre, à inserção de documentos, cartas, entrevistas, a oitava carta, ao montar do quebra-cabeça de sua pesquisa. Ou seja, o leitor é apresentado a um romance que se constrói em um processo, numa escritura à qual ele assiste, num *work in progress*. Os fatos da vida de Quain são contados conforme a ordem escolhida pelo narrador-jornalista, simulando um livro reportagem; a narração do jornalista busca pelo desfecho da investigação, ao mesmo tempo em que “se monta” na frente de quem lê. A performance de Carvalho se revela nessa simulação, no livro que se constrói ao vivo diante de seu leitor.

Os trechos escritos pela segunda voz que narra são inseridos conforme a intenção do narrador, mesmo que essa inserção seja uma marca do escritor, ela é disposta de forma intencional para unir-se entre os relatos do narrador. Assim, o recurso autoficcional se repete através do *work in progress*, e Carvalho e seu narrador coincidem novamente:

Tentei lhe explicar que pretendia escrever um livro e mais uma vez o que era um romance, o que era um livro de ficção (e mostrava o que tinha nas mãos), *que seria tudo historinha, sem nenhuma consequência na realidade* (CARVALHO, 2016, p. 95).

O narrador “mostra o que tem nas mãos”, um livro que representa a ficção dentro do romance, ou seja, dentro da própria ficção, revelando um ato performático que o aproxima de seu leitor em um aqui/agora – pois este também estará segurando um

romance. Ele se insere em cena, como se estivesse num palco, escrevendo ao vivo para uma plateia que o assiste, como se o texto fosse um palco onde a performance se concretiza. Novamente, as coincidências com Carvalho se tornam gritantes:

Àquela altura, eu já estava completamente obcecado, não conseguia pensar em outra coisa, e como todos os que eu havia procurado antes, eles também não quiseram saber por quê. Ninguém me perguntava a razão. Eu dizia que *queria escrever um romance*. Diante do meu entusiasmo, que a outros podia parecer doentio e inexplicável, acho que os dois de início ficaram apenas um pouco resabiados (Carvalho, 2016, p. 95, grifo nosso).

Tentei lhe explicar que pretendia escrever um livro e mais uma vez o que era um romance, o que era um livro de ficção (e mostrava o que tinha nas mãos), *que seria tudo historinha, sem nenhuma consequência na realidade*. (Carvalho, 2016, p. 95, grifo nosso).

Não conseguia fazê-lo entender o que era ficção (no fundo, ele não estava interessado), nem convencê-lo de que o meu interesse pelo passado *não teria consequências reais, no final seria tudo inventado* (Carvalho, 2016, p. 96, grifo nosso).

A sensação que nos acompanha ao longo do romance é de uma encenação, de uma performance de um jornalista que se transforma em romancista. Como leitores, balançamos na incerteza em definir o que é verdadeiro e o que é falso. Afinal, há um paradoxo que se estabelece, pois ao mesmo tempo em que o jornalista-romancista tenta reafirmar que tudo será “historinha”, sente necessidade de basear-se no real. Reinventa o outro e a si próprio na ficção. Carvalho, em entrevista, conecta-se outra vez ao seu narrador:

Você nunca vai descobrir o que leva um suicida a se matar. Esse é o princípio do suicídio. O que me interessou na história é que ela é insolúvel. Era uma pesquisa detetivesca para a qual eu já sabia que não haveria resposta. Chegou um ponto em que eu empaquei e não tinha mais para onde ir e a ficção aflorou. Procuro com os meus livros celebrar a subjetividade, a imaginação e não estar confinado ao funcionalismo da realidade. No livro, a realidade é para o leitor como uma armadilha ou um jogo. Uma espécie de simulacro da realidade (Carvalho, 2011, n.p.).

Nos agradecimentos finais, Bernardo Carvalho adverte que “Este é um livro de ficção, embora esteja baseado em fatos, experiências e pessoas reais. É uma combinação de memória e imaginação – como todo romance, em maior ou menor grau, de forma mais ou menos direta” (Carvalho, 2016, p. 159). Assim, o próprio autor confirma a performance: assume que a criação de seu romance se deu da mesma forma daquele ao qual assistimos o jornalista-romancista escrever. Ambos ancoraram sua escrita em referentes reais, de documentos e fotografias, a entrevistas e testemunhos. Mas, ao final

de tudo, o que resta é “apenas historinha”. Ao discutir sobre a motivação para a escrita de seu romance, Bernardo Carvalho confirma a lógica da autoficção, a busca pelo efeito do real: “A certa altura, me dei conta de que o que realmente atraía a maioria das pessoas nesses dois romances era o efeito de realidade, a ideia de que liam uma história real, baseada em fatos reais” (Carvalho, 2007, n.p.).

Nessa brincadeira teatral, ou nesse espetáculo autoficcional que Carvalho cria, o seu leitor tem papel ativo, participando como uma espécie de coautor. Ele recebe pistas e armadilhas que brincam com as noções do real, cabendo a ele próprio pesquisar o que lhe convém. O leitor assume, por sua opção, um papel de investigador, transforma-se num repórter do próprio texto que lê. Ao ser questionado sobre os complexos limites entre real e ficcional em suas obras, o autor explica:

É consciente. Meus livros são a consequência de algo que já existia, e que talvez eu nem tivesse tanta consciência antes de escrever. Hoje há uma espécie de confusão entre ficção e realidade que é muito perturbadora. Fico impressionado com a vulgaridade do Brasil. Na internet não há distinção entre notícias sobre celebridades da TV e assuntos importantes, como a guerra. É um culto à ignorância e à grosseria em nome do comércio. Meus livros tentam ser um antídoto a essa mentalidade, pois demandam esforço. O leitor é ativo e funciona como o cocriador da obra (Carvalho, 2011, n.p.).

Portanto, no papel ativo que demanda a autoficção, três “repórteres” surgem com o texto: o próprio Carvalho, na pesquisa verídica que realizou para escrever a obra, o narrador-jornalista, que imita os passos de seu autor, e o leitor do texto, que tem a opção de seguir, ou não, as pistas deixadas pelos dois primeiros, a fim de encontrar uma solução para o que é real e o que não é, fora do texto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ainda que as estratégias jornalísticas em *Nove Noites* colaborem para instabilizar as noções entre o real e o ficcional, as armadilhas autoficcionais de Carvalho mostram-se, ao fim e ao cabo, como estratégias literárias que têm uma função que é própria da literatura, manter o diálogo com o leitor imergindo-o como participante da construção de sentido. “Assistimos” a Carvalho na posição de quase um cronista ao narrar seu trabalho de jornalista-escritor, sempre vinculando sua voz com a do narrador, através dos

biografemas. Estes, é preciso dizer, só são biografemas a partir do trabalho “jornalístico” do leitor, que precisa conferir a veracidade dos acontecimentos.

O romance se monta como uma grande reportagem que se apropria de índices da realidade para gerar o efeito do real. A confirmação da autoficção, sobretudo se o leitor recusa o extraliterário, surge na foto que Carvalho propositalmente insere no romance: ele mesmo, quando menino, no *locus* da trama. Como se precisasse confirmar a presença da autoficção, numa estratégia a afirmar sua intenção de brincar com o espaço da imaginação entre o real e o ficcional, e que sempre se mostrou atrativo ao leitor, a foto passa para a capa, na edição de 2016, revelando até uma possível estratégia editorial dirigida a um nicho que, na contemporaneidade, se mostrou eficiente. Entretanto, como sabemos, na ficha catalográfica, independente da vinculação com o real, permanecerá escrito *romance*.

A matéria de toda escrita ficcional – de toda a Literatura – é a vida humana, com todas as suas verdades – e mentiras. Romancistas inventam personagens, e personagens vivem suas vidas como as vivemos, com as mesmas emoções, frustrações, desejos, reações, que vivenciamos na realidade. A autoficção se mostrou uma tendência ao escancarar a farsa da convivência entre personagens fictícios e personagens reais. Os leitores, fartos talvez da invenção e da performance cotidiana das vidas mascaradas nas redes sociais, quer histórias em que pode acreditar. Talvez possamos dizer, (por que não?) que a autoficção é uma prima da fofoca, e por isso tão atrativa a nós, curiosos leitores da vida alheia.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *Câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BULHÕES, Marcelo. *Mídia e literatura: tematizações, correlativos, conexões*. *Revista Libero*. São Paulo, n. 29, v. 15, p. 101-110, 2012.

CARVALHO, Bernardo. *Bernardo Carvalho e a literatura*. Entrevista concedida a Marco Sanchez. [30 out. 2011]. Bonn: Deutsche Welle, 2011. Ilustrada online. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/bernardo-carvalho-e-a-literatura-como-ant%C3%ADoto-da-banalidade/a-15352025> . Acesso em: 23 jan. 2024.

CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CARVALHO, Bernardo. *A trama traiçoeira de "Nove noites"*. Entrevista concedida a Flavio Moura. [sem data]. São Paulo: Folha da Manhã S/A, 2002a. Ilustrada online. Disponível em: <https://www.scribd.com/document/474947401/Entrevista-de-Bernardo-Carvalho-a-Flavio-Moura-pdf>. Acesso em: 23 jan. 2024.

DOUBROVSKY, Serge. O último eu. In: NORONHA, Jovita M. G (Org). *Ensaaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, p.111-125, 2014.

FAEDRICH, Anna. *O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira*. Itinerários, Araraquara, n. 40, p. 45-60, jan./jun, 2015.

JUNGBLUT, Helena. *Quando a palavra não basta: a presença do escritor em romances contemporâneos brasileiros*. 2019. 216 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade de Santa Cruz do Sul, Santa Cruz do Sul, 2019.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

KLINGER, Diana. Escrita de si como performance. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. São Paulo, n. 12, p. 11-30, 2008.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org). *Ensaaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

Recebido em: 28/04/2024

Aceito em: 17/09/2024

Ana Cláudia Munari Domingos: professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul. Coordenadora dos Cursos de Letras, Letras EaD e Secretariado Executivo da Universidade de Santa Cruz do Sul (2023-atual). Doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2011), na área de Teoria da Literatura. Pós-Doutorado em Comparative Studies - Intermediality, na Linnéuniversitetet, Suécia, Linhas de Pesquisa: Estudos literários e midiáticos e Estudos de Mediação em Leitura. Mestrado em Teoria da Literatura (Pucrs, 2006). Graduada em Letras. Líder do Grupo de Pesquisa - CNPq Leitura Comparada das Mídias. Membro dos Grupos de pesquisa CNPq Intermídia; Coordenadora do GT Intermedialidade: Literatura,

artes e mídias (Anpoll), 2018-2023. Editora Associada da Revista da Anpoll (2024). Editora da Revista *Rizoma* (2021-atual).

Nicole Petry Rieger: atua como professora de Língua Inglesa e Língua Portuguesa no Colégio Mauá, em Santa Cruz do Sul. Possui graduação nos cursos Letras Português/Inglês (2018) e Jornalismo (2018) pela Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC). É mestre em Letras (2022), bolsista CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), da Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC), com ênfase em Estudos literários e midiáticos. Atualmente, é pós-graduanda em Educação Bilíngue e Cognição pelo Instituto Educacional de Novo Hamburgo (IENH) e doutoranda em Letras pela Universidade de Santa Cruz do Sul.

Os cômodos do fantástico no conto *Casa tomada* de Júlio Cortázar

The Rooms of the Fantastic in the Short Story 'Casa Tomada' by Julio Cortázar

Eliana Kiara Viana Torres

Universidade Federal do Ceará (UFC-IFMA)

kiara.viana@ifma.edu.br

<https://orcid.org/0000-0001-9024-3572>

Gilberto Freire de Santana

Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão (UEMASUL)

gilbertosantana@uemasul.edu.br

<https://orcid.org/0000-0002-3018-3018>

Saulo Lopes de Sousa

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Instituto Federal do Maranhão (IFMA)

saulo.sousa@ifma.edu.br

<https://orcid.org/0000-0001-6290-5954>

RESUMO

O fantástico é reconhecido em uma narrativa pela incursão de algo estranho, extraordinário, que insere um conflito no cotidiano representado, no contexto familiar e verossímil. Tomando por base essa afirmação, o presente artigo discute o fantástico e sua construção no conto *Casa tomada*, de Júlio Cortázar, colocando luz sobre os elementos que compõem o relato fantástico: a realidade, o impossível, o medo, a linguagem e ainda a importância do narrador. Os pressupostos teóricos de Roas (2014), Furtado (1980) e Camarani (2014) fundamentam esse percurso, além de subsidiarem a análise da presença do leitor e de seus desdobramentos diante do insólito anunciado. A identificação desses elementos fantásticos possibilitou refletir sobre um contexto de opressão vivenciado pelos personagens, tão caro a esse gênero narrativo.

Palavras-chave: Fantástico; *Casa tomada*; Júlio Cortázar.

ABSTRACT

The fantastic is recognized in a narrative by the incursion of something strange, extraordinary, that inserts a conflict in the daily represented, in the familiar and plausible context. Based on this statement, the present article discusses the fantastic and its construction in the short story *Casa tomada*, by Julio Cortázar, putting light on the elements that make up the fantastic story: reality, the impossible, the fear, the language and still the importance of the narrator. The theoretical assumptions of Roas (2014), Furtado (1980) and Camarani (2014) support this course, besides supporting the analysis of the presence of the reader and its unfolding before the announced unusual. The identification of these fantastic elements made it possible to reflect on a context of oppression experienced by the characters, so dear to this narrative genre.

Keywords: Fantastic; *Casa Tomada*; Julio Cortázar.

INTRODUÇÃO

Julio Cortázar, escritor argentino, considerado um dos grandes autores de seu país e de seu tempo, inovou na literatura, rompendo com estruturas clássicas. Crítico dos regimes ditatoriais que assolaram a Argentina e a América Latina no séc. XX, exilou-se na França em 1951, por questões políticas. Cortázar escreveu contos, poesia e romance, caminhando pelo fantástico, realismo mágico e maravilhoso, sem esquecer do engajamento político. Sua escrita reverbera na contemporaneidade, pois vemos na literatura latino-americana hodierna uma forte influência de sua literatura fantástica em escritoras como Maria Enriquez, Samantha Schweblin, Mónica Ojeda, Maria Fernanda Ampuero, e muitas outras.

No conto *Casa tomada*, temos a história de dois irmãos: o narrador-personagem, o qual não é nomeado, e Irene. Os dois vivem sozinhos em uma casa bastante espaçosa, que é herança de família, dividindo os afazeres domésticos. Irene passa os dias tricotando, nunca se ausentando da casa, apenas o irmão que vai à rua comprar livros e linhas para o tricô da irmã. É relatado no conto que os dois não precisam trabalhar para viver, uma vez que ambos têm reserva suficiente de dinheiro, assim, tudo que envolve a vida dos irmãos é composto pela casa e pelo que existe dentro dela. Até que, certo dia, veem-se assombrados por estranhos ruídos advindos da parte externa da residência e impulsionados a tomar ações que revelam as nuances psicológicas de cada um.

O fantástico é reconhecido em uma narrativa pela incursão de algo estranho, extraordinário, que insere um conflito no cotidiano representado, no contexto familiar e verossímil. Desse modo, para analisar o percurso do relato fantástico, trilharemos, neste

artigo, os aspectos que compõem a narrativa fantástica segundo Roas (2014), e as simbologias empregadas por esses elementos que dão sentido à leitura, além de perceber o leitor como componente relevante nesse conjunto, pois ele identifica não só um desarranjo da construção da subjetividade do real, mas também uma construção socialmente compartilhada e que permite com essa percepção solidificar o fantástico.

QUANDO O IRREAL SUSSURA: ANÚNCIOS DO FANTÁSTICO

Na literatura, o desejo de desapegar-se da realidade na qual os seres humanos estão inseridos, tida como fonte originária e plurissignificativa, surge da ânsia que o escritor tem de subvertê-la, negá-la e revirá-la. Nessa perspectiva, temos o fantástico, que Vax apresenta como um relato referente a homens que povoam o mundo real, mas que inesperadamente, encontram-se ante o inexplicável (apud Todorov, 1981). A vontade não é mais de simplesmente compreender o real evocado, e sim de criar uma nova lógica interna nesse universo imaginado. Assim, o leitor, no contato com tal obra literária, deve concordar com as regras estabelecidas pelo ficcionista, aceitar a verossimilhança interna, o mundo construído pelo autor. Nesse percurso, sempre caminhará sobre um equilíbrio hipotético, tendo de aceitar as regras do jogo, correndo riscos, pois percorrer esse bosque ficcional é ter a incerteza consigo.

Nesse sentido, Roas, em sua obra *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas* (2014), define o fantástico como uma categoria que apresenta fenômenos e situações que supõem uma transgressão da nossa concepção do real, uma vez que se trata de ocorrências impossíveis, inexplicáveis pelo senso lógico. É fundamental que esses eventos apareçam num mundo semelhante ao nosso, pois só assim é possível estabelecer contrastes e confrontar a perturbação que estabelecem com os fatos do real sensível.

Roas ainda assenta o fantástico a partir de quatro conceitos formulados por meio de referências de teorias anteriores, são eles: a realidade, o impossível, o medo e a linguagem. O crítico discute a relação do fantástico com o real, do possível com o impossível na obra literária, dos seus efeitos emocionais no leitor e da relação com a linguagem.

Caminhando por essas trilhas está o conto *Casa tomada*, de Júlio Cortázar, que foi originalmente publicado em 1946, na revista *Los Anales*, de Buenos Aires, dirigida por Jorge Luis Borges. Em 1949, saiu como parte da célebre obra *Bestiário*. O livro é

considerado uma obra-prima da literatura latino-americana. Cortázar marca os contos com seu estilo único, nos quais o cotidiano é invadido pelo extraordinário e ambos coexistem, propagando o ambiente de estranheza que o escritor argentino sabia criar com destreza em suas narrativas. *Bestiário* é uma marca potente na literatura de Cortázar.

Em *Casa tomada*, a irrealidade surge, inicialmente, por meio de uma fresta que adentra a realidade da casa dos irmãos: os ruídos advindos de fora. Estes causam estranheza, provocam um deslocamento da realidade conhecida e instauram uma inquietação: alguém desejaria tomar a casa? Assim, vemos o recinto, em todo conto, dividido em duas partes, que gera proteção e onde o desconhecido vai fazendo morada. Nesse sentido, há a construção de um ambiente híbrido, como nomeia Furtado, que caracteriza o espaço fantástico como lugar onde seus elementos se aglutinam com frequência. Esse espaço se divide entre aquele que representa traços do mundo empírico e simula respeito pelas leis naturais, que o senso comum tem como norteador do real; e aqueles que são chamados de “alucinantes”, que aparecem em menor número, mas que são fundamentais para a inserção de dados anormais para o cenário anterior, desenhando um espaço desfigurado, anômalo (Furtado, 1980, p. 120).

Vemos nessa construção do conto, como aponta Roas (2014), que a recepção do leitor é mediada pela experiência da realidade coletiva, ou seja, há a presença do impossível como uma transgressão daquilo que o leitor compreende como real, em alguns aspectos, dentre eles as certezas que estabelece como lógicas no trato cotidiano. Segundo Roas, na perspectiva da noção de fantástico, esse cenário é questionado, é desestruturado um sistema de crenças coletivas, pondo em desequilíbrio os limites que conhecemos da realidade. Assim sendo, simultaneamente, afeta o tempo e o espaço humanos, o acontecimento transgressor confirma o fantástico. Camarani (2014, p. 171), ao explicar Roas, estabelece que o impossível marca a composição do fantástico como “[...] aquilo que não pode ser, que é inconcebível segundo a concepção que se tem do mundo extratextual”. Para Roas, é na experiência conflitante entre o real e o impossível que o fantástico se edifica.

No conto, a casa é espaço de amparo e referência para os irmãos, que vivem em sua função, praticamente, desconhecendo o espaço externo, a casa define suas ações e vida. Ela é a representação legítima do cotidiano de uma pessoa, na qual vivemos trivialidades, nos sentimos seguros e refugiados. Furtado aponta que é característico do gênero fantástico o aparecimento do sobrenatural em um espaço cotidiano e familiar, assim se instaura uma atmosfera de confusão nesse ambiente: “Daí que finja a todo o

transe clarificar para melhor poder confundir, aparentando mostrar elementos familiares do real para mais facilmente os escamotear e promover a introdução do inadmissível” (Furtado, 1980, p. 121). A casa é vínculo essencial com o que existe de mais íntimo em um ser e na constituição de sua família, como expresso no trecho “[...] gostávamos da casa porque, além de espaçosa e antiga [...] guardava as recordações de nossos bisavós, o avô paterno, nossos pais e toda a infância” (Cortázar, 1971, p. 11). É a representação da infância e de seus antepassados como constituição do indivíduo, de sua subjetividade, memória e história, preservada pelos irmãos, já que ainda no primeiro parágrafo mostram não terem sucumbido à especulação imobiliária: “[...] (hoje que as casas antigas sucumbem à mais vantajosa liquidação de seus materiais)” (Cortázar, 1971, p. 11). Assim, por meio de uma informação extratextual, podemos dimensionar a importância desse espaço para os personagens.

O conto caminha, quando do aparecimento dos ruídos externos, para o insurgir de um estranhamento, atravessa uma situação cotidiana e natural e desemboca em acontecimentos insólitos e abruptos, que ganham força durante a narrativa, que fogem da razão estabelecida, ou seja, da lógica dos fatos conhecidos pelas personagens, e ressoam em quem lê. Assim afirma Todorov sobre o relato fantástico: “[...] pode dizer-se que se trata de acontecimentos estranhos, de coincidências insólitas. Em troca, o passo seguinte é decisivo: produz-se um acontecimento que a razão não pode explicar” (Todorov, 1981, p. 25).

A mesmice diária marca o dia a dia dos irmãos com horas marcadas no relógio e afazeres repetitivos, executados de forma mecânica, sem alternância de ações, construindo a identidade desses personagens, que esvaziam a vida de criatividade e portam-se, passivamente, diante de pequenos acontecimentos, aprisionados aos atos que praticam sem refletir sobre eles, sem pensar nas próprias escolhas, aceitando as ações realizadas como mera obrigação de existir. Essa postura é notada quando o narrador-personagem desiste de perguntar à irmã o que faria com os materiais usados por ela para tricotar, encontrados em uma gaveta: “[...] um dia encontrei a última gaveta da cômoda de alcanfor cheia de écharpes brancas, verdes e lilases. [...] não tive coragem de perguntar a Irene o que pensava fazer com elas” (Cortázar, 1971, p. 12). Em Irene, o esvaziamento é percebido com mais intensidade, uma vez que repete a ação do tricotar todos os dias, mas não é capaz de escolher a própria lã, quem o faz é o irmão: “[...] aos sábados eu ia ao centro para lhe comprar lã; Irene tinha confiança no meu gosto, apreciava as cores e

nunca tive de devolver nenhuma meada” (Cortázar, 1971, p. 12). É também o irmão que faz a escolha final de abandonar a casa. A ausência de criticidade, de reflexão diante dos fatos do cotidiano anuncia o comportamento futuro das personagens diante do insólito que acometeria as suas vidas.

NOS CORREDORES DO MEDO PRESENTIDO

Como terceiro conceito desenvolvido por Roas para composição do relato fantástico, vemos o medo, que é desencadeado por uma irrupção num sistema de realidade estabelecido, do qual temos convicção, nos transmite segurança e desestabiliza juízos coletivos, questiona a validade da realidade que, normalmente, admitimos procedente. Segundo Roas, a partir do momento que se estabelece, no texto, a existência de dois estatutos de realidade, o fantástico atua na transgressão desse limite, que por sua vez provoca o estranhamento diante da realidade que conhecemos, pois esta deixa de ser familiar e passa a ser incompreensível, causa ameaça. A isso se liga a transgressão que desemboca no medo, fenômeno essencial no fantástico. Para Roas, o fenômeno que modifica nossa percepção do real tem um inegável poder de chocar (Roas, 2014, p.133-134).

Nessa esteira de sentidos do medo, Camarani comenta que o medo, no sentido estrito e individual, vem acompanhado de surpresa, suscitado pela iminência de um perigo agonizante, que atemoriza a inteireza de uma personagem. Já o medo no sentido mais amplo, coletivo, mistura emoções mais fortes, como o temor de um grupo humano diante de terrores presentes de forma real ou imaginária (Camarani, 2014, p. 172).

Roas (2014), então, faz distinção entre dois medos que podem advir desse universo fantástico: medo físico ou emocional e o medo metafísico ou intelectual. No primeiro, há a ameaça física e a apreensão pela morte, produto do nível das ações, que a personagem pode experimentar e o leitor reconhece na narrativa. Um clima de fatalidade surge porque o fenômeno do impossível leva a um efeito catastrófico, muitas vezes, conduzindo a personagem à morte ou a um transtorno irreversível. O segundo concentra-se em fenômenos que estão fora do que experimentamos como real, para Roas (2014), esse medo é próprio e exclusivo do relato fantástico e se apresenta nas personagens, mas atinge o leitor. Explica: “[...] o medo metafísico está presente no fantástico [...] uma vez que toda narração fantástica (seja qual for sua forma) tem sempre um mesmo objetivo, a abolição de nossa concepção do real, e, produto disso, um mesmo efeito: inquietar o

leitor” (Roas, 2014, p. 156).

Uma casa é um espaço conhecido e reconhecível na vivência mais empírica do leitor. A escolha desse espaço, no conto, é fundamental na construção do fantástico para haver a subversão das certezas construídas do real que experimentamos. Assim, é nesse caracterizar espacial que o sobrenatural surge e perturba o leitor porque tem caráter ameaçador. Os irmãos com seus afazeres cotidianos se veem, de repente, rodeados de ruídos estranhos que invadem cômodos da casa e instauram medo: “O som vinha impreciso e surdo, como um tombar de cadeira sobre o tapete ou um abafado murmúrio de conversação. [...] - Tive que fechar a porta do corredor. Tomaram a parte dos fundos. Deixou cair o tricô e me olhou com seus graves olhos cansados” (Cortázar, 1971, p. 14). Assim como as personagens, o leitor também se sente oprimido por barulhos estranhos e ameaçadores que, aos poucos, vão ganhando força e tomando a casa. A partir daí, a presença dos ruídos já não se desfaz, mudando o cotidiano das personagens e ameaçando a segurança dos irmãos dentro daquele ambiente. Como explica Bessière (1974, p. 3), “[...] a ficção fantástica fabrica assim outro mundo por meio de palavras, pensamentos e realidade, que são deste mundo”. No entanto, para surpresa do leitor, os irmãos não esboçam nenhum sentimento de revolta, pelo contrário, adaptam-se à nova rotina imposta pelo estranho, passam, então, a viver em apenas uma parte da casa.

As referências de data e espaços apontadas no texto, “[...] desde 1939 não chegava nada de bom à Argentina” (Cortázar, 1971, p. 12), encaminham-se para a Argentina das primeiras décadas do século XX. Nesse período, a história do país foi marcada por contínuos levantes das forças armadas, os quais deflagraram diversas ditaduras militares no poder. Maia (2014) resume esse contexto histórico:

A história da Argentina durante o século XX está intrinsecamente ligada à numerosa quantidade de golpes de Estado sofrida por diversos governantes do país. Já em 1930, o general José Félix Uriburu liderou um golpe que destituiu o Presidente democraticamente eleito Hipólito Yrigoyen, instaurando uma ditadura militar de caráter fascista no país. Em 1943, ocorre outro golpe, este, na verdade uma espécie de contragolpe, já que substituiu no poder o grupo golpista de 1930, destituindo Ramón Castillo da presidência. Houve nesse período uma grande turbulência interna no país, com a sucessão de sublevações internas que levaram três diferentes presidentes ao poder. Período que se encerra com as eleições de 1946, que conduzem Juan Domingo Perón - figura marcante na história política argentina, e que ainda seria protagonista em outros momentos na história política do país - ao poder (Maia, 2014, p. 11).

Nesse contexto histórico, o conto nos propõe refletir sobre o lugar que as pessoas

ocupam quando vivenciam um regime de opressão; o conformismo ou a luta árdua diante desse sistema. Cortázar denuncia e analisa as situações vivenciadas durante esse período. Em *Casa tomada*, o escritor, por meio do cotidiano dos irmãos, descreve indivíduos que são pressionados por forças externas a abandonar seu próprio lar, ou seja, aquilo que lhes é mais caro, que marca sua identidade, sua história, pela existência de uma ideologia de perseguição e domínio. E mais, denuncia o poder de silenciamento social que um regime de opressão imprime aos indivíduos. No conto, essa dinâmica se apresenta em diversas passagens para evidenciar o processo de violência, o cerceamento do exercício da liberdade intelectual tão presente em contextos ditatoriais: “[...] eu aproveitava essas saídas para dar uma volta pelas livrarias e perguntar inutilmente se havia novidades em literatura francesa. Desde 1939 não chegava nada de bom à Argentina” (Cortázar, 1971, p. 12). Uma vez que há nesse sistema de controle uma suspensão de entrada de livros no país, o declínio da produção literária e artística que se deu por meio da censura, pois não se podia escrever para denunciar as atrocidades cometidas. Também como confirmação dessa ação opressiva, vê-se que um dos primeiros lugares tomados na casa é a biblioteca, espaço do qual o narrador sente falta. A opressão a esses seres se reflete na privação à vida cultural, ao conhecimento, aos livros que o referido contexto político inflige: “[...] os primeiros dias nos pareceram penosos porque ambos havíamos deixado na parte tomada muitas coisas que queríamos. Meus livros de literatura francesa, por exemplo, estavam todos na biblioteca” (Cortázar, 1971, p. 15).

O narrador relata sobre a limpeza feita por ele e Irene da poeira sobre os móveis da casa e amplia essa ideia, estendendo-a à cidade de Buenos Aires, capital da Argentina, ao dizer que há muita poeira em toda a cidade, há sujeira, há ausência de transparência trazida pelo regime ditatorial e que só cabe aos cidadãos dessa cidade realizar essa limpeza, banir esse estado de sujidade permanente: “Buenos Aires pode ser uma cidade limpa, mas isso se deve a seus habitantes e não a outra coisa” (Cortázar, 1971, p. 13-14). Quando a poeira invade a casa e, apesar da assepsia constante dos irmãos, insiste em depositar-se nos móveis, isso confirma no cotidiano dessas pessoas o aspecto de vigilância constante:

[...] há demasiada poeira no ar, mal sopra uma lufada e se acha pó nos mármore dos consolos e entre os buracos das toalhas de macramê; dá trabalho tirá-lo bem com o espanador, voa e se suspende no ar, um momento depois se deposita de novo nos móveis e no piano (Cortázar, 1971, p.14).

O conto nos instiga a pensar, por meio do insólito, sobre quais situações adversas os indivíduos que estavam sob um regime de opressão podem sofrer, pois segundo Bessière, “[...] o pavor e a inquietude, ligados ao fantástico, determinam uma conclusão: a de que ele se interessa por traçar os limites do indivíduo, conforme os dados culturais” (Bessière, 1974, p. 17). Assim, confirma-se, pelas atitudes dos irmãos, logo após o início da tomada da casa, o que a narrativa revela pela ausência de criticidade e reflexão deles. Irene, ao afirmar, resoluta, ao irmão que “[...] teremos de viver neste lado” e “[...] recolhendo as agulhas [...]” (Cortázar, 1971, p. 15), demonstra um comportamento de resignação diante da ameaça que se apresentava. Os irmãos lamentam, inicialmente, mas logo depois, as ações que se sucedem confirmam ainda mais essa escolha, uma vez que as personagens assistem à retirada de seus pertences, gradativamente: “Irene sentia falta de umas toalhas, um par de chinelas [...]. Eu sentia falta do meu cachimbo de zimbó [...]” (Cortázar, 1971, p. 15). É o *modus operandi* de regimes ditatoriais realizarem a supressão dos direitos civis e sociais dos cidadãos.

As personagens, agora, moram em parte da casa, porém não reivindicam sua inteireza, passam a se acostumar com a diminuição dos cômodos e com uma rotina excessivamente repetitiva e sem significado, apenas existindo. Agarram-se, fortemente, ao que ainda lhes restava, entretanto, o essencial esvaía-se progressivamente: “[...] pouco a pouco começávamos a não pensar. Pode-se viver sem pensar [...]” (Cortázar, 1971, p. 16). A vida vazia e a inópia da consciência crítica afetam os irmãos e determinam seus dias, seus destinos e simbolizam perfeitamente o que postula Cortázar sobre a postura de um povo: “Enquanto o povo não se aperceber de que é ele o protagonista da sua democracia, e não os outros, não avançaremos”¹ (Cortázar, 2012, *on-line*). Assim, a consonância das personagens diante da situação e o anseio de acatar aquelas condições como normalidade da vida para sobreviverem ali estabelecem resignação diante de tamanho sentimento de opressão.

A tirania opera a violência simbólica como um agente que entra pela porta da casa e se firma, ganhando espaços, dividindo mundos, ameaçando a tranquilidade dos dias. Nesse sentido, a porta como recurso estético demarca o antes e o depois da existência dos irmãos, pois ela representa “[...] o local de passagem entre dois estados, entre dois mundos, entre o conhecido e o desconhecido, a luz e as trevas” (Chevalier; Gheerbrant,

¹ No original: “En la medida que el pueblo no se dé cuenta de que él es el protagonista de su democracia, y no los demás, no vamos a salir adelante”.

2002, p. 734). É essa mesma porta que aparta os sons externos e ameaçadores dos irmãos na casa. A separação entre a normalidade e o estranho é marcada pela porta, estabelecendo um sentimento de impotência dos irmãos que vão, pouco a pouco, perdendo seu lugar em seu mundo, não sendo possível viver como antes, tampouco viver sob a conjuntura imposta.

No final do conto, a ameaça se apodera ainda mais da casa, o medo dos irmãos se avoluma e a escolha pela passividade diante da realidade outra é evidente. A marcação temporal, nesse sentido, é relevante: “[...] vi que eram onze horas da noite” (Cortázar, 1971, p. 18). O número 11 anuncia o abismo que circunda as personagens e suas vidas, pois “[...] sua ação perturbadora pode ser concebida como um desdobramento hipertrófico e desequilibrador de um dos elementos constitutivos do universo; o que determina a desordem, a doença, o erro” (Chevalier; Gheerbrant, 2002, p. 660). Desse modo, mesmo diante da perda de tudo que representa sua história, sua subjetividade, os irmãos sucumbem: “[...] e saímos assim à rua. Antes de nos afastar tive pena, fechei bem a porta da entrada e joguei a chave no bueiro” (Cortázar, 1971, p. 18). Escolhe-se pela fuga em vez do enfrentamento da opressão, o medo fâ-los entregar tudo sem resistir, não há consciência capaz de suportar a tomada da casa, não é despertado neles nenhum desejo de luta e confronto diante de seu algoz. Jogar a chave no bueiro simboliza a perda decisiva do lar.

O QUE FALTA À EXPLICAÇÃO: NARRADOR E LINGUAGEM

Segundo Furtado, um narrador em primeira pessoa predomina nas narrativas fantásticas. Para o autor, um narrador-protagonista, diante do absurdo, sofre a subversão do real, não é capaz de narrar sem estar envolto pelos eventos que o rodeiam. Roas, ao sintetizar os recursos linguísticos e formais que contribuem para a gênese do efeito fantástico numa narrativa, destaca a “[...] narração em primeira pessoa, identificação narrador-protagonista, vacilação ou ambiguidade interpretativa [...]” (Roas, 2014, p. 179). Esse narrador-protagonista coincide com o narrador autodiégetico, segundo a classificação de Genette, pois “[...] relata as próprias experiências como personagem central dessa história” (Reis; Lopes, 2000, p. 259). Como protagonista, o narrador inominado do conto relata seu cotidiano numa grande e confortável casa, ao lado da irmã Irene, quando se depara com a manifestação da irrealidade encarnada em um invasor que, paulatinamente, lhes toma o espaço sem resistência.

Furtado frisa que, ao utilizar um narrador em primeira pessoa, comumente, nas narrativas, se busca acentuar a subjetividade das personagens, dando profundidade e intensidade a sua caracterização psicológica. Entretanto, na narrativa fantástica, esse recurso é tomado, sobretudo, para a confirmação dos fenômenos não realistas. O autor ressalta as vantagens de um narrador implicado na ação, pois este

[...] ganha em participação interessada no desenrolar da ação e, por consequência, em capacidade probatória acerca daquilo que conta. Daí não pode deixar de aparecer muito mais influenciado pelo caráter inexplicável dos fenômenos que presencia ou experimenta, muito mais diretamente afetado por eles, sendo assim mais persuasivo do que o narrador ausente da intriga e mais apropriado do que ele a transmitir ao destinatário da enunciação a incerteza permanente que a narrativa deve sugerir (Furtado, 1980, p. 111).

Outro ponto suscitado por Furtado (1980) é a relevância do narrador em primeira pessoa na narrativa fantástica para a identificação do leitor com a ação. Para o autor, essa questão é examinada por dois aspectos. De um lado, ligada diretamente por sua atuação e do lugar de testemunha presencial ou próxima do acontecimento da narrativa. Por outro, reforça a importância do papel do narratário (destinatário imediato da enunciação), influenciando o leitor. Furtado ainda acrescenta que a ambiguidade acompanha a narrativa fantástica e é essencial para sua manutenção. O autor enxerga a ambiguidade como resultado da presença simultânea de elementos mutuamente exclusivos, e ela não pode ser desconstruída, pois dela depende a conservação do fantástico na narrativa. Furtado assegura que

[...] a essência do fantástico reside na sua capacidade de expressar o sobrenatural de uma forma convincente e de manter uma constante e nunca resolvida dialética entre ele e o mundo natural em que irrompe, sem que o texto alguma vez explicita se aceita ou exclui inteiramente a existência de qualquer deles (Furtado, 1980, p. 36).

Roas também aponta a ambiguidade na narrativa fantástica, mas a direciona para o emprego da linguagem. Como já dito antes, a narrativa fantástica precisa afirmar a verdade do mundo representado para que o leitor se reconheça no universo descrito e se convença do fenômeno fantástico. Cabe ao narrador apresentar os elementos que compõem a narrativa de forma realista. É o narrador quem cumpre a tarefa de mostrar ao leitor os recursos que se inserem na realidade com verossimilhança, revelada nas referências a datas, lugares, descrição de objetos, personagens, tudo para provocar a

impressão do real. Desse modo, o narrador, para convencer o leitor do efeito fantástico, apresenta o cotidiano com sua realidade na narrativa (Roas, 2014, p. 164-165).

Nesse universo descrito e conduzido pelo narrador, a linguagem aparece como elemento primordial na construção da ambiguidade da narrativa e na confirmação de seus efeitos sobrenaturais. É a linguagem que evoca o impossível: é por meio dela, das estratégias discursivas, dos procedimentos narrativos, da imprecisão textual que a ambiguidade faz morada no texto. Como aponta Roas, o narrador cumpre papel essencial nesse artifício:

[...] o discurso do narrador de um texto fantástico, profundamente realista na evocação do mundo em que a história se desenvolve, muitas vezes se torna vago e impreciso quando encara a descrição dos horrores que assaltam esse mundo, e não pode fazer mais do que utilizar recursos que tornem suas palavras o mais sugestivas possível (com comparações, metáforas, neologismos), tentando assemelhar os horrores a algo real que o leitor seja capaz de imaginar (Roas, 2014, p. 173).

Em *Casa tomada*, há indícios, por meio de recursos da linguagem, que o narrador-protagonista – e, por vezes, Irene – conhece ou, pelo menos, imagina o que está a acontecer. Observamos o uso do advérbio “inutilmente”, no trecho: “eu aproveitava essas saídas para dar uma volta pelas livrarias e perguntar inutilmente se havia novidades em literatura francesa” (Cortázar, 1971, p. 12). O advérbio revela que o narrador já predispõe da possibilidade de não encontrar suas prediletas obras francesas, ou seja, naquele momento, anterior à tomada da casa, já haveria censura, gerada por tempos de opressão e por ele conhecida, o que reforça também a sua posterior resignação e da irmã diante do estranho que invade a casa.

Quando da invasão do elemento insólito na casa, os irmãos também demonstram já conhecer o que lhes ameaça e que, de algum modo, essa incursão era esperada. Isso é percebido na expressão “antes que fosse demasiado tarde”, no fragmento: “atirei-me contra a porta antes que fosse demasiado tarde, fechei-a violentamente, apoiando o corpo; felizmente a chave estava do nosso lado e, além disso, puxei o grande ferrolho para maior segurança” (Cortázar, 1971, p. 14). Eles reconhecem sinais da ameaça pelo som que adentra a casa, como se tivessem ouvido antes o mesmo barulho. Aqui, a linguagem empregada por Cortázar carrega o texto de sugestão, o adjetivo “demasiado”, acompanhando o advérbio “tarde”, faz aflorar a imaginação do leitor e justifica a forma violenta com a qual o irmão de Irene fecha a porta, ou seja, aquilo que os ameaçava não era tão estranho como se supunha ser.

Essas expressões acolchoam o texto de ambiguidades e contribuem, significativamente, para reforçar o impossível como fenômeno fantástico; numa costura textual, o real e a linguagem – como a agulha e a linha – dão forma à indumentária fantástica. Siqueira esclarece essa relação:

O texto excede a linguagem para transcender o real admitido. Porém, como a expressão pela palavra não pode prescindir da realidade, o leitor precisa de um referencial externo para perceber o conteúdo expresso, isto é, o texto enquanto linguagem necessita do real (Siqueira, 2018, p. 114).

Em outra passagem do texto, o narrador procura chamar a atenção do leitor com o uso de uma antítese sobre si mesmo: “[...] é da casa que me interessa falar, da casa e de Irene, porque eu não tenho importância” (Cortázar, 1971, p. 12). Ao tentar retirar a atenção sobre si, procura também esquivar-se da dimensão de seus atos, pois, ao contrário do que prega, há muita importância sobre o que faz, suas escolhas, sua maneira de conduzir as ações e encarar o insólito, visto que, no conto, é ele quem executa as decisões principais, como fechar as várias portas da casa, à medida que os ruídos adentram a moradia, permitindo que o estranho arranque de si seu próprio lugar. No final do conto, é o narrador-protagonista que indica o rumo a seguir, ao fechar a última porta e jogar a chave no bueiro. Irene é guiada pelas resoluções do irmão e se submete a elas.

A resignação dos irmãos diante da reclusão absoluta na casa, a partir do aparecimento do elemento ameaçador, carrega a narrativa de uma atmosfera paradoxal, vista no fato de se conformarem, na primeira investida sobre a casa, com o espaço que lhes resta para viver, como se aquela realidade tão precária fosse um benefício.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise realizada do conto *Casa tomada*, de Júlio Cortázar, identificou os elementos, segundo Roas (2014), do texto fantástico e suas significações dentro de um contexto histórico de regime de opressão, que impôs aos irmãos que habitavam a casa a escolha por enfrentar os infortúnios ou resignar-se a eles. A conformação dos irmãos à invasão do próprio lar é previsível desde o início da narrativa, por meio de seus comportamentos e rotina, demasiadamente, repetitivos e contínuos, que revelam a não necessidade de se ver, se perceber, de se questionar.

Abordar o narrador e seus contornos na diegese, juntamente à linguagem, foi

fundamental para perceber a importância desses elementos na construção do relato fantástico. O elo desse narrador-protagonista com a linguagem que utiliza descortinou leituras outras que apresentam um comprometimento seu com as ações no conto, ao mesmo tempo que desvelou a personalidade de Irene.

O leitor e seu trajeto também ocuparam espaço neste trabalho, visto que o fantástico se funda na irrupção do sobrenatural numa realidade que é reconhecida pelo leitor. Em *Casa tomada*, esse leitor perpassa a história dos irmãos e experimenta o medo também sentido por eles, acompanha suas atuações e decisões que impactam, definitivamente, suas vidas e refletem os dramas da existência de pessoas que viveram contextos semelhantes.

REFERÊNCIAS

BESSIÈRE, Irène. Le récit fantastique: forme mixte du cas et de la devinette. In: BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique. La poétique de l'incertaine*. Paris: Larousse, 1974, pp. 9-29. Tradução de Biagio D'Angelo. Colaboração de Maria Rosa Duarte de Oliveira.

CAMARANI, Ana Luiza Silva. *A literatura fantástica: caminhos teóricos*. São Paulo: Cultura acadêmica, 2014.

CHEVALIER, Jean.; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

CORTÁZAR, Julio. Casa tomada. In: CORTÁZAR, Julio. *Bestiário*. Tradução de Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura, 1971.

CORTÁZAR, Julio. Julio Cortázar: Confira a última entrevista do autor, dada à revista Siete Días, no fim de 1983. La última charla. *Tiro de Letra*. 2012. Disponível: <https://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/JulioCortazar1.htm> . Acesso em: 20 de ago. 2024.

FURTADO, Filipe. *A Construção da Narrativa Fantástica*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

MAIA, André. A guerra fria e as ditaduras militares na América do Sul. *Scientia plena*. Sergipe. vol.10, num. 12. p. 1-20, nov. 2014.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 7. ed. Coimbra: Almedina, 2000.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico. Aproximações teóricas*. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: Unesp, 2014.

SIQUEIRA, Ana Márcia Alves. A linguagem fantástica em “coisas” – a rebelião necessária. *Revista do NEPA/UFF*, Niterói, v.10, n.20, p. 109-125, jan.-jun. 2018.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Sílvia Delpy. México: Versão brasileira a partir do espanhol: digital source, 1981.

Recebido em: 31/08/2024

Aceito em: 20/11/2024

Eliana Kiara Viana Torres: doutoranda em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará - UFC. Mestra em Educação pela Universidade Federal de Santa Maria – UFSM. Docente do Instituto Federal do Maranhão - IFMA/Campus Imperatriz. Membro do Grupo de Estudos *Langage & Cartharsis* (CNPq/IFMA), e do Grupo de Estudos Literários e Imagéticos GELITI (CNPq/UEMASUL).

Saulo Lopes de Sousa: doutorando em Estudos de Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Mestre em Letras (Teoria da Literatura) pela Universidade Estadual do Maranhão – UEMA. Professor de Língua Portuguesa no Instituto Federal do Maranhão – IFMA/Campus Açailândia. Revisor de texto na Editora IFMA (EDIfma). Pesquisador do GELITI – Grupo de Estudos Literários e Imagéticos (CNPq/UEMASUL) e Membro do Grupo de Pesquisa *Langage & Catharsis* (CNPq/IFMA).

Gilberto Freire de Santana: professor da Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão (UEMASUL), coordenador do Curso de Mestrado em Letras/UEMASUL, docente permanente do Curso de Mestrado de Letras da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA). Doutor em Teoria Literária pela UFRJ (2011).

Os fantasmas de Patti Smith: leituras, passagens e túmulos

Patti Smith's Ghosts: Readings, Passages and Tombs

Beatriz Pôssa de Carvalho

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio/CAPES)

beatrizpossa99@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0005-6493-4333>

Mariana Perelló Lopes de Azevedo

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio/FAPERJ)

perellomariana@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0005-0547-1535>

RESUMO

Este artigo se debruça sobre os textos da escritora, cantora e *performer* estadunidense Patti Smith, com foco em como, tomada de seu temperamento saturnino, ela promove uma dança dos fantasmas em algumas de suas narrativas de memórias, como *Só garotos* (2010), *Linha M* (2015) e *Um livro dos dias* (2022). Louvando a presença etérea de seus escritores preferidos, ela traz incessantemente cenas de leitura; e os fantasmas tanto comparecem em seus textos quanto estão entremeados em sua vida, mistificados em objetos que encontra, carrega consigo ou deixa nos muitos túmulos de escritores que visita. Em Patti Smith, há uma erótica da leitura e da escrita que também comparece nos objetos enfeitiçados com que se depara – tudo sugere que está, nos objetos e nos trânsitos das viagens que faz, sua forma de materializar e espacializar o tempo.

Palavras-chave: Patti Smith; fantasmagoria; objetos; leitura; erotismo.

ABSTRACT

This article looks at the writings of the American writer, singer and performer Patti Smith, focusing on how, out of her saturnine temperament, she promotes a ghost dance in some of her memoirs, such as *Just Kids* (2010), *M Train* (2015) and *A Book of Days* (2022). Praising the ethereal presence of her favorite writers, she incessantly brings up reading scenes; and ghosts both appear in her texts and are interspersed in her life, mystified in objects she finds, carries with her or leaves on the many writers' graves she visits. In Patti Smith, there's an erotics of reading and writing that also appears in the bewitching objects

she comes across – everything suggests that her way of materializing and spatializing time is in the objects and transits of her travels.

Keywords: Patti Smith; phantasmagoria; objects; reading; eroticism.

INTRODUÇÃO

Patti Smith nasceu um dia antes do previsto, durante uma nevasca, numa segunda-feira, dia 30 de dezembro de 1946, em Chicago. Essas informações estão relatadas no começo de seu livro *Só garotos* (2010), em que a cantora e poeta, grande influência para a cena *punk* nova-iorquina, escreve sobre sua mudança, em 1967, para aquela que era a cidade de maior efervescência cultural alternativa, “uma cidade de fato, cambiante e sexual” (Smith, 2016a, p. 33). Apenas nos anos 1970, década em que viveu ali e que narra nesse seu livro, lança *Horses* (1975), *Radio Ethiopia* (1976), *Easter* (1978) e *Wave* (1979), álbuns fundamentais para sua carreira e para a sua descoberta como *performer*, artista, poeta e compositora.

O interesse, neste artigo, se volta para as narrativas de memórias da autora que registram, cada uma a seu modo, diferentes períodos de sua vida: a década de 1970 e o envolvimento amoroso com o fotógrafo Robert Mapplethorpe (1946-1989) em *Só garotos*; o início dos anos 2010 em *Linha M* (2015), entremeado de momentos da década de 1980 e 1990, período que viveu com seu outro companheiro Fred Sonic Smith (1948-1994); e recordações de diversos momentos de sua vida em *Um livro dos dias* (2022), reunião de postagens feitas em sua conta no Instagram ao longo de um ano. Queremos desenhar como ela promove uma dança dos fantasmas¹ nesses escritos, no movimento de trazer seus autores favoritos para perto de si. Os fantasmas estão presentes no formato de seus textos, que convocam suas leituras e seu processo de escrita; mas também estão mistificados em objetos que ela encontra, carrega consigo ou deixa nos muitos túmulos de escritores que visita.

Na primeira seção “Toda história de amor é uma história de fantasmas”, a partir de um trecho de *Só garotos* em que descreve seu processo de alfabetização, marcado por como observava a mãe ler clássicos da literatura estadunidense, tentamos trazer cenas de leitura, num gesto aproximativo de livros e amantes. Recorrendo a intercessores nossos que se preocupam com o ato da leitura, como Clarice Lispector, Anne Carson e James

¹ O termo é uma referência à canção “Ghost Dance” de Patti Smith, do álbum *Easter* (1978).

Benning, buscamos destacar a ligação intensa de Patti Smith com seus escritores preferidos. São recorrentes, em toda sua obra, menções a Arthur Rimbaud, Jean Genet, William S. Burroughs, Roberto Bolaño, Haruki Murakami e Sylvia Plath. Como escreve, em *Linha M*, “[a] casa é uma sala de leitura” (Smith, 2016b p. 203); e este artigo é uma tentativa de habitar a casa em que ela nos acomoda e de conviver com seus livros nas estantes.

A segunda seção “Saturno e alguns desvios no tempo” foca no aspecto saturnino da obra de Patti Smith, junto à leitura de um ensaio de Susan Sontag a partir de Walter Benjamin. Dessa forma, nos aproximamos também dos escritos algo pessoais do próprio Benjamin, especialmente *Rua de mão única* (1928) e *Infância em Berlim por volta de 1900* (1932). Devido ao temperamento saturnino, ambos os autores se preocupam com os efeitos do tempo nos seus registros e procedimentos de escrita.

Por último, em “Com fantasmas, há quem dance”, quisemos armar, em Patti Smith, uma erótica da leitura e da escrita que também comparece nos objetos enfeitiçados com que se depara nos caminhos: pedras, bengalas, contas de colar, fotografias, livros encontrados e esquecidos, cadeiras, camas, túmulos – tudo sugere que está, nos objetos e nos trânsitos das viagens que faz, sua forma de materializar e espacializar o tempo. Assim, exploramos aproximações ensaísticas, forjamos uma dança que tentou avizinhar as estantes de livros da autora das nossas estantes.

TODA HISTÓRIA DE AMOR É UMA HISTÓRIA DE FANTASMAS²

Vislumbrei os estupendos ombros nitidamente definidos das Rochosas por entre os parágrafos de *Madame Bovary*. Sombras de nuvens percorriam lânguidas o imenso pescoço de pedra, delinearam os flancos plantados de abetos. Desde então não posso ver pêlos em carne feminina sem me perguntar: Decíduos?

(Anne Carson)

Criança curiosa com um livro que ainda lhe é indecifrável. Seus dedos dançam sobre as letras no movimento de quem quer desvendar uma língua estrangeira, impondo todo o peso do corpo sobre o objeto desconhecido. O gesto é em vão – as manchas nas páginas permanecem manchas. É um primeiro contato com a frustração, o encontro com

² O biógrafo D. T. Max explica, em matéria do *New Yorker* de 2012 “D.F.W. Tracing the ghostly origins of a phrase”, que o trecho é de uma carta de 1986, enviada por David Foster Wallace a Richard Elman, e dá título a sua biografia *Every love story is a ghost story: a Life of David Foster Wallace* (2012).

aquilo que não se pode nomear. Mas quando ainda não se pode lê-los, pelo menos se pode tocá-los, ativando sentidos outros, conhecendo-os por fora, por dentro, com as digitais e as narinas. Aparece, então, a vontade de possuí-los, riscá-los, guardá-los em esconderijos secretos. Os livros da infância saem de dentro de arcas, do fundo das gavetas, para viverem sob os travesseiros, entre os pratos de comida na mesa de café da manhã. A leitura passa, antes, pelo convívio com os objetos, o ímpeto da coleção, aliado à imitação dos pais ou avós ou tios leitores. Essa imitação parte do olhar da criança sobre o adulto que realiza alguma tarefa com atenção. A autora e compositora estadunidense Patti Smith constrói algumas dessas cenas de leitura da infância nos seus escritos. No seu livro de memórias *Só garotos* (2010), sobre o tempo vivido junto a seu companheiro, o fotógrafo Robert Mapplethorpe, na Nova Iorque dos anos 1960 e 1970, narra algumas cenas da infância e da adolescência, tempo que precedeu o encontro com a cidade e com Robert. É marcante o relato de sua alfabetização.

Meu amor pelas orações foi aos poucos se equiparando ao meu amor pelos livros. Eu me sentava aos pés de minha mãe, vendo-a beber seu café e fumar seu cigarro, com um livro no colo. Ela ficava tão absorta que aquilo me intrigava. Ainda antes do jardim de infância, eu gostava de olhar os livros dela, sentir o papel e erguer a folha que cobria as estampas dos frontispícios. Eu queria saber o que havia ali, o que capturava sua atenção tão profundamente. Quando minha mãe descobriu que eu havia escondido seu exemplar carmesim do *Livro dos mártires*, de Foxe, embaixo do travesseiro, na esperança de absorver seu significado, ela me fez sentar e começou o trabalhoso processo de me ensinar a ler (Smith, 2016a, p. 15).

Essa é uma cena comum de crianças aprendendo a ler. Em *Eros: o doce-amargo* (1986), ao se debruçar sobre *eros* como aquele deus que, com seus ardis, instaura uma crise do contato e borra fronteiras, Anne Carson se pergunta sobre que diferença faria a alfabetização na história do Ocidente.³ Para ela, esse processo, que envolve um aprendizado sobre os limites entre um mesmo e um outro, “afeta a maneira que uma pessoa percebe o próprio corpo, seus sentidos e seu próprio eu” (2022, p. 73-74). Carson aponta um “desconforto prazeroso” (p. 88) presente nessa primeira cena, uma sensação que é perdida conforme nos acostumamos com a decifração de códigos, com certa leitura comum do mundo dos adultos. O circuito elétrico do desejo se abre na falta, na incerteza, na instabilidade, na insuficiência diante das linhas – quando as letras não são ainda letras,

³ Anne Carson associa o período de introdução do alfabeto fenício na Grécia como “um período de contração e foco: contração de grandes estruturas em unidades menores, foco na definição dessas unidades” (Carson, 2022, p. 71). Para ela, o fenômeno da alfabetização consiste na mais dramática inovação com que os gregos tiveram de lidar nos séculos VI e VII a.C.

mas remetem a alguma coisa além da rasura, como na preparação para dar o salto ou no instante suspenso antes do beijo.

Aos poucos, as letras vão encontrando, em nós, os seus próprios limites no papel, além de múltiplas possibilidades combinatórias, cadeias sonoras, mundos em germinação, novas espécies de feitiçaria. Isso nos leva ao conto “Felicidade clandestina” (1981), de Clarice Lispector, em que a narradora, já alfabetizada, quando consegue emprestado o livro *As Reinações de Narizinho*, arranja estratégias de adiar sua leitura, de esquecer que o tem em mãos, para viver, com intensidade calculada, o momento de descoberta e, o mais importante, postergar ao máximo o momento de devolver seu novo amante para a dona original.

Chegando em casa, não comecei a ler. Fingia que não o tinha, só para depois ter o susto de o ter. Horas depois abri-o, li algumas linhas maravilhosas, fechei-o de novo, fui passear pela casa, adiei ainda mais indo comer pão com manteiga, fingi que não sabia onde guardara o livro, achava-o, abria-o por alguns instantes. Criava as mais falsas dificuldades para aquela coisa clandestina que era a felicidade (Lispector, 1981, p. 10).

No curto texto, “Ideia de amor”, de Giorgio Agamben, retirado do livro *Ideia de prosa* (1985), o escritor descreve a experiência amorosa como “viver na intimidade de um ser estranho, não para nos aproximarmos dele, para o dar a conhecer, mas para o manter estranho, distante, e mesmo inaparente” (Agamben, 1999, p. 51). O jogo de esconde-esconde travado pela criança de Clarice faz coro com o que o filósofo diz da sua ideia de amor: “não ser mais que o lugar sempre aberto, a luz inesgotável na qual esse ser único, essa coisa,” – no caso, o livro, de tão difícil alcance – “permanece para sempre exposta e murada” (Idem). No texto de Clarice, a narradora consegue seu exemplar com custo, precisa pedir por ele de novo e de novo para a colega com talento para a crueldade que possuía “o que qualquer criança devoradora de histórias gostaria de ter: um pai dono de livraria” (Lispector, 1981, p. 7). Entre ela e seu exemplar da *Narizinho*, interpunha-se o contragosto da outra amante, que também não concederia tão facilmente a mãos alheias as suas histórias. Quando o consegue, ela saboreia cada momento de êxtase puro ao seu lado e sabe o que é essa coisa clandestina chamada felicidade: “[n]ão era mais uma menina com um livro: era uma mulher com o seu amante” (p. 10).

Em outro momento de *Só garotos*, Patti Smith diz ter sido encarada, aos dezesseis anos, pelo olhar arrogante de Arthur Rimbaud num exemplar de *Iluminuras* (1886) que fazia morada numa banca de livros na rodoviária da Filadélfia: “[e]le possuía uma

“inteligência irreverente que me acendera, e tomei-o por um compatriota, um parente, e até um amor secreto. Sem ter os 99 centavos para comprar o livro, surrupiei-o” (Smith, 2016a, p. 30). O espectro fantasmagórico do escritor não só lhe chamou atenção como a seduziu, provocando a apropriação indébita clandestina daquele exemplar. Patti Smith coloca Rimbaud tão provocador desse encontro amoroso quanto ela própria, futura escritora que encontraria no seu novo fantasma “as chaves para uma linguagem mística” que devora “mesmo sem ainda ser capaz de decifrar” (p. 30). E continua:

Meu amor não correspondido por ele era tão real para mim quanto qualquer coisa que eu já houvesse experimentado. [...] Era por ele que eu escrevia e sonhava. Ele se tornou meu arcanjo, livrando-me dos horrores mundanos da vida fabril. Suas mãos haviam esculpido um manual do céu e nelas rapidamente me agarrei. Conhecê-lo trouxera insolência aos meus passos e isso não podia ser tirado de mim. Joguei meu exemplar de *Illuminations* em uma mala xadrez. Nós fugíamos juntos (Smith, 2016a, p. 30).

Mais do que alguém que lhe apresenta um mundo novo, Rimbaud se torna seu amante e fiel escudeiro, alguém está junto aonde ela vai e que muda seu ser, trazendo insolência a seus passos. Walter Benjamin escreve, no aforisma “Leque”, de *Rua de mão única* (1928), que quando amamos alguém “encontra-se quase em todo livro seu retrato” (Benjamin, 1987, p. 41); assim o fantasma de Rimbaud reverbera em muitos outros de seus caminhos. Em *Eros: o doce-amargo*, Anne Carson estende o alcance da cena erótica para muito além dos encontros entre amantes: a crise de contato e o abalo das fronteiras provocados por *eros* marcam (ou podem marcar), para ela, toda criação e toda recepção – de poetas, de pintores, de cientistas etc. Há um parentesco defendido entre o que sentem aquele que ama quando ama e aquele que pensa quando passa a conhecer, uma vez que essas duas atividades têm “em seu âmago o mesmo prazer, o de tentar alcançar, e acarretam a mesma dor, a de ficar aquém ou não ser suficiente” (Carson, 2022, p. 95). Nesse sentido, livros e amantes se confundem em se tratando do desejo de dissolver a fronteira que os separa, de modo que às vezes tomamos nossos escritores preferidos por nossos amantes, fazemos com que eles se transmutem em fantasmas, que nos acompanhem misticamente nos trânsitos – os caminhos, a escrita e o pensamento.

A atenção para o hábito da leitura, para os livros, e, principalmente, para os objetos, é um dos tópicos principais da literatura de Patti Smith. Sua preocupação em criar o ambiente de leitura ideal – um banco de praça, um quarto de hotel numa cidade estranha, uma mesa específica do café perto de casa etc. – irá se refletir em seus procedimentos de

criação literária. Essas pequenas obsessões parecem surgir dessa cena da infância, quando torna seu olhar para a mãe que lê absorta na poltrona da sala. Como poderia passar tanto tempo na mesma posição, numa tarefa incompreensível para a criança que assiste? Deveria, decerto, haver algo de feitiço naqueles objetos, para prender assim a atenção daqueles que os possuem.

Essa posição na qual Patti Smith vê a mãe é comum entre os leitores, e leva, muitas vezes, às dores nas costas e nos olhos, se manifesta de modo físico em nossos corpos. O cineasta independente estadunidense James Benning capturou bem esses aspectos da leitura em seu longa-metragem *Leitores* (2017). O filme apresenta quatro planos longos de cerca de 25 minutos, cada um exibindo uma pessoa diferente lendo. No corte de um plano para o outro, é passada uma geração, e é interessante observar a postura e a relação de vários graus de intimidade das pessoas com o objeto em mãos. No primeiro plano, é filmada uma menina jovem inquieta, que transforma a leitura num ato performativo e chega a encarar a câmera em certo momento. Já no último plano, vemos uma mulher idosa que passa as páginas com as mãos tremidas e anseia o final do livro – num gesto rebelde e disruptivo de leitura, ela avança até a última página, ignorando a ordem ditada pelo objeto. As mulheres que abrem e encerram o filme se destacam, ambos os corpos instáveis e ansiosos de maneiras distintas que reduzem as diferenças entre idades, como um comentário sensível sobre o entrecruzamento de tempos possível com a leitura. São amigas através dos livros, mesmo que na distância dos anos.

Imagem 1 – Leitora sentada no sofá.



Fonte: cena do filme *Leitores* (2017), de James Benning.

Imagem 2 – Leitora sentada à mesa.



Fonte: cena do filme *Leitores* (2017), de James Benning.

O ato da leitura geralmente leva as mãos à testa e curva o pescoço em posições desconfortáveis, exibindo o aspecto físico, propriamente corporal, e não apenas intelectual, da atividade. Em muitas outras cenas do imaginário doméstico, nos posicionamos de modo tão absorto, seja num bordado complicado ou no cálculo para pagar as contas no início do mês. Em *Rua de mão única*, Walter Benjamin recupera a lembrança dos dias passados assistindo, com os irmãos, à mãe costurar à janela, em postura muito semelhante, com a caixa em que guardava suas coisas. Na sua imaginação de criança, “toda aquela caixa se destinava a qualquer coisa de diferente dos trabalhos de costura” (Benjamin, 2023, p. 102). Sua teoria se confirmaria alguns anos mais tarde, ao encontrar nas imagens do carro do deus do trovão Thor, retiradas de um livro escolar, rodas parecidas com os botões que a mãe escondia no fundo da caixa de costura. Os objetos, acrescidos de propriedades quase divinas, são qualquer coisa diferente de objetos.

Para Patti Smith, os estranhos livros que estavam no convívio de sua mãe, e depois passariam ao seu, também continham em sua materialidade essas propriedades. Estar diante de um objeto que ainda não se pode desvendar desponta a curiosidade com o que há de inapreensível desse mundo, matéria dos sonhos e da literatura.

Quando coloca o livro de sua mãe entre o travesseiro e a cama na tentativa de absorver seu conteúdo, pois ainda não havia aprendido a ler, Smith salienta um elemento importante de sua prosa – certa aproximação entre a leitura, a escrita e o sonho. Em muitos dos seus textos, o personagem de um sonho dirá o que deve escrever, de modo quase profético, xamânico. Em *Linha M* (2015), é um estranho vaqueiro que concebe a primeira frase do livro: “não é tão fácil escrever sobre nada” (Smith, 2016b, p. 9). E as palavras do vaqueiro sobre o nada e sobre a dificuldade de escrever transitam, etéreas, de seus sonhos para se materializarem em suas páginas em branco do livro que ela não havia planejado escrever, mas que lhe veio ainda assim.

SATURNO E ALGUNS DESVIOS NO TEMPO

É a entrada de um mercado de pulgas. Não se paga ingresso. É grátis. Gente mal-ajambrada. Vulpinos, brincalhões. Por que entrar? O que você espera ver? Estou vendo. Estou constatando o que há no mundo. O que sobrou. O que foi descartado. O que não se quer mais. O que teve de ser sacrificado. O que alguém pensou que poderia interessar a outro alguém. Mas é lixo. Se existe algo aqui ou ali, já foi peneirado. Mas lá pode haver algo de valioso. Não exatamente valioso. Mas algo que eu poderia querer. Querer resgatar. Algo que me fale. Que fale aos meus anseios. Que fale com alguém, fale de algo. Ah...

(Susan Sontag)

Patti Smith constrói o jogo de *Linha M* (2015) em trânsito, entre muitas viagens, com foco em compartilhar sua rotina de trabalho de escrita. Os deslocamentos a que se lança, essas experiências das ruas, ainda que vividas de modo solitário, são fundamentais no seu procedimento de invenção. A impressão que temos é que tanto a escrita quanto a leitura consomem todo o seu tempo, fazendo com que se esqueça até de se alimentar. A escrita rege todas as partes de sua vida, e até chega a dizer, perto do fim de *Linha M*: “[t]enho vivido de acordo com o meu livro. Um livro que nunca planejei escrever, registrando o tempo para trás e para a frente” (Smith, 2016b, p. 170).

Mais que um diário ou uma autobiografia, *Linha M* se configura como um registro do tempo, em que memórias, sonhos e ideias de livros se misturam, gerando uma matéria literária com cronologia incerta. Acontecimentos do fim dos anos 1970 e da década de 2010 são justapostos a partir de objetos motivadores, como a lembrança constante do ex-marido Fred Sonic Smith; o esquecimento de um exemplar todo anotado de *Crônica do pássaro de corda* (1994), de Haruki Murakami, numa cadeira de aeroporto; uma série de fotografias perdidas da lápide de Sylvia Plath. *Linha M* funciona quase como um álbum de retratos – formato que, de fato, abraça em *Um livro dos dias* (2022) – e, ao fazer aproximações estranhas entre tempos e lugares habitados por fantasmas, a escrita fragmentária nos faz transitar entre diferentes instantes. Um livro que não planejou ter escrito, sempre atrasado em relação a si mesmo.

Esse tipo de descolamento temporal nos textos de Patti Smith cria outras percepções sobre memória e escrita. Em “Sob o signo de Saturno”, ensaio de Susan Sontag de 1978, publicado em livro homônimo de 1980, a autora analisa alguns textos de Walter Benjamin sob a ótica de um “temperamento saturnino”. Isto é, o temperamento daqueles que tem como regente o planeta Saturno, que tanto dialoga com a passagem do tempo e a melancolia, e que é “a estrela da revolução mais baixa, o planeta de desvios e atrasos” (Benjamin *apud* Sontag, 2022, p. 108). A leitura de Sontag parte da análise da personalidade de Benjamin, passando por textos de alguma forma mais pessoais, como *Rua de mão única* (1928) e *Infância em Berlim por volta de 1900* (1932); por relatos e correspondências com amigos, como Gershom Scholem; e também pela própria escolha de autores que o interessavam em sua estante – Kafka, Kraus, Baudelaire, Proust, Goethe; em todos, Sontag diz que Benjamin encontrou um elemento saturnino. Seu breve texto “Desempacotando minha biblioteca”, parte da seção “Imagens do pensamento”, encontrada em *Rua de mão única*, é um bom exemplo de que substância é feito o temperamento saturnino. Ao sentar para organizar sua biblioteca pessoal, Benjamin se pega pensando sobre a atitude do colecionador de livros, que, segundo ele, é “uma tensão dialética entre os pólos da ordem e da desordem” (Benjamin, 1987, p. 228). Em seguida, escreve:

[...] o destino mais importante de todo exemplar é o encontro com ele, o colecionador, com sua própria coleção. E não estou exagerando: para o colecionador autêntico a aquisição de um livro velho representa o seu renascimento. E justamente neste ponto se acha o elemento pueril que, no colecionador, se interpenetra com o elemento senil. Crianças decretam a renovação da existência por meio de uma prática centuplicada e jamais

complicada. Para elas colecionar é apenas *um* processo de renovação; outros seriam a pintura de objetos, o recorte de figuras e ainda a decalcomania e assim toda a gama de modos de apropriação infantil, desde o tocar até o dar nome às coisas (Benjamin, 1987, p. 229).

O colecionador parece ser um saturnino por excelência: contém, em uma só existência, a criança e o eremita. Sontag relembra ainda como na infância Benjamin se encontrava frequentemente enfermo, de cama, e “imaginava as horas se aproximando do seu leito de doente” (Sontag, 2022, p. 114). Nos diversos dias vividos assim, sentindo a passagem das horas, aprendeu o que significava ter paciência, mesmo que, na época, não considerasse uma grande virtude.

A também saturnina Patti Smith, na entrada do dia 21 de março, retirada de *Um livro dos dias*, registra, embaixo da foto de um exemplar antigo e gasto de um livro intitulado *A Child's Garden of Verses*: “[d]ia internacional da poesia. A bíblia da criança convalescente” (Smith, 2023, p. 93). O livro é de Robert Louis Stevenson, cujo nome não consta na capa, mas também é citado em *Só garotos* (2010). Quando lembra momentos de sua infância, a escritora recorda que sempre adoecia nos meses de primavera, “condenada a ficar de cama, obrigada a ouvir [...] camaradas brincando pela janela aberta” (2016a, p. 16). Com o grupo desfalcado pela sua ausência, Smith relata que seus amigos soldados perderam uma série de batalhas e, quando se reuniam ao redor de sua cama, ela “lhes dava uma benção tirada da bíblia de toda criança-soldado, *Um jardim de poemas infantis*, de Robert Louis Stevenson” (Idem). Nessa circunstância, a criança doente e o eremita compenetrado se dedicam unicamente à tarefa da leitura, como as amigas distantes do filme de James Benning.

Diante da “percepção de que há possibilidades demais” (Sontag, 2022, p. 111), o temperamento saturnino reage com lentidão, teimosia, falta de jeito; por isso, é preciso aprender a se perder. Assim como o livro em atraso, é o próprio corpo que chega um pouco depois do pensamento. Há uma tensão entre tempo e espaço, o que descaracteriza estes textos de Benjamin do rótulo “autobiografia” e leva Sontag a anotar que “no tempo, somos apenas o que somos [...]. No espaço, podemos ser outra pessoa” (p. 113). Nas lembranças de Benjamin não há ordem cronológica: o saturnino propõe um pensamento sobre a memória que pretende desarticular a cronologia linear e se apoderar do que já ocorreu, numa preocupação com os acontecimentos da ordem do *espaço*. Na escrita de autores com esse tipo de temperamento, é notável a preocupação com as descontinuidades

espaciais e elasticidades temporais⁴, característica também presente nas memórias de Patti Smith. Nesse sentido, a passagem do tempo saturnino é como o gesto de empilhar ou colecionar momentos, livros, pessoas e lembranças.

Sob o signo de Saturno, é possível ser absolutamente criativo com os modos de escrita em torno do tempo e do espaço. Os textos de Patti Smith também trazem esse tipo de temperamento, especialmente num livro como *Linha M*. A certa altura, um capítulo é nomeado “O relógio sem ponteiros”, o que, por si só, nos leva a lugares como igrejas ou cassinos, em que não há relógios e a passagem de tempo não é uma preocupação – o entorno deve sempre se impor para a pessoa lá permanecer o máximo possível. É assim que inicia seu capítulo, num parágrafo grafado em itálico, marcado pela distinção, como se contasse sobre um sonho, retirado das anotações de seu caderno:

No começo era o tempo real. Uma mulher entra em um jardim explodindo em cores. Ela não tem memória, apenas uma florescente curiosidade. Ela se aproxima do homem. Ele não se mostra curioso. Fica de pé ao lado de uma árvore. Dentro da árvore há um mundo que se torna um nome. Ele recebe o nome de todas as coisas vivas. Unificado no presente, ele não tem sonhos nem ambições. A mulher se aproxima, arrebatada pelo mistério da sensação (Smith, 2016b, p. 73, itálico da autora).

Nas linhas seguintes, desenvolve o que chama de um “tempo real”, para forjar um método de escrita sobre o passado que se lê simultaneamente com o presente (Smith, 2016b). Procede anotando algumas lembranças compartilhadas com o ex-marido Fred, numa época em que moravam em hotéis e trocavam a noite pelo dia, acordados e conversando até o amanhecer. Suas vidas eram feitas desses espaços limiares – o hotel, a lanchonete 24h, o varejo de móveis ou dentro de um carro cruzando a estrada. Lugares impessoais, transitórios, em que não se conhece mais ninguém, e onde ninguém, de fato, mora. O amor entre os dois era mesmo o movimento do tempo, para frente e para trás, se anulando e se repetindo, um relógio sem ponteiros. Conclui o capítulo dizendo que “nosso jeito de viver parece um milagre, que só pôde ser realizado pela silenciosa sincronização de brilhos e engrenagens de uma mente comum” (Smith, 2016b, p. 76). Em Smith, é erótica a captura desse instante. No capítulo “Agora e então”, de *Eros: o doce-amargo*, Anne Carson diz que “o desejo parece à pessoa apaixonada demolir o tempo no instante em que ele acontece e parece reunir em si todos os outros momentos sem importância”

⁴ Benjamin se debruçaria sobre esses temas em parte de sua obra – aqui, podemos lembrar de suas palavras acerca do *Angelus Novus*, de Paul Klee, ou da tese V do ensaio *Sobre o conceito da História* (1940): “porque é irreversível toda a imagem do passado que ameaça desaparecer com todo o presente que não se reconheceu como presente intencionado nela” (Benjamin, 2022, p. 11).

(2022, p. 169). Para Carson, quem ama está sempre esperando, encurralado entre dois tempos, de modo que sabe muito bem diferenciar o “agora” do seu desejo e todos os outros momentos, que tanto o precedem quanto o sucedem e configurariam o “então” – momentos em que não se está (ainda ou mais) tomado da paixão.

Desse ponto de vista especial “preso entre dois tempos”, como diz Barthes, o amante olha para o “agora” e para o “então” com um olhar calculista e um coração prestes a afundar. Como ele gostaria de controlar o tempo! Mas, em vez disso, é o tempo que o controla (Carson, 2022, p. 170).

É justamente porque não é possível controlar o tempo que o amor e a ausência de Fred darão o tom ao restante de *Linha M*. No capítulo “O nome dele era Sandy”, Smith conta sobre o ciclone que atingiu vários países da América Central, chegando à costa dos Estados Unidos e do Canadá, próximo ao Dia das Bruxas. Na passagem das páginas, a sensação de terror é crescente conforme a tempestade se aproxima. Patti Smith descreve o som da chuva martelando nas janelas de casa, o frio devido ao desligamento da energia e do gás, a pressa para comprar mantimentos para si e para os gatos. Enquanto a destruição se faz do lado de fora, são estas suas reminiscências:

Múltiplas forças convergentes pareciam trazer essas lembranças para o presente. Halloween. Dia de Todos os Santos. Dia de Finados. Dia da morte de Fred.

Correndo por Detroit na manhã das travessuras ou gostosuras com Fred numa ambulância para o mesmo hospital onde nossos filhos tinham nascido. Voltando para casa sozinha depois da meia-noite debaixo de uma tempestade feroz. Fred não nasceu em um hospital. Nasceu durante uma tempestade elétrica na casa dos avós em Virgínia Ocidental. Relâmpagos riscavam o céu violáceo e a parteira não conseguiu chegar a tempo, então seu avô fez o parto na cozinha. Fred acreditava que, se chegasse a entrar num hospital, nunca mais sairia. Seu sangue indígena sentia essas coisas inexplicáveis (Smith, 2016b, p. 125).

Patti Smith justapõe algumas lembranças distintas neste capítulo: a chegada e a destruição do furacão Sandy, em 2012; a morte de Fred, em 1994; o nascimento dos filhos; e, por fim, o nascimento de Fred numa noite de tempestade elétrica. A forma como relaciona esses acontecimentos é praticamente uma reescrita do nascimento do companheiro, situando o dado no momento presente, quando o furacão atinge Nova Iorque. O corpo do marido, marcado pela eletricidade e pelos contratempos, é materializado na maior manifestação da natureza, em estado de revolta e liberdade. *Linha M* trata do amor como essa descarga de choques elétricos, irrompendo as amarras do tempo como um deus enfurecido.

Há uma narrativa subjacente no naco de tempo a que Smith se dedica que dá algum fio aos relatos do livro: a compra de uma casa na região de Rockaway Beach, no litoral da cidade de Nova Iorque. Mesmo que a casa centenária precisasse de diversas reformas para ser habitada, a escritora desenvolveu uma enorme paixão pelo lugar. Com a ocorrência do furacão, retorna à região: o calçadão da praia havia sido levado pela força dos ventos, o café de seu amigo na orla não existia mais, a linha de trem foi arrancada do solo, casas foram incendiadas. Apesar disso, sua casinha do século passado estava de pé: “[a]pesar de gravemente danificado, meu Álamó tinha sobrevivido à primeira grande tempestade do século XXI” (Smith, 2016b, p. 126). O temperamento saturnino entende bem que o tempo modifica qualquer espaço: gasta, destrói, leva aos escombros; mas sempre há algo de fantasmagórico que permanece nas ruínas.

COM FANTASMAS, HÁ QUEM DANCE

Do lado esquerdo carrego meus mortos. Por isso
caminho um pouco de banda.

(Carlos Drummond de Andrade)

We shall live again, shake out the ghost dance.

(Patti Smith)

Um livro dos dias (2022) é feito a partir de postagens do Instagram de Patti Smith, rede social em que ela se mantém ativa, compartilhando com seus seguidores pensamentos, leituras e memórias. Na entrada do livro correspondente a 20 de outubro, dia do aniversário de Rimbaud, a escritora coloca a fotografia da fonte em que foi batizado na Église Saint-Rémi, explicando na legenda que aquela igreja abrigou tanto o batizado quanto o funeral de seu poeta. E conclui: “No aniversário dele, um coro desolado: mesmo no olho do furacão os verdadeiros poetas estão sozinhos” (Smith, 2023, p. 316). No período do mês de outubro e novembro, Smith concentra nele vários de seus dias. Em 22 de outubro, ela traz uma fotografia de Chuffilly-Roche, propriedade da família de Rimbaud em Ardenas, da qual se nomeia guardiã. No ano de 2017, Smith comprou a casa da fotografia, reconstruída dos escombros depois de ser bombardeada na Primeira Guerra Mundial.⁵

⁵ É sabido que a escritora tem planos futuros para que o espaço vire uma residência artística, segundo matéria de Marcelo Pereira no Suplemento Pernambuco, “Patti Smith, uma apaixonada pela obra de Arthur Rimbaud”. No dia 23 de outubro de *Um livro dos dias*, ela começa: “Como guardiã da propriedade de

A casa fica no mesmo terreno onde eles comiam milho e onde o poeta lutou com *Uma temporada no inferno*. Quando estava ali, algo me levou a ler a placa afixada na fachada de pedra: “Neste lugar Rimbaud esperou, se desesperou e sofreu” (Smith, 2023, p. 318, *itálico da autora*).

Ao se colocar como guardiã, Smith tem o desejo de preservar a atmosfera mística da casa reconstruída, uma casa que não poderia nunca ser a mesma em que o poeta escreveu e comeu milho, mas que integra todo um terreno enfeitiçado em que essa paixão “esperou, se desesperou e sofreu”. Animando os fantasmas, perseguindo os espaços por onde passou a matéria de seus corpos, Patti Smith promove uma dança dos fantasmas, na medida em que traz movimento para essas geografias. Um dos aspectos mais curiosos de sua literatura é a fixação por cemitérios, por visitar os túmulos de seus artistas preferidos. A lista é imensa: Jean Genet, Arthur Rimbaud, William S. Burroughs, Sylvia Plath, Ryūnosuke Akutagawa, Bertolt Brecht, Gregory Corso, Percy Bysshe Shelley, etc. Ela vai atrás de seus amantes fantasmas, tramando visitas, amando-os tatilmente, levando presentes, lendo junto de seus túmulos. Se os verdadeiros poetas estão sozinhos, ela os acompanha na aventura solitária. Em *Linha M* (2015), ela lembra uma visita ao túmulo de Rimbaud:

Quando eu tinha 26 anos, fotografei o túmulo de Rimbaud. As fotos não saíram excepcionais, mas continham sua própria missão, que havia muito eu tinha esquecido. Rimbaud morreu em um hospital em Marselha em 1891 com 37 anos de idade. Seu último desejo foi voltar à Abissínia, onde fora um mercador de café. Estava morrendo e não pôde ser transportado de navio naquela longa jornada. Em seu delírio, Rimbaud se imaginava a cavalo nos altiplanos abissínios. Eu tinha um colar de Harar do século XIX, cujas contas de vidro azuis eram usadas como moeda de troca. Enfiei na cabeça que iria levá-lo para ele. Em 1973 visitei seu túmulo em Charleville, perto das margens do rio Meuse, enfiei o colar na terra de uma grande urna que ficava em frente à sua lápide (Smith, 2016b, p. 203).

Smith diz supor que o mesmo impulso romântico tenha dado origem a suas idas aos túmulos de Rimbaud, para deixar “[a]lguma coisa do país que amava ao seu lado” (Smith, 2016b, p. 203), e ao de Genet, episódio que também conta no mesmo livro. No fim dos anos 1970, alguns meses antes de completarem o primeiro ano de casamento, Fred propõe a Patti que a levaria a qualquer lugar no mundo se ela promettesse lhe dar um filho. De acordo, a autora então escolhe Saint-Laurent-du-Maroni, na fronteira da Guiana

Rimbaud, posso explorá-la livremente” – nesse caso, a livre exploração se refere a um objeto encontrado no terreno que a fotografia ilustra: uma ferradura semienterrada, “um símbolo de proteção e, espero, de bom trabalho e de boa sorte” (2023, p. 319), que ela, claro, leva consigo.

Francesa. Seu desejo maior era conhecer as ruínas da colônia penal sobre a qual fala Genet em *Diário de um ladrão* (1949) – o francês conta que Saint-Laurent era um “território sagrado” para os criminosos e fez de tudo para ser levado para lá. Em suas palavras, “Genet foi preso tarde demais para participar da irmandade que imortalizou em sua obra” (p. 16). Considerando a idade avançada de Genet, Smith traçou um plano: iria para Saint-Laurent e traria algumas pedras, com a promessa de que seu amigo Burroughs a ajudaria na entrega do presente. As pedras não chegam de fato às mãos de Genet em vida, mas em meados dos anos 1990, numa viagem ao Marrocos em visita ao escritor Paul Bowles, Smith arma outro plano – deixar o presente em seu túmulo, na cidade de Larache. Após a chegada, Patti Smith apresenta a seguinte cena da entrega do presente:

Uma senhora e um garotinho estavam lá, como que nos esperando, e abriram o portão para nós. O cemitério tinha uma atmosfera espanhola; o túmulo de Genet ficava no lado leste, de frente para o mar. [...] O garoto me olhava com atenção.

Disse as palavras que desejava dizer, despejei um pouco de água na terra e cavei fundo para enterrar as pedras. [...] O garoto ficou ali perto em silêncio enquanto eu enterrava as pedras e tirava pétalas das flores, que se espelham sobre a calça dele, e nos olhava com grandes olhos escuros. Antes de sairmos ele me entregou o que restava de um botão de rosa acetinado, de um cor-de-rosa desbotado, que guardei na caixa de fósforos. [...] A volta foi sonolenta. De vez em quando eu olhava para minhas fotos. No fim eu guardaria as fotos do túmulo de Genet numa caixa ao lado dos túmulos de outros. Mas no meu coração eu sabia que o milagre da rosa não eram as pedras, nem poderia ser encontrado nas fotos, pois estava nas células do garoto guardião, o prisioneiro do amor de Genet (Smith, 2016b, p. 185).

Patti Smith se coloca também como prisioneira do amor de seus fantasmas-amantes, e sobre Genet ainda escreve, na entrada do dia 18 de abril em *Um livro dos dias*, que “[e]stá cercado pelo aroma das flores silvestres, pela maresia pungente e pelo riso das crianças” (Smith, 2023, p. 122). Esse impulso romântico, que a leva a deixar presentes para seus mortos, talvez seja o que torna possível a sua crença firme na capacidade tátil e emotiva dos fantasmas. Sobre estar pela primeira vez diante do túmulo de Rimbaud, ela diz ainda “[s]enti que ele poderia a qualquer momento sair no meio da neblina e tocar meu ombro” (2016a, p. 212). A tentativa de imaginá-los em seus últimos momentos de vida terrena também se repete com frequência em seus escritos. Na postagem de 10 de novembro de *Um livro dos dias*, com uma foto sua encarando o mesmo túmulo de Rimbaud, Smith não deixa de retornar à tarde de 1891 em que seu “poeta, profeta e aventureiro solitário” (2023, p. 358) morreu, descrevendo-o como queria estar, num navio em direção à Abissínia.

Logo em seguida, a escritora vai para o ano de 1975, com uma segunda foto: nela, estão juntos seu álbum *Horses* e uma foto do poeta jovem. Smith continua a legenda dizendo que havia planejado o lançamento do disco, que menciona Rimbaud na faixa “*Land*”⁶, para o dia de seu nascimento. Ela diz que, como se o destino interviesse com sua graça, o lançamento precisou ser postergado, acontecendo no dia de sua morte. Patti Smith valoriza essas coincidências fortuitas das datas, as efemérides com que o tempo nos surpreende. Em *Linha M*, ela recupera a cena da morte de outro amante literário, Jean Genet, expandindo a imagem fúnebre do ano de 1986, na medida em que viaja para outro espaço em que outro acontecimento toma lugar: a morte de Hana Gaddafi.

No dia 15 de abril, Jean Genet morreu sozinho no chão do banheiro de seu minúsculo quarto naquele hotel temporário. O mais provável é que ele tenha tropeçado num pequeno degrau que levava ao cubículo. Na mesinha de cabeceira estava seu legado, seu último trabalho intacto. No mesmo dia, os Estados Unidos bombardearam a Líbia. Houve rumores de que Hana Gaddafi, filha adotiva do coronel Gaddafi, teria sido morta no ataque. Enquanto escrevia, eu imaginava a inocente órfã levando pela mão o ladrão, igualmente órfão, em direção ao paraíso (Smith, 2016b, p. 184).

Os fantasmas circulam livremente nas cenas da imaginação de Patti Smith: dois mortos, tão diferentes e tão aparentados, de mãos dadas em direção ao paraíso. Outra amante fantasma é Sylvia Plath, cujo túmulo visita quando pode, “abrindo *Ariel* em ‘Papoulas de outubro’ – ‘Um dom, um dom de amor/ Não solicitado’” (*apud* Smith, 2023, p. 322). Em mais um encontro com o túmulo, se detém em outro verso do mesmo livro – “e eu/ sou a flecha” (*apud* Smith, 2016b, p. 165). Em *Linha M*, ela se demora imaginando o momento de sua morte e indagando sobre qual teria sido o destino do forno em que Plath teria se matado.

Sylvia Plath se matou na cozinha de seu apartamento em Londres, no dia 11 de fevereiro de 1963. Com trinta anos de idade. Em um dos invernos mais frios já registrados na Inglaterra. Estava nevando desde um dia depois do Natal, fazendo a neve se acumular nos bueiros. O rio Tâmesa estava congelado e os carneiros morriam de fome no campo. Seu marido, o poeta Ted Hughes, a tinha deixado. Os filhos do casal dormiam, aconchegados em suas camas. Sylvia enfiou a cabeça no forno. É de se estremecer ante um momento de tão avassaladora desolação. O relógio batendo. Os instantes finais, a possibilidade de continuar vivendo, de desligar o gás. Imagino o que se passou pela cabeça dela naqueles momentos: os filhos, o embrião de um poema, o marido namorador passando manteiga em uma torrada ao lado de outra mulher. Imaginei o que aconteceu com o forno. Talvez o novo morador tenha ficado

⁶ O trecho da canção é “*Life is full of pain, I’m cruisin’ through my brain / And I fill my nose with snow and go Rimbaud / Go Rimbaud, go Rimbaud, and go Johnny go*”.

com um fogão imaculado, um grande relicário dos últimos pensamentos de uma poeta e um fio de cabelo claro enroscado numa dobradiça de metal (Smith, 2016b, p. 160).

A autora imagina o forno como o relicário dos últimos pensamentos da poeta, pensamentos que podem estar, ali, ao lado de um único fio de cabelo remanescente. Nessa perspectiva, os objetos se tornam místicos por absorverem qualquer coisa das experiências que os atravessam: pedras, bengalas, camas, cadeiras, colares, fotografias, livros encontrados e esquecidos em locais de trânsito, objetos pequenos de valor relativo ao desejo que quem os tem em mãos sente de reviver aquelas experiências contidas no perímetro da matéria. Na sua coleção de fotografias e legendas de *Um livro dos dias*, aparecem: as camas de Virginia Woolf e Jim Carroll, diante das quais a poeta pensa nos sonhos que teriam sonhado; o leito de morte de John Keats, cuja “atmosfera parece conter a poeira luminosa de suas noites tísicas” (Smith, 2023, p. 235); livros de Enid Starkie, pesquisadora de Rimbaud que admira, encontrados na estante empoeirada no porão de uma livraria em que trabalhou em 1973; a xícara de seu pai, que ela diz registrar sua filosofia particular, e muitos outros. Estão fotografados os mais variados objetos que trazem consigo o acúmulo de outros tempos, de modo a nos sugerir alguma possibilidade encantada de retorno.

A obsessão por esses objetos que fotografa ou rouba, tomando-os para si, é uma tentativa de corporificar os fantasmas-amantes no tempo presente. Na escrita, Smith é habituada a andar com os olhos no chão, na procura de alguma coisa que possa guardar, empilhar em sua coleção. Em sua posse, os objetos tornam-se enfeitiçados. Em *Rua de mão única* (1928), Benjamin escreve que a atração por colecionar nasceria logo na infância – a criança mal entra na vida e já é caçadora, “caça os espíritos cujo rastro fareja nas coisas” (Benjamin, 1987, p. 39). A vontade de colecionar parte do anseio de miniaturizar o mundo à sua volta, criar um mundo de crianças inserido no mundo dos adultos, na tarefa de reproduzi-lo às avessas, apropriando-se inteiramente⁷. A miniaturização do mundo é ideal para aquele que está sempre em deslocamento, é “a forma ideal de possuir as coisas, para um errante ou um refugiado” (Sontag, 2022, p. 120). Ainda sobre a criança colecionadora, que diz ser desordeira, Benjamin anota:

⁷ Benjamin desenvolve essa ideia no trecho “Canteiro de obras”. Sobre a atração das crianças por tudo aquilo de residual, escreve: “Em produtos residuais conhecem o rosto que o mundo das coisas volta exatamente para elas [...]. Neles, elas menos imitam as obras dos adultos do que põem materiais de espécie muito diferente, através daquilo que com eles aprontam no brinquedo, em uma nova, brusca relação entre si” (1987, p. 19).

Para ela tudo se passa como em sonhos: ela não conhece nada de permanente; tudo lhe acontece, pensa ela, vai-lhe de encontro, atropela-a. Seus anos de nômade são horas na floresta do sonho. De lá ela arrasta a presa para casa, para limpá-la, fixá-la, desenfeitiçá-la. Suas gavetas têm de tornar-se casa de armas e zoológico, museu criminal e cripta (Benjamin, 1987, p. 39).

As gavetas da criança refletem o impulso em miniaturizar o mundo daquele que tem os atributos de Saturno. Nelas, encontramos rastros das nossas passagens pelo mundo, algo que dali conseguimos apreender, algo para onde retornar quando desejamos de algum modo ressuscitar aquelas sensações de descoberta, de criança que se indaga sobre aquilo que não consegue ainda decifrar – as letras de uma página, o conteúdo de uma misteriosa caixa de costura – ou que traz para sua gaveta borboletas capturadas no jardim (Benjamin, 1987). Trazer Patti Smith sob o signo de Saturno, tal como Sontag faz com Benjamin, é ampliar sua característica de se aliar aos efeitos do tempo no espaço; já que não pode controlá-lo, ela aprende como se perder, cavando no texto uma possível coleção de memórias de outros tempos. Assim, nos pareceu um bom exercício desempacotar a sua biblioteca e reconhecer, ao pé dela, as forças e paixões que assombram os seus caminhos, a sua escrita e – por que não? – o seu temperamento. Dado que seus fantasmas e objetos já nos fazem companhia, tentamos, com este texto, empurrá-los para uma dança.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. Ideia de amor. In: *Ideia da Prosa*. Tradução: João Barrento. 1ª edição. Lisboa: Edições Cotovia, 1999.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Cemitério de bolso. In: *Fazendeiro do ar*. 15ª edição. Rio de Janeiro: Editora Record, 2023.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II: Rua de mão única*. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho; José Carlos Martins Barbosa. 1ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: *O anjo da história*. Tradução: João Barrento. 2ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única - Infância berlinense: 1900*. Tradução: João Barrento. 1ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2023.
- CARSON, Anne. *Eros: o doce-amargo*. Tradução: Julia Raiz. 1ª edição. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

CARSON, Anne. Fala Curta Sobre a Leitura. In: *Falas curtas*. Tradução: Laura Erber, Sergio Flaksman. Belo Horizonte: Relicário, 2022.

LEITORES (*Readers*). Direção: James Benning. Estados Unidos, 2017. 108', sonoro, cor, digital.

LISPECTOR, Clarice. Felicidade clandestina. In: *Felicidade clandestina: contos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 07-10.

MAX, D. T. D.F.W. Tracing the ghostly origins of a phrase. *New Yorker*. Dez. 2012. Disponível em: <https://www.newyorker.com/books/page-turner/d-f-w-tracing-the-ghostly-origins-of-a-phrase>. Acesso em: 31/08/2024.

PEREIRA, Marcelo. Patti Smith, uma apaixonada pela obra de Arthur Rimbaud. *Acervo Suplemento Pernambuco*. [S.d.]. Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/acervo/pernambuco/3186-patti-smith,-uma-apaixonada-pela-obra-de-arthur-rimbaud.html#:~:text=A%20m%C3%BAsica%20e%20a%20poesia,mantida%2C%20latente%2C%20a%20rela%C3%A7%C3%A3o.>>. Acesso em: 31/08/2024.

SMITH, Patti. *Só garotos*. Tradução: Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016a.

SMITH, Patti. *Linha M*. Tradução: Claudio Carina. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2016b.

SMITH, Patti. Land. In: *Horses*. Nova York: Electric Lady, 1975. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cSk6jfln84A>. Acesso em 30 ago 2023.

SMITH, Patti. *Um livro dos dias*. Tradução: Camila Von Hodefer. São Paulo: Companhia das letras, 2023.

SMITH, Patti. Ghost Dance. In: *Easter*. Nova York: Record Plant, 1978. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rF6G1glnFoY>. Acesso em 30 ago 2024.

SONTAG, Susan. *O amante do vulcão*. Tradução: Isa Mara Lando. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SONTAG, Susan. *Sob o signo de saturno*. Tradução: Rubens Figueiredo. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

Recebido em: 31/08/2024

Aceito em: 29/10/2024

Beatriz Pôssa de Carvalho: mestranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PPGLCC) da PUC-Rio, licenciou-se em Letras – Língua Portuguesa e Literaturas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

(UNIRIO). Atualmente, desenvolve pesquisa em torno da literatura e do cinema brasileiro.

Mariana Perelló Lopes de Azevedo: mestranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PPGLCC) da PUC-Rio, licenciou-se em Letras – Língua Portuguesa e suas Literaturas pela mesma universidade. Atualmente, pesquisa literatura e ensaio, com foco na obra da escritora canadense Anne Carson.

Por uma ampliação do conceito de leitura em *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino

Towards an expansion of the concept of reading in If on a winter's night a traveler, by Italo Calvino

Mariane de Sousa Oliveira

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

marianesousaoliveira1@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-5284-4235>

RESUMO

A literatura quando é relacionada a outros campos do saber, sem formas fixas, fragmentada, tensionada, requer novas maneiras de leitura. A partir deste pressuposto, este trabalho foi concebido para pensar a transformação de livros em esculturas, empreendida pelo personagem Irmério no romance *Se um viajante numa noite de inverno* [1979], de Italo Calvino (2003), como uma ampliação do conceito de leitura, ou seja, uma maneira de lidar com o objeto livro que pressupõe uma leitura ampliada. Como referencial teórico utilizamos as considerações de Ludmer (2013), Garramuño (2014a, 2014b), Nascimento (2016) e Lapoujade (2017), sobre as especificidades dessa literatura, Agamben (2017, 2018) sobre o conceito de potência do pensamento e Manguel (2017) para trabalhar a questão da leitura.

Palavras-chave: literatura; leitura; ampliação; potência; artes.

ABSTRACT

Literature, when related to other fields of knowledge, without fixed forms, fragmented and tense, requires new ways of reading. Based on this premise, this work was conceived to consider the transformation of books into sculptures, undertaken by the character Irmério in the novel *If on a winter's night a traveler* [1979] by Italo Calvino (2003), as an expansion of the concept of reading, that is, a way of dealing with the book as an object that presupposes an expanded reading. As theoretical references, we use the considerations of Ludmer (2013), Garramuño (2014a, 2014b), Nascimento (2016), and Lapoujade (2017) on the specificities of this literature, Agamben (2017, 2018) on the concept of the potential of thought, and Manguel (2017) to address the issue of reading.

Keywords: literature; reading; expansion; potential; arts.

CONSIDERAÇÕES SOBRE O LITERÁRIO: ENTRE PÓS-AUTONOMIA, NÃO PERTENCIMENTO E ELASTICIDADE

Cada vez mais a literatura divide espaço com outros campos de atuação e reflexão humana: política, comunicação, artes plásticas etc. O romance que comporta outros tipos de textos, a estruturação narrativa que rende culto à fragmentação e à desordem dos eventos narrados, a tensão entre realidade e ficção, dentre outros recursos expressivos, sugerem que a literatura se libertou do poder de que era investida e está em sua era de pós-autonomia, conforme atesta Josefina Ludmer (2013, p. 128) ao traçar as seguintes considerações sobre os textos que “atravessam a fronteira da literatura”, isto é, “os parâmetros que definem o que é literatura”:

Aparecem como literatura, mas não podem ser lidos com critérios ou categorias literárias, como autor, obra, estilo, escrita, texto e sentido. Não são lidos como literatura porque aplicam à literatura uma drástica operação de esvaziamento; o sentido (ou o autor, ou a escrita) fica sem densidade, sem paradoxo, sem indecidibilidade (ou como diz Tamara Kamenszain, “sem metáfora”), sendo totalmente ocupado pela ambivalência: são e não são literatura, são ficção e realidade. Representariam a literatura no fim do ciclo da autonomia literária, na época das empresas transnacionais do livro, ou das lojas dos livros nas grandes cadeias de jornais, rádios, televisão e outros meios; a literatura na indústria da língua. Esse fim de ciclo implica novas condições de produção e circulação do livro, que modificam os modos de ler. Poderíamos chamá-las de escritas ou literaturas pós-autônomas (Ludmer, 2013, p. 128).

Ainda segundo a autora argentina, a literatura viveu uma “era de ouro” na qual era investida de um poder próprio que lhe permitia reger suas próprias leis e definir seus próprios limites. No momento em que ela perde o controle dos seus limites, isto é, sua “autonomia”, o poder de se autorregenerar ruí. Desfeitos os limites, o campo literário se abre para experimentações com novas formas e novas interações com outros campos de conhecimento, e os textos resultantes desses experimentos representariam a era da pós-autonomia literária. Uma literatura assim concebida exige que pensemos outra forma de ler, uma vez que, desde os contatos mais remotos com textos, somos ensinados a ler linearmente seguindo uma sequência preestabelecida pela forma de organização do texto, pelos limites do gênero. Partimos do início, percorremos o meio e chegamos ao fim, sem digressões ou atalhos. Um texto literário que “transtorna” as formas pré-estabelecidas, a partir do qual não é possível distinguir início/meio/fim, pouco nos dirá se empreendermos

esse tipo de leitura. Em suma, com novas formas de produzir textos surgem novas formas de lê-los.

A mesma conclusão pode ser estabelecida a partir da leitura dos textos de Florencia Garramuño (2014a, 2014b). Tanto em “Formas da impertinência” quanto em *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*, a autora traz considerações que vão ao encontro da perspectiva de Ludmer. Com seus conceitos de “não pertencimento” e “porosidade de fronteiras”, Garramuño tece considerações acerca de uma literatura que excede as fronteiras que a delimitam:

Numerosas práticas contemporâneas produzidas no Brasil e na Argentina nos últimos anos exploram uma estendida porosidade de fronteiras entre territórios, regiões, campos e disciplinas na produção de diversos modos do não pertencimento. A articulação de textos com correios eletrônicos, blogs, fotografias, desenhos, discursos antropológicos, imagens, vídeos, documentários, autobiografias interrompidas e fragmentárias – entre muitas outras variáveis – cifra nessa heterogeneidade uma vontade de imbricar as práticas literárias e artísticas na convivência com a experiência contemporânea. Para essa prática, uma leitura estritamente disciplinada ou disciplinária parece captar pouco do evento ou conhecimento, já que a crise da especificidade artística coloca em questão toda definição exclusivamente formalista da estética (Garramuño, 2014a, p. 99).

Ademais, Garramuño (2014b) considera a ideia de Rosalind Krauss de “campo expansivo” como “apropriada para pensar sobre uma mutação daquilo que define o literário na literatura contemporânea, que em sua instabilidade e ebulição atenta até contra a própria noção de campo como espaço estático e fechado” (Garramuño, 2014b, p. 34). Esse “campo expansivo” dialoga com o que David Lapoujade (2017) chama de “transversalidade das artes”, afinal:

A arte torna-se *essencialmente* impura. Temos agora os ruídos e as imagens na música, temos as fotografias, os tecidos, a madeira e todos os tipos de material na pintura e na escultura, temos as imagens, o hipertexto, a voz, recortes de textos na literatura etc. Todas as artes são afetadas por uma “transversalidade” e formas de reciclagem e de hibridismo que as tornam “multimídia”. As obras são plurimodais ou transmodais (Lapoujade, 2017, p. 115).

Nesse sentido, a instabilidade do literário abala as fronteiras que o delimitam como campo ensimesmado, fazendo-o se abrir e possibilitando-o ser tocado por outros campos, em um movimento de “transversalidade” das artes, uma interpenetração, uma arte atravessando outras e criando novas formas de expressão.

Ainda no que diz respeito ao conceito proposto por Krauss para pensar a escultura – “campo expandido” –, Evando Nascimento (2016) problematiza a maneira como tal conceito é interpretado. O crítico propõe pensar acerca dos valores de “expansão” ou “ampliação” dissociando-os da “desgastada noção de ruptura” (Nascimento, 2016, p. 4). Para o autor, “[a]mpliar é, entre outras coisas, dar *elasticidade* a um corpo; não é destruir seus limites, mas pô-los em questão, fazendo tal corpo desdobrar-se em outros sentidos, em novas direções antes inimagináveis” (Nascimento, 2016, p. 4). Além disso, outro conceito problematizado por Nascimento é a “pós-autonomia” de Ludmer, uma vez que, para ele, a literatura nunca foi autônoma. A separação em temporalidades (modernidade, pós-modernidade, contemporaneidade), pautada na “superação” ou ruptura que uma temporalidade propõe com relação à anterior, cria um paradoxo que não se desfaz, não importa qual nomenclatura se dê. A ruptura é uma operação característica da modernidade e, assim, ao “romper” com a modernidade, a pós-modernidade estaria se valendo daquilo que ela quer superar: eis o paradoxo (Nascimento, 2016).

Nesse sentido, o crítico toma posição contra os argumentos de Ludmer defendendo que a literatura nunca foi um campo autônomo/independente, ou seja, aquela temporalidade que Ludmer considera como a era da autonomia, que precede a era pós-autônoma, nunca existiu. Ela (a literatura) sempre foi “elástica” e se expandiu continuamente para que pudesse ser tocada por outros campos:

Embora possa e deva ser reconhecido por atributos e formas históricas, o literário seria um “campo” em plena expansão, ao menos no sentido de ampliar o contato com outros campos, diluindo a consistência de suas fronteiras, até tornar impertinente a própria metáfora espacial do campo como delimitação estrita. O termo expandido ou ampliado, como dito, tem sido muito útil para as artes visuais: a escultura, o cinema, a fotografia e as artes plásticas em geral. Não por acaso, são áreas que lidam com a *plasticidade* das formas e que, por serem vizinhas, acabaram em muitos momentos por terem suas linguagens hibridizadas (Nascimento, 2016, p. 6).

Para Nascimento, a “ampliação” toma o lugar da “superação”, já que, ao que parece, a elasticidade do campo é relativa e a destruição de suas fronteiras é uma operação definitiva. Em todo caso, “[o] que se chama (com ou sem equívoco) de ‘não humano’, ‘inumano’ ‘pós-humano’, ‘além-humano’ não significa a superação da humanidade, mas a ampliação de seu conceito histórico” (Nascimento, 2016, p. 10-11). Podemos aplicar o mesmo raciocínio aos conceitos de literatura e leitura. Notamos que Ludmer (2013), Garramuño (2014a, 2014b) e Nascimento (2016) consideram a literatura, respectivamente, como pós-autônoma, impertinente e elástica, e para quaisquer das três

perspectivas que adotemos deveremos articular uma forma de leitura que dê conta das especificidades dessa literatura disforme, instável, de fronteiras turvas.

Em outras palavras, com a ampliação do conceito de literatura devemos ampliar, também, o conceito de leitura, uma vez que a leitura linear, obediente ao princípio do começo/meio/fim ou “disciplinada”, conforme vimos com Garramuño (2014a), não parece abarcar a “elasticidade” e o campo expandido ligados a algumas obras da literatura contemporânea. Vale destacar que o conceito de leitura ao qual fazemos alusão é aquele cuja leitura está demarcada pelas informações textuais, como se a única maneira de fruir do livro fosse percorrendo suas páginas e explorando as palavras nelas impressas. A metáfora do leitor como viajante discutida por Alberto Manguel no livro *O leitor como metáfora: o viajante, a torre e a traça*, reitera essa leitura “linear” ao sugerir que o leitor adentra no texto e o percorre como se estivesse empreendendo uma viagem; passa de página em página como se passasse de paisagem em passagem:

Avançamos texto adentro como avançamos pelo mundo, passando da primeira à última página através da paisagem que se descortina, às vezes começando no meio do capítulo, às vezes não chegando ao final. A experiência intelectual de atravessar as páginas ao ler torna-se uma experiência física, chamando à ação o corpo inteiro: mãos virando as páginas ou dedos percorrendo o texto, pernas dando suporte ao corpo receptivo, olhos esquadrinhando em busca de sentido, ouvidos concentrados no som das palavras dentro da nossa cabeça (Manguel, 2017, p. 29-30).

Percebemos nessa concepção demasiada atenção no texto. Por isso, propomos que a transformação de livros em esculturas, empreendida pelo personagem Irnerio do romance *Se um viajante numa noite de inverno* (2003) [*Se una notte d'inverno un viaggiatore*] [1979], de Italo Calvino (1923-1985), é uma ampliação do conceito de leitura, uma outra maneira de ler, que contesta seu *status* de “não leitor”, se entendido como aquele que absolutamente não lê. Irnerio é um leitor que mantém em potência a habilidade de ler, a leitura, digamos, “disciplinada”, mas transforma os livros em esculturas e nesse processo acaba ampliando o conceito de leitura. E para demonstrar tal pressuposto, destacamos algumas passagens do romance nas quais o personagem deixa pistas e evidências de suas interações com o objeto livro, que ultrapassam a simples decodificação do texto que o livro veicula e se estende ao exame minucioso do objeto em si.

O ESCULTOR COMO LEITOR CONTEMPORÂNEO: CONSIDERAÇÕES SOBRE A POTÊNCIA DE LER E DE NÃO LER

Em *Se um viajante numa noite de inverno* (2003), Italo Calvino traz como protagonista o Leitor, o qual decide comprar e começar a ler “*Se um viajante numa noite de inverno*, o novo romance de Italo Calvino, que não publicava nada havia vários anos” (Calvino, 2003, p. 13). Nós, leitores empíricos, acompanhamos uma verdadeira saga em busca da continuação de livros cujas narrativas são interrompidas no ápice e colocam o Leitor em uma situação de angústia e frustração contra a qual não há o que fazer a não ser se deslocar de um ponto a outro, viajar, no encalço da continuação da história que ficou em suspenso, torcendo para encontrá-la.

Em uma dessas andanças, o Leitor encontra seu oposto, o “não leitor” Irnerio. Este, ao contrário daquele que move mundos para encontrar um pedaço faltante de texto, simplesmente se recusa a ler até mesmo o que lhe cai diante dos olhos, conforme admite nessa passagem: “Acostumei-me tão bem a não ler que não leio sequer o que me aparece diante dos olhos por acaso” (Calvino, 2003, p. 55). Mas mesmo não lendo, Irnerio encontra utilidade para os livros ao transformá-los em esculturas, razão pela qual os adora. Embora seja apresentado como um “não leitor”, Irnerio demonstra possuir a habilidade da leitura não obstante a recusa em passá-la para o ato.

No ensaio “A potência do pensamento” (2017) e no ensaio “O que é o ato da criação?” (2018), Giorgio Agamben esclarece o conceito de potência do pensamento desenvolvido por Aristóteles em resposta à tese dos megáricos segundo a qual a potência só existe no ato:

[...] Aristóteles responde, na *Metafísica*, à tese dos megáricos, que afirmavam, de resto não sem boas razões, que a potência existe só no ato [...]. Se isso fosse verdade, objeta Aristóteles, não poderíamos considerar arquiteto o arquiteto mesmo quando não constrói, nem chamar médico ao médico no momento em que não está exercendo sua arte. Em questão está, pois, o *modo de ser* da potência, que existe na forma da *hexis*, do domínio sobre uma privação. Existe uma forma, uma presença do que não é em ato, e essa presença privativa é a potência (Agamben, 2017, p. 246).

Contra a tese megárica, portanto, Aristóteles formula a ideia de que a potência se define pela possibilidade de sua não passagem ao ato, uma vez que: “[q]uem possui – ou tem o hábito de – uma potência pode colocá-la em ato ou não. A potência – esta é a tese

genial de Aristóteles, mesmo que aparentemente óbvia – é definida essencialmente pela possibilidade do seu não exercício” (Agamben, 2018, p. 63).

Em outras palavras, se a potência só existisse no ato, o que aconteceria com a habilidade de construir quando o arquiteto não estivesse construindo? O fato de ele poder não construir, demonstra que a habilidade de construir existe mesmo que ele não a passe para o ato. Ela é conservada como uma “presença privativa”, como uma capacidade/habilidade que não é em ato e que, portanto, *pode* e *pode não* ser transformada em ato. Além do mais, outra questão importante para entender o conceito de potência é a distinção que Aristóteles propõe entre a potência genérica, ou seja, a potência que uma criança tem de desenvolver certa habilidade através da aprendizagem, e a potência suprema, isto é, a potência que alguém, sendo já possuidor de uma técnica, tem de passar ou não sua habilidade do estado de potência para o ato, conforme Agamben descreve na passagem a seguir:

[...] Aristóteles distingue [...] uma potência genérica, que é aquela de que se trata quando dizem que uma criança tem a potência da ciência, ou que é em potência arquiteto ou chefe de Estado, da potência que compete a quem tem já a *hexis* correspondente a certo saber ou a certa habilidade. É nesse segundo sentido que se diz que o arquiteto tem a potência de construir mesmo quando não está construindo, ou que o tocador de cítara tem a potência de tocar mesmo quando não toca. A potência que está aqui em questão difere essencialmente da potência genérica que compete à criança. A criança, escreve Aristóteles, é potente no sentido de que deverá sofrer uma alteração através da aprendizagem; pelo contrário, aquele que já possui uma técnica não deve sofrer alteração alguma, mas é potente a partir de uma *hexis*, que pode não pôr em ato ou atuar, passando de um não ser em ato a um ser em ato [...] (Agamben, 2017, p. 246).

Com esse conceito em mente, compreendemos com mais facilidade que, ainda que o personagem de Calvino, conforme vimos, se negue a ler até mesmo o que lhe cai diante dos olhos, sua recusa não é resultante de uma falta de habilidade, mas de uma potência, que pode tanto permanecer como uma presença privativa como transformar-se em ato. Irnerio é, pois, portador desse segundo tipo de potência uma vez que possui a habilidade da leitura, ainda que não a coloque em ato, fato que se evidencia quando ele admite que precisou aprender a não ler, isto é, que precisou aprender a ignorar os textos, mas não sem dificuldades já que “pela vida afora a gente permanece escravo de toda escrita que nos jogam diante dos olhos” (Calvino, 2003, p. 55). Além do mais, admite, ainda:

Talvez eu também tenha feito certo esforço nos primeiros tempos para aprender a não ler, mas agora isso é natural para mim. O segredo é não evitar olhar as palavras escritas. Pelo contrário: é preciso observá-las intensamente, até que desapareçam (Calvino, 2003, p. 55).

E ao admitir que precisou aprender a não ler e que a estratégia utilizada por ele consistia não em desviar os olhos dos textos, mas em encará-los até deixar de vê-los, Innerio admite, ao mesmo tempo, seu contato com o conteúdo dos livros; uma possível leitura.

Ao se recusar a passar a habilidade de leitura para o ato, considerando a leitura como o percorrer do texto, página por página, do princípio ao fim, Innerio reinventa a atividade de leitura tensionando a forma e os limites do objeto livro e abrindo-o para diálogo com outras artes. Ele demonstra a plasticidade do objeto livro ao transformá-lo em esculturas e a elasticidade da literatura ao transformar as esculturas de volta em livro em um processo infinito que demonstra, por sua vez, a constante transformação do artístico e do literário, a hibridização da qual fala Nascimento (2016):

Eu faço coisas com os livros. Alguns objetos. É, obras: esculturas, quadros, como quiser chamá-los. Já fiz até uma exposição. Fixo os livros com resina, assim eles ficam do jeito que estiverem, fechados ou abertos. Ou então lhes dou formas, os esculpo, abro buracos por dentro. Os livros são ótimo material para ser trabalhado, dá para fazer muita coisa com eles. [...] Os críticos dizem que o que faço é importante. Em breve reunirei todas as minhas obras num livro. [...] Um livro com fotos de todos os meus livros. Quando esse livro for impresso, eu o usarei para fazer outra obra, muitas obras. Depois será feito outro livro, e assim por diante (Calvino, 2003, p. 153).

Dessa forma, mesmo se abstendo de abrir o livro e percorrer suas páginas, ao manipulá-lo, explorar sua plasticidade, alargar o literário tensionando seus limites e ao transformá-lo em outra expressão artística, Innerio o lê de alguma forma. Mesmo mantendo a leitura de textos em estado de potência, por meio da técnica de construir esculturas utilizando o objeto livro, de alguma forma, ele transpõe sua habilidade da potência para o ato. Afinal, como ler um livro fechado, fixo, com um buraco dentro, se não for a partir de uma prática de leitura que considera a forma tanto quanto o conteúdo no interior do livro? Como extrair sentido de um livro cujo texto foi rasurado ou cuja fixidez impede de percorrer as páginas que encerram o texto?

Ademais, outra pista que Innerio deixa para demonstrar que apesar da recusa, ele possui a habilidade de ler, reside em sua afirmação de que adora os livros. Ele demonstra ter uma percepção pessoal sobre eles e é exigente em suas escolhas em relação aos livros

que utilizará para a produção de suas esculturas, conforme relata ao Leitor quando este o interroga sobre a forma como ele consegue os livros:

— O que eu perguntei foi se Ludmilla aceita que você leve embora os livros dela.

— Tem tantos... Às vezes, é ela mesma que me oferece livros para ser trabalhados, livros que não lhe servem de nada. Não quero dizer que qualquer livro me sirva. Uma obra só me vem se eu a sinto. Há livros que me dão logo a ideia do que fazer com eles; há outros que não, deles não me vem nada. Algumas vezes me vem a ideia, mas não consigo realizá-la enquanto não encontro o livro adequado. — Ele desarruma os volumes numa prateleira; sopesa um, observa-o de frente e de lado e o deixa ali. — Há livros com que simpatizo e outros que não consigo suportar, e estes sempre me caem nas mãos. [...] Mas é bonito ver estes livros todos juntos. Adoro livros... (Calvino, 2003, p. 153).

Com Inerio, ampliamos a preocupação de uma fragmentação textual e hibridização de gêneros, que caracteriza a literatura contemporânea, conforme vimos na primeira seção, para a de uma tensão entre conteúdo e forma. O literário se dobra sobre si mesmo e se expande para além de seu interior. O personagem não abre os livros, não percorre suas páginas, não consome o conteúdo veiculado no texto que preenche as páginas, em suma, não procede com uma leitura disciplinada, mas examina sua forma, sua textura, seu tamanho, seu peso. A partir de tal exame, consegue deduzir quais livros produzirão boas esculturas, quais não servem para serem trabalhados. Tal seleção é uma das diversas maneiras de leitura possíveis para o objeto livro, o que contesta a classificação de “não leitor” a ele atribuída por abdicar da leitura convencional. Ao expandir as fronteiras do livro, Inerio permite que o objeto seja tocado pelo campo das artes plásticas; livro e escultura se tornam uma coisa só.

Ademais, conforme Amir Brito Cadôr argumenta em sua obra *O livro de artista e a enciclopédia visual*: “O livro não é uma matéria inerte, pronta para receber as projeções da mente do leitor, mas é pensado como um dispositivo, com um papel ativo na memória e na imaginação” (Cadôr, 2016, p. 293). Assim, a manipulação que o artista calviniano faz do livro ativa a memória e imaginação que, por sua vez, engendram criações, resultando em uma leitura-escultura. Além disso, “[n]o caso específico dos livros de artista, mesmo quando o leitor não é convidado a participar efetivamente da obra, [...] o sentido da obra sempre é dado pelo seu manuseio” (Cadôr, 2016, p. 350). Dessa forma, esse processo de escolha e de metamorfose do livro em escultura não seria possível a partir de uma leitura tradicional, linear, que considera tão somente o texto que o livro traz.

O exame da forma, tamanho, textura, peso é requerido e somente essa leitura elástica, ampliada e que abarca também o formato dá conta desta transformação e dessa transversalidade de artes.

À GUIA DE CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com este trabalho tivemos a pretensão de demonstrar que a literatura é um campo cujas fronteiras se alargam para tocar outros campos e se deixar ser tocada. Ao fazê-lo, ela não se sobrepõe a outras formas de arte como a música, a escultura, a pintura etc., mas estabelece trocas: as contém e está contida nelas. Provas disso são as interações do personagem de Calvino com os livros. A transformação dos livros em esculturas parece culminar em uma expansão do conceito de leitura, uma leitura com foco no exterior do livro e não tanto no texto que este livro carrega. Seja com a ocultação da habilidade de ler o que o livro veicula no interior de suas páginas, seja com o tensionamento dos seus limites ou problematização da sua forma, Irnerio encontra na subversão da leitura, isto é, na leitura elástica que abre o livro para novas funções, ou para o diálogo com outros campos, uma alternativa de abarcar a experiência literária com liberdade de movimentos e menores restrições próprias de formas fixas de leitura e com limites bem definidos.

As definições sobre este momento que a literatura atravessa, conforme vimos com Ludmer (2013), Garramuño (2014a, 2014b) e Nascimento (2016), são tentativas de demonstrar que o literário não é fechado nem fixo. E o que parece se aproximar mais da ideia que tentamos transmitir é o conceito de elasticidade trazido por Nascimento (2016): a literatura como um corpo elástico, que se expande além do limite, quando necessário, para abarcar aquilo que dela se aproxima. Uma literatura assim não pode ser submetida a práticas de leitura rígidas. Uma literatura elástica requer formas de leitura elásticas, que podem ser esticadas até abarcarem aquilo que a fixidez insiste em deixar de fora.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. A potência do pensamento. In: AGAMBEN, Giorgio. *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Tradução de António Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 243-254.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o ato de criação? *In*: AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato: ensaios sobre a criação, escrita, arte e livros*. Tradução de Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018, p. 59-81.

CADÔR, Amir Brito. O livro por vir. *In*: CADÔR, Amir Brito. *O livro de artista e a enciclopédia visual*. Belo horizonte: Editora UFMG, 2016, p. 293-338.

CADÔR, Amir Brito. Alegorias da leitura. *In*: CADÔR, Amir Brito. *O livro de artista e a enciclopédia visual*. Belo horizonte: Editora UFMG, 2016, p. 293-338.

CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. Tradução de Nilson Moulin. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003 [1979].

GARRAMUÑO, Florencia. Formas da impertinência. *In*: GARRAMUÑO, Florencia; KIFFER, Ana. *Expansões literárias: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014a, p. 91-108.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014b.

LAPOUJADE, David. Os despossuídos. *In*: LAPOUJADE, David. *As existências mínimas*. São Paulo: N-1 Edições, 2017, p. 103-117.

LUDMER, Josefina. Identidades territoriais e produção do presente. *In*: LUDMER, Josefina. *Aqui América Latina: uma especulação*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013, p. 127-133.

MANGUEL, Alberto. O leitor como viajante: a leitura como reconhecimento do mundo. *In*: MANGUEL, Alberto. *O leitor como metáfora: o viajante, a torre e a traça*. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017, p. 17-64.

NASCIMENTO, Evando. Literatura no século XXI: expansões, heteronomias, desdobramentos. *Revista ABRALIC*, v. 18, n. 28, 2016. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/388/380>. Acesso em: 22 jun. 2023.

Recebido em: 27/10/2023

Aceito em: 09/06/2024

Mariane de Sousa Oliveira: mestranda vinculada ao Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (POSling - CEFET-MG) e bolsista pela CAPES.

Recepção, crítica e homossexualidade em *Bom-Crioulo*, de Adolfo Caminha

Reception, criticism and homosexuality in Bom-Crioulo, by Adolfo Caminha

Giovane Alves de Souza

Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

giovaneuepb1@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-2237-7269>

RESUMO

Neste trabalho, pretendemos analisar a homossexualidade em *Bom-Crioulo*, de Adolfo Caminha, a partir da estética realista-naturalista, em voga na época, e das noções acerca da sexualidade vigentes no fim do século XIX. Para tal, nos respaldamos nas contribuições de Howes (2005), Priore (2011), Green (2019), dentre outros(as). A análise visa compreender como, a partir da representação de um homem negro, marinheiro, ex-escravizado, alcóolatra e homossexual, Caminha, apesar de dialogar com os discursos de sua época, acabou criando uma narrativa que possibilitou se falar acerca da homossexualidade de uma maneira inédita na literatura brasileira da época.

Palavras-chave: Recepção; Crítica literária; Homossexualidade.

ABSTRACT

In this work, we intend to analyze homosexuality in *Bom-Crioulo*, by Adolfo Caminha, based on the realistic-naturalist aesthetic, in vogue at the time, and the notions about sexuality in force at the end of the 19th century. To this end, we rely on the contributions of Howes (2005), Priore (2011), Green (2019), among others. The analysis aims to understand how, based on the representation of a black man, sailor, ex-slave, alcoholic, and homosexual, Caminha, despite dialoguing with the discourses of his time, ended up creating a narrative that made it possible to talk about homosexuality in a way that was unprecedented in Brazilian literature at the time.

Keywords: Reception; Literary Criticism; Homossexuality.

SEXO NO PARAÍSO: CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Desde os primórdios da humanidade, o ser humano sentiu a necessidade de se expressar das mais diversas maneiras possíveis, incluindo sexualmente. O sexo, como um todo, figurou a sua identidade e as fronteiras da sua existência, tendo moldado relações humanas ao longo dos séculos. É sabido que no Brasil colonial, por exemplo, os padres jesuítas iniciaram seus trabalhos já mandando buscar tecidos de algodão, em Portugal, para vestirem os corpos culturalmente nus das crianças indígenas. Afinal de contas, o nu do autóctone, aos olhos dos colonizadores, era semelhante ao nu dos animais, pois, “como as bestas, ele não tinha vergonha ou pudor natural” (Priore, 2011, p. 17).

Esse olhar destinado ao outro, àquele que não lhe é igual, foi de considerável relevância para delimitar as dinâmicas envolta do sexo e da sexualidade. E é se tratando de um tipo específico de *outro* que trato aqui das nuances performáticas de um corpo *ex-cêntrico*, marginal: o homossexual negro.

Bom-Crioulo tem como fio narrativo a história de Amaro, ex-escravizado fugido da fazenda de seu antigo dono que, ao buscar por uma vida melhor que aquela enveredada pelos abusos da escravidão, se alista na Marinha, tornando-se um soldado de caráter exemplar – daí a justificativa de seu apelido. Ele, então, se apaixona por Aleixo, um jovem rapaz branco e de olhos azuis a quem ele protege contra os abusos do ambiente militar. O romance, cuja narrativa se passa em um ano indeterminado da década de 1870, foi escrito pelo cearense Adolfo Caminha em 1894, e publicado em 1895, é tido na atualidade como o primeiro romance brasileiro a tratar da homossexualidade masculina em seu eixo principal, bem como o primeiro a ter um personagem negro como protagonista da trama, fatores estes que, como afirma Robert Howes (2005), causaram grande escândalo na época.

O romance, ao se levar em conta o seu enredo, é tido como uma obra simples, porém é seu conteúdo que chamou a atenção do público da época, ao fazer adesão de temas que eram então considerados tabu (Silva, 2014, p. 7), tais como a homossexualidade, relacionamento interracial e a sua ambientação em um espaço supostamente conservador e rígido, tal qual a Marinha:

Tal simplicidade, contudo, guarda ao leitor relevantes aspectos da estética realista-naturalista, sobretudo a temática da natureza sexual (como a homossexualidade), tendência, aliás, que já se verificava em romances como

A carne (1888), de Júlio Riberio, ou *O homem* (1887), de Aluísio de Azevedo (Silva, 2014, p. 9-10).

Num contexto sociocultural em que o sexo, mesmo entre pessoas heterossexuais, era tido como pecado abominável, trazer à tona a sexualidade de um homem homossexual e negro só denota o tamanho da ousadia de Caminha. Há de se notar que mesmo quando fruto de relações de pessoas de gêneros diferentes, o sexo era repleto de prescrições, tais como as posições a serem obedecidas na hora do coito – com o homem em cima e a mulher embaixo –, a proibição do ato de evitar filhos ao “gozar fora do vaso” ou com o sexo anal (Cf. Priore, 2011, p. 43) etc. Assim, percebe-se que o Brasil, considerado por muitos como um paraíso afrodisíaco, tinha também as suas regras na esfera erótica.

Além disso, ainda neste período, a medicina legal começa a delinear o perfil do “antifísico” (Cf. Priore, 2011, p. 94), isto é, um tipo de pessoa relacionada a certas formas de animalidade, dentre as quais destacava-se a homossexualidade¹. De imediato, se tem a homossexualidade como alvo de estudos clínicos. Ora, mais do que somente um pecador, o homossexual era tido como um doente (Priore, 2011, p. 95), que necessitava de tratamento. A partir disso alguns estereótipos foram sustentados a fim de delimitar a imagem de um uranista²: tipos dengosos, que se faziam notar pelos “trajes de veludo, pelas sobrecasacas à Luis XV com rendas nos punhos, pelas golas de pelúcia dos casacos, muita brilhantina no cabelo, o extrato excessivo no lenço” (Priore, 2011, p. 95), ou seja, adereços e características que o tornariam motivo de escárnio.

Segundo o escritor e militante LGBTQIA+ João Silvério Trevisan, em seu influente livro *Devassos no Paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade* (2000), a psiquiatria passou, ao longo do século XIX, a delimitar certo poder legal sobre a vida do indivíduo, e isso trouxe legitimidade suficiente para enquadrar aquilo que era considerado desvio à norma sexual não mais como crime, mas sim como doença (Trevisan, 2019, p. 172). Para o pesquisador, ao mesmo tempo que buscava a ajuda da psiquiatria, “a jurisprudência outorgou legitimidade à tutela psiquiátrica,

¹ Cumpre notar que, seguindo a voga da época, Adolfo Caminha lançou mão de diversos estudos médicos acerca da homossexualidade para a escrita de seu romance. O cientificismo influenciou a sua literatura de maneira considerável, já que, naquele período, tinha grande ascendência no movimento estético realista-naturalista ao qual o autor fazia parte.

² Popularizada principalmente pelos estudos de Karl Heinrich Ulrichs (1825-1895) em uma série de livretos (1864-65) acerca das relações afetivas e sexuais entre homens, a expressão era usada para se referir a homossexuais como uma espécie de “terceiro sexo”.

utilizando como ponte a medicina legal, que também procurava se impor com um estatuto científico” (Trevisan, 2019, p. 172).

Tal conjectura deu azo à forte imposição da ciência e da lei sobre corpos considerados desviantes, especificamente de homossexuais. E, ainda seguindo este recorte, pode-se dizer muito mais sobre gays negros que, duas vezes assolados pela sociedade, eram muito mais vulneráveis a este poderio. Sob título de exemplo, tem-se o caso de Febrônio Índio do Brasil (1895 – 1984), que foi condenado por “desvio moral” da pederastia (Cf. Trevisan, 2019, s/p), e ficou internado por mais de cinquenta anos no Manicômio Judiciário do Rio de Janeiro.

É interessante pontuar, também, o fato de que Caminha tenha escolhido um homem negro, considerado indivíduo de raça inferior naquela época, para caracterizar como homossexual por natureza em seu romance. É possível de se observar, nesta relação entre Amaro e Aleixo, uma certa semelhança com a relação de Rita Baiana e Jerônimo, em *O cortiço* (1890), de Aluísio de Azevedo. A tese aqui é de que as raças inferiores conseguem degenerar as raças superiores. Tal crença era latente na sociedade brasileira dos séculos XIX e XX, como afirma Green (2019): “a demonstração de compaixão por pederastas degenerados e efeminados, aliada à propagação de estereótipos maníacos homicidas, continuaria a ser uma fórmula potente nos escritos de outros médicos, juristas e criminologistas que adentrou o século XX” (Green, 2019, p. 97).

SEXUALIDADE NO SÉCULO XIX E A RECEPÇÃO CRÍTICA DE *BOM-CRIOULO*

Antonio de Padua Dias da Silva (2012) aponta para o fato de que muito tem se falado sobre a suposta posição do *Bom-Crioulo* (1895) como obra fundadora da discussão sobre homoerótica na literatura brasileira. No entanto, há bem pouco tempo, cogitou-se o fato de o conto “O menino do Gouveia” (2007), de Capadócio Maluco, ser considerado o primeiro texto erótico gay escrito em língua portuguesa no Brasil. Ora, indica-se, também, *Um homem gasto* (1885), de Ferreira Leal, como obra pioneira dessa temática em contexto de Brasil.

Como afirma Silva (2012), as narrativas de *Bom-Crioulo* e de “O menino do Gouveia” são essenciais para se pensar na produção literária brasileira envolta da temática gay, não somente porque despertam no leitor o senso político para o qual apontamos, mas,

sobretudo, porque tais obras expõem o universo da subcultura gay, "a forma como a sociedade pensa essa subcultura, sem deixar de exhibir o sujeito gay na sua particularidade, sendo descrito/ narrado através de recursos técnicos próprios de uma arte que se centra na sua gramática, na sua sintaxe, no seu código" (Silva, 2012, p. 88).

Logo, em um cenário conservador do Brasil recém-republicano, escrever sobre um homem negro, homossexual, viciado em álcool e ex-escravizado não resultaria em uma boa recepção da crítica literária de sua época. As reações negativas em relação ao recebimento de sua obra levaram o autor, inclusive, a redigir uma resposta em *A Nova Revista*, um ano após sua publicação, intitulada "Um livro condenado". Na sua carta, Caminha contestou a indignação popular em relação ao seu livro que tomava como base a pobre escolha de temas considerados vulgares e de baixo calão. O que, para o autor, foi "o maior escândalo do ano passado" (Green, 2019, p. 87). O autor rebateu as críticas apontando para a hipocrisia dos críticos literários que o condenavam por tratar de homossexualidade, ao passo que aclamavam escritores europeus como Flaubert, Zola, Maupassant e Eça de Queiroz, cujos romances continham adultério, blasfêmia, por exemplo (Green, 2019, p. 87). Nas palavras de Caminha:

Que é, afinal de contas, o BOM-CRIOULO? [...] Nada mais que um caso de inversão sexual estudado por Krafft-Ebbin, em Moll, em Tardie, e nos livros de medicina legal. Um marinheiro rudo, de origem escrava, sem educação, nem princípio algum de sociabilidade, num momento fatal obedece às tendências homossexuais de seu organismo e pratica uma acção torpe: é um degenado nato, um irresponsável pelas baixezas que commete até assassinar o amigo, a vítima de seus instintos. Em torno d'elle se espraia o romance, logicamente encadeado, de accôrdo com as observações da sciencia e com a analyse provável do autor, que, no character de official de marinha, viu os episódios accidentaes que descreve a bordo. [...] Procure a critica os Attents aux moeurs, de Amboise Tardieu, professor de medicinal legal na faculdade de Paris, e ahi, nessas páginas, encontrará os signaes característicos de Bom-Crioulo e de Aleixo (De la péderastie et de la sodomie); procure ainda a extraordinária obra de Moll – Les perversions de l'instinct genital – e verá porque razão o autor de BOM-CRIOULO não pôde deixar de ser fiel nas suas descripções em todo o seu trabalho. [...] Qual é mais pernicioso: o BOM-CRIOULO, em que se estuda e condemna o homossexualismo, ou essas paginas que ahi andam pregando, em tom philo-sophico, a dissolução da família, o concubinato, o amor livre e toda a especie de immoralidade social? (Caminha, 1896 *apud* Bezerra, 2009, p. 446-447).

De acordo com Valentin (2013), ao decorrer sobre a recepção do livro e sobre a homossexualidade no livro através de ideias da época, o modelo de desejo é pensado pelo escritor cearense a partir de obras que lhe eram contemporâneas e que tratavam o fenômeno da homossexualidade de acordo com viés médico, como, por exemplo,

Psycopathia sexualis (1886), de Richard von Krafft Ebbing, obra que popularizou o termo “homossexualidade”.

Valentin (2013) aponta, ainda, para o fato de que esse fragmento explicita a incorporação pela estética do Realismo-Naturalismo do século XIX à ciência e à medicina, usando como via o Determinismo, na abordagem de problemas e questões sociais, culturais e antropológicos complexos. Logo, pode-se compreender como os preconceitos morais, religiosos, culturais e raciais, entre outros, influenciaram a literatura.

Caminha, ainda neste trecho, demonstra estar em diálogo com valores da época por não aceitar a homossexualidade enquanto algo natural e vê-la a partir de sua perspectiva patológica. Isso pode ser observado pelo próprio léxico selecionado pelo escritor para defender a sua obra. Expressões como “ação torpe” e “homossexualismo” reforçam, primeiro, a visão moralista e religiosa em volta do tema, e, também, a ideia de patologia, tão presente na medicina no final do século XIX, como bem aponta o autor ao mencionar estudioso da época que se tornaram referência nos estudos acerca da homossexualidade.

A partir de 1870, os escritores brasileiros incorporaram-se à luta pela “renovação das estruturas sociais e pelo reforço da identidade nacional” (Trevisan, 2019, p. 242). Sendo assim, esta missão acabou por aproximar o discurso cientificista ao literário, em uma tentativa de trazer à luz os desvios mais obscuros da sociedade brasileira, de modo que assim ela pudesse ser reabilitada/controlada (Trevisan, 2019, p. 242). E é nesse contexto que se encaixa o romance aqui analisado, cujo estudo se dará mais detalhadamente a seguir.

A HOMOSSEXUALIDADE EM *BOM-CRIOULO*

Em *Bom-Crioulo* (1895), o personagem que dá título à narrativa apaixona-se por um jovem de quinze anos chamado Aleixo, descrito no romance como “um belo grumete de olhos azuis que embarcara no Sul” (Caminha, 2014, p. 32). O jovem, sendo ele branco, mais jovem, inocente, frágil e concebido como intrinsecamente bom, é a todo momento posto como o oposto de Amaro (*Bom-Crioulo*), que, por sua vez, é representado como um negro forte, mau e acometido pelos vícios. A paixão deste último por aquele nasceu à primeira vista, como comumente nasce em grandes clássicos, como em *Romeu e Julieta*, de Shakespeare: “no momento em que seus olhos se fitaram pela primeira vez” (Caminha,

2014, p. 32-33). Todavia, diferentemente destes grandes clássicos, o sentimento que brota desta vez é resultado de uma atração homoafetiva, o que põe em evidência aspectos socioculturais da época. De acordo com James N. Green:

Bom-Crioulo é um romance complexo que envolve múltiplas noções de raça e de sexualidade no Brasil da virada do século. O próprio título faz alusão às qualidades afáveis do protagonista, reforçando os estereótipos pejorativos associados aos afro-brasileiros na época. Mas, apesar dos sentimentos racistas que salpicam por toda a obra, o retrato feito pelo autor é, em última análise, simpático. Amaro, prisioneiro de suas inclinações sexuais e de sua paixão, é um herói nobre e trágico (Green, 2019, p. 83).

Além disso, cumpre notar que Amaro não se encaixa nos estereótipos de homossexualidade masculina da época, como aquele indivíduo efeminado, tão comumente reproduzido por chargistas e médicos brasileiros na virada do século (Green, 2019, p. 85). Amaro é, neste sentido, um homem forte e vigoroso e que, apesar de ser evidentemente homossexual, nunca tem sua masculinidade posta em questionamento.

Outro fator a ser mencionado acerca dos personagens é que o sentimento nutrido por parte de Amaro não era partilhado por Aleixo. Sendo jovem, frágil, recém-chegado na marinha – isto é, sem experiência –, ele precisava de proteção, e esta proteção estava nos carinhos do Bom-Crioulo. Com isso, uma relação de intercambialidade se estabelece, Amaro dá Aleixo o que ele precisa (proteção), e Aleixo dá a Amaro o que ele deseja (sexo/afeto). Sobre isso, é interesse destacar a natureza da homossexualidade destes nos trechos abaixo:

Não se lembrava de ter amado nunca ou de haver sequer arriscado uma dessas aventuras, tão comuns na mocidade, em que entram mulheres fáceis, não: pelo contrário, sempre fora indiferente a certas coisas, preferindo antes a sua pândega entre rapazes a bordo mesmo, longe de intriguinhas e fingimentos de mulher” (Caminha, 2013, p. 37).

Já se tratando de Aleixo:

Começava a sentir no próprio sangue impulsos nunca experimentados, uma como vontade ingênita de ceder aos caprichos do negro, de abandonar-lhe para o que ele quisesse – uma vaga distensão dos nervos, um prurido de passividade [...] – Ande logo! Murmurando apressadamente, voltando-se. E consumou-se o delito contra a natureza (Caminha, 2013, p. 48).

Assim, o jovem “cede” aos charmes de Amaro, e é possível notar que a “homossexualidade de Bom-Crioulo surge como algo determinado, sem nenhuma tentativa de explicação, ao passo que a homossexualidade circunstancial de Aleixo é

construída por Bom-Crioulo (...)” (Howes, 2005, p. 187). Mais do que isso, a homossexualidade de Amaro é um fator dado, biológico, como algo intrínseco a sua natureza, ao passo que a de Aleixo é adquirida através do contato com aquele, como se fosse uma doença, o que, por sua vez, só reforça o pensamento cientificista do movimento realista-naturalista em voga na época. E isto ocupa o pensamento de Amaro, que por vezes pensa estar corrompendo o grumete: “Então, que diabo! Não valia a pena sacrificar o grumete, uma criança...” (Caminha, 2014, p. 38).

Além disso, com o passar do tempo, Aleixo foi se acostumando “sem o sentir, àqueles carinhos, àquela generosa solicitude, que não enxergava sacrifícios, nem poupava dinheiro, e, por fim, já havia nele uma acentuada tendência para Bom-Crioulo” (Caminha, 2014, p. 34). E a sua relação começou a desabrochar, o que remete, muitas vezes, aos relacionamentos entre homens na Grécia Antiga, fator explorado durante muitos momentos do romance, como quando a paixão por parte de Amaro é descrita como “o seu forte desejo de macho torturado pela *carnalidade grega*” (Caminha, 2014, p. 47 – grifo meus). Fundamentalmente, o que se percebe é que para além da referência à Grécia Antiga, tem-se durante o decorrer da história de amor dos dois uma clara delimitação de papéis de gênero que seguem o modelo clássico grego de relação entre dois homens, isto é:

Caminha se refere ao desejo de Bom-Crioulo por Aleixo como “o seu forte desejo de macho torturado pela carnalidade grega”. Bom-Crioulo desempenha o papel tradicional do *erastes*, ensinando ao jovem como se comportar enquanto marinheiro, e no começo Aleixo desempenha fielmente o papel do *eromenos*, aprendendo com os conselhos do mais velho e mostrando sua gratidão pela submissão sexual (Howes, 2005, p. 184 – grifo do autor).

Este modelo de relacionamento fracassa, pois, ainda de acordo com Howes (2005), a paixão nutrida por Amaro não cede espaço para o crescimento individual de Aleixo (p. 184). Mas, cumpre notar que o pederasta clássico devia casar-se, “abandonando as relações com rapazes como uma fase meramente passageira, mas o herói de Caminha não tem família e nenhum interesse em mulheres” (Howes, 2005, p. 184), restringindo o seu desejo ao grumete. Então, é interessante notar que o que ocorre no romance é o oposto: Aleixo, o *eromenos*, ao passar dias distante de Amaro, o *erastes*, em um quartinho que eles alugaram de Dona Carolina, amiga de longa data do Bom-Crioulo, cai nos gracejos da senhora, e sai da esfera da homossexualidade desviante, para entrar no padrão heterossexual de desejo.

Enquanto isso, a bordo, sem ter conhecimento do que acontecia entre seu amado e D. Carolina, Amaro se mete em uma confusão que acaba fazendo com que se atrase para o trabalho, e isso o leva a ser castigado à base de chicotadas pelos seus superiores, o que era comum para os marinheiros da época. A surra dessa vez é tão forte que Bom-Crioulo fica doente, e é levado ao hospital, onde tenta convalescer durante as semanas seguintes. Sem demora, vemos Amaro definhando, e seu corpo, uma vez tido como um corpo só de músculos, sem ossos, com um “peito largo e rijo, os braços, o ventre, os quadris, as pernas, formavam um conjunto respeitável de músculos” (Caminha, 2014, p. 30 – 31), passa a ficar fraco e doentio:

Ia-se-lhe tornando cada vez mais insuportável a existência naquela espécie de convento de inválidos. *Estava magro, visivelmente magro; – “estava acabado!” E que sonhos horríveis, que pesadelos!* Uma noite sonhou que Aleixo tinha morrido com uma facada no coração; que ele, Bom-Crioulo, via o pequeno ensanguentado numa cama de vento, nuzinho, os beiços muito roxos..., e que a portuguesa, D. Carolina, chorava perdidamente, enxugando os olhos com um grande lenço de tabaco... – Já viram que extravagância?... (Caminha, 2014, p. 106 – grifo meu).

Logo, o esgotamento físico e emocional de Amaro é nítido, e a sua estadia no hospital, ao invés de auxiliá-lo a se recuperar, só intensifica mais ainda as suas dores. E é lá que, sem as visitas de seu amado, e a torrente de pensamentos que o acomete, que ele junta as peças do quebra-cabeças e entende o motivo real da ausência de Aleixo, o real motivo para não lhe escrever e tampouco o procurar: o caso com D. Carolina. Foi quando “começou a procurar um jeito de fugir, de abandonar o hospital em procura do grumete” (Caminha, 2014, p. 106), a fim de pôr em prática a sua vingança, pois, na mente de Amaro, “morto ou vivo, deste ou daquele modo, Aleixo havia de lhe pertencer!” (Caminha, 2014, p. 106).

Nota-se, então, que mesmo tendo por muito tempo, a proteção, o dinheiro e o afeto de Amaro, Aleixo acaba por traí-lo com sua amiga, e é em virtude disso que Bom-Crioulo comete o assassinato do grumete, levando a cabo a sua *vingança* (Cf. Souza; Melo, 2016, p. 84). E é ali, na Rua da Misericórdia, onde pessoas começam a passar, para olhá-los, e, logo em seguida “vieram depois outras pessoas, outros curiosos; um marinheiro da Capitania, um italiano carregado de flandres, um guarda municipal, crianças, mulheres...” (Caminha, 2014, p. 132). Neste momento, em meio à multidão, o corpo de Aleixo “passava nos braços de dois marinheiros, levado como um fardo, o corpo mole, a cabeça pendida pra trás, roxo, os olhos imóveis, a boca entreaberta” (Caminha, 2014, p. 132). E assim, o que ora fora uma relação intercambiável, de troca não somente de favores, mas

também de afetos, se torna uma tragédia, e tal tragédia se fortifica também pelos últimos momentos do Bom-Crioulo na narrativa:

A rua enchia-se de gente pelas janelas, pelas portas, pelas calçadas. Era uma curiosidade tumultuosa e flagrante a saltar dos olhos, um desejo irresistível de ver, uma irresistível atração, uma ânsia! [...] Ninguém se importava com “o outro”, com o negro, que lá ia, rua abaixo, triste e desolado, entre baionetas, à luz quente da manhã: todos, porém, todos queriam “ver o cadáver”, analisar o ferimento, meter o nariz na chaga... (Caminha, 2014, p.132-133).

Pode-se perceber, então, que Amaro também se torna vítima da tragédia que os acometeu. Sendo negro, alcoólatra, escravizado fugido e homossexual, o Bom-Crioulo pode facilmente carregar maiores pesos em seus ombros do que muitos dos personagens do romance, e isso acarreta consequências visíveis para seu estado emocional e físico. A partir do momento em que Amaro começou a construir um relacionamento com o grumete, ele passou a lidar com empecilhos que acabaram ocasionando toda a sua desgraça (Souza; Melo, 2016, p. 84). O que, por sua vez, inclui as brigas, instauradas com a finalidade de proteger o jovem, que o levavam a ser chicoteado por seus superiores de forma constante, como é possível observar no trecho a seguir:

O motivo, porém, de sua prisão agora, no alto-mar, a bordo da corveta, era outro, muito outro: Bom-Crioulo esmurrara desapiedadamente um segunda-classe, porque este *ousara*, ‘*sem seu consentimento*’, maltratar o grumete, Aleixo, um belo marinheiro de olhos azuis, muito querido por todos e de quem diziam-se ‘coisas’ [...] Depois estimava o grumete e tinha certeza de o conquistar inteiramente, como se conquista uma mulher formosa, uma terra virgem, um país de outro...Estava satisfeitíssimo!” (Caminha, 2013, p. 23-24, grifo meu).

Assim, é possível perceber quanto o relacionamento entre os dois custou para Amaro durante o decorrer da trama. É interessante de se observar, neste sentido que, no fim da história, quando Amaro mata Aleixo num acesso de ciúmes, Caminha opta por gerar empatia não pelo jovem rapaz, mas sim pelo marinheiro, “cuja paixão o conduz à própria morte” (Green, 2019, p. 86).

Logo, permitir que Amaro levasse a cabo a sua relação com Aleixo, tendo contra ele todas as desvantagens de ser um indivíduo desviante do padrão, era impensável para a sociedade tal como está representada na narrativa: ainda presa aos moldes da escravidão, imersa em uma desigualdade extrema e com uma crescente onda de cientificismo que anuviam os horizontes daqueles que não se encaixam nos moldes culturais. Portanto, a punição entra em cena para corrigir o desvio daquele que não conseguiu se adaptar aos

moldes da heterossexualidade compulsória (Amaro), e daquele que fez da sexualidade um câmbio de favores (Aleixo), não cumprindo de forma plena os seus papéis enquanto indivíduos do sexo masculino.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pode-se observar, por fim, que nesta narrativa o corpo do outro, neste caso o de Amaro (Bom-Crioulo), foi aos poucos se rendendo ao desgaste e seguindo um caminho de morte quase certa. Posto isso, como estratégia de sobrevivência dentro de um sistema compulsório de gênero e de desigualdades sociais que o assolavam, Amaro sentiu a necessidade de vingar-se, matando Aleixo, o alvo, o inocente, jovem, o bom; ainda, mais do que isso, ao matar o grumete, ele matou também parte de sua identidade, matou o “bom” do *Bom-Crioulo*, rejeitando a nomenclatura que lhe foi dada, e abraçando a ferocidade guardada de uma vida acometida de muitos castigos e poucas vitórias. Deste modo, o assassinato físico do seu amado estabelece um paradoxo: matar também simbolicamente aquele que te caracteriza, que te coloca no lugar de outridade, para que, por fim, em sua morte, Aleixo leve consigo o *amargo* de Amaro.

O naturalismo apresentado por Caminha em seu romance, com efeito, tentou efetivar as crenças que cercavam a época: o indivíduo como fruto do seu meio, a ciência como entidade de extremo poderio sociocultural, a concepção da sexualidade de forma patológica e a suposta essência violenta do negro, irrecuperável. Porém, ao fim, o que marca a narrativa de *Bom-Crioulo* são mais do que os traços do movimento estético seguidos por seu autor, mas sim o contínuo esforço que os sistemas compulsórios têm em controlar o corpo e desejo do outro, e as consequências trágicas, em maior ou menor grau, que isso pode acarretar. Além disso, é possível perceber também as alternativas exploradas pelos indivíduos para escapar destes sistemas. Certamente, o romance não nos dá alívio algum em sua conclusão, tampouco parece resolver a sina do protagonista, mas o que fica como certo é que a repressão, a desigualdade e a privação do afeto são as veredas que podem nos levar à tragédia.

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo: IBEP, 2012.
- BEZERRA, C. E. O. *Adolfo Caminha: um polígrafo na literatura brasileira do Século XIX (1885-1897)*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.
- CAMINHA, Adolfo. *Bom-Crioulo*. 2. ed. São Paulo: Martin Claret: 2014.
- GREEN, James N. *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. Trad. Cristina Fino e Cássio Arantes Leite. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2019.
- HOWES, Robert. *Raça e sexualidade transgressiva em Bom-Crioulo de Adolfo Caminha*. Graphos: Revista da Pós-Graduação em Letras - UFPB, João Pessoa, Vol 7., N.2/1, 2005 - p. 171-190.
- PRIORE, Mary del. *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.
- SILVA, Antonio de Padua Dias da. A história da literatura brasileira e a literatura gay: aspectos estéticos e políticos. *Leitura*. Maceió, n. 49, p. 83-108, Jan/Jun. 2012.
- SILVA, Francinaldo Freire da. *A queer theory implemented reading of Oscar Wilde's The picture of Dorian Gray*. 2014. 26 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) - Universidade Estadual da Paraíba. Campina Grande, 2014.
- SOUZA, Giovane Alves; MELO, Ana Luisa Barbosa de. Consequências de um comportamento (de)s(viado): Uma análise crítico-comparativa sobre a homossexualidade em O retrato de Dorian Gray e o Bom crioulo. *EntreLetras*, [S.l.], v. 7, n. 2, p. 75 - 87, 2017.
- TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso*. 4. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.
- VALENTIN, Leandro Henrique Aparecido. A recepção crítica e a representação da homossexualidade no romance Bom-Crioulo, de Adolfo Caminha. *Mafuá*, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil, n. 20, 2013. ISSN: 1806-2555.

Recebido em: 11/12/2023

Aceito em: 23/04/2024

Giovane Alves de Souza: doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI) da Universidade Estadual da Paraíba - Conceito CAPES 4. Mestre (2021) pelo mesmo programa. Especialista (2022) em Ensino de Línguas e Literaturas na Educação Básica (UEPB/Campus III). Graduado (2018) em Letras - Habilitação em Língua Inglesa pela mesma instituição. Atuo no Departamento de

Linguagens e Ciências Humanas (DLCH) no campus de Caraúbas da UFERSA (Universidade Federal Rural do Semi-Árido) como Professor Assistente (DE).

***“Todos nós vamos morrer”*: Ivan Ilitch e o fantasma do fim**

“We’ll all come to it some day”: Ivan Ilyich and the phantom of the end

Munike Martins Bonet

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

bonet.munike@posgraduacao.uerj.br

<https://orcid.org/0000-0002-3938-1766>

RESUMO

O presente artigo pretende apresentar, a partir de uma leitura da novela *A morte de Ivan Ilitch* (1886), do russo Liev Tolstói, uma breve observação do percurso de enfrentamento da morte alicerçado em um diálogo com a pesquisa do historiador francês Philippe Ariès (2014). Buscamos compreender a mudança de perspectiva que levou o Ocidente de uma visão da morte enquanto fato natural e intrínseco à vida, até a inconveniência do luto, transformando o tema num tabu, após passar, dentre outros, pelos estágios de medo, negação e vergonha.

Palavras-chave: Morte; Ivan Ilitch; Inconveniência; Doença.

ABSTRACT

This article aims to present, based on a reading of the novel *The Death of Ivan Ilyich* (1886), written by Leo Tolstoy, a brief observation of the journey of facing death based on a dialogue with the research of French historian Philippe Ariès (2014). We seek to understand the change in perspective that took the West from a view of death as a natural and intrinsic fact of life to the inconvenience of mourning, transforming the topic into a taboo after going through, among others, the stages of fear, denial and shame.

Keywords: Death; Ivan Ilyich; Inconvenience; Illness.

INTRODUÇÃO

Liev Tolstói é um dos maiores escritores da literatura universal, e sua abordagem do tema da morte nos parece interessante para qualquer cenário de estudos literários. Vladimir Nabokov, inclusive, o coloca no centro do cânone russo: “Tolstói é o maior prosador russo” (2021, p. 185). Nesse cânone de Nabokov, Tolstói estaria à frente de seus precursores Púchkin e Liérmontov e muito acima de Dostoiévski, compartilhando o espaço dos grandes com Gógol, Tchekhov e Turguêniev.

Além de Nabokov, poderíamos ainda citar as palavras do compositor Piotr Ilitch Tchaikóvski quando de sua leitura da novela de Tolstói:

Li *A morte de Ivan Ilitch*. Mais do que nunca, estou convencido de que, dentre todos os escritores que já existiram em qualquer lugar e em qualquer época, o maior é Tolstói. Só ele já seria o bastante para que o homem russo não abaixasse envergonhado a cabeça quando enumerassem diante dele todas as coisas grandiosas que a Europa deu à humanidade (Tchaikóvski *apud* Simone, 2020, p. 251).

Para além de seu status canônico no que se refere à produção literária, Tolstói era celebrado por seus tratados e panfletos, nos quais expressava suas ideias, controversas e indesejáveis, em muitos casos, sobre diversos temas como: cristianismo, igreja Ortodoxa e política. Idealizou projetos grandiosos como a elaboração de cartilhas infantis cujo objetivo era alfabetizar as crianças russas. Tornou-se assim um símbolo para o seu povo, chegando a ser o homem mais famoso da Rússia no final do século XIX. A reverência ao status mitológico atribuído a Tolstói e à magnitude de sua obra incitam uma análise atenta sobre a forma pela qual este escritor aborda o tema da morte em uma de suas principais obras. Este texto de Tolstói transcende fronteiras cronológicas e geográficas com uma escrita capaz de capturar frágeis minúcias da interioridade humana. Sua reputação perdura como um ícone literário cujas contribuições não só enriqueceram a literatura russa, mas também influenciaram e seguem influenciando inúmeras gerações de leitores e de escritores. Nas palavras do crítico literário Harold Bloom (1995) nenhum outro escritor escreveu com tanta frequência e imaginação sobre o momento real da morte. Para o crítico, sua descrição da morte do personagem Ivan Ilitch está entre as mais notáveis da literatura.

No que diz respeito às motivações para a escrita desta novela, Rosamund Bartlett (2013), biógrafa do autor, afirma que Tolstói iniciou a escrita de *A morte de Ivan Ilitch* em 1881, possivelmente inspirado pela morte de Ivan Ilitch Miétchnikov, procurador do tribunal regional de Tula, que padeceu de uma doença grave não identificada. O irmão do procurador era amigo de Tolstói e esteve com o moribundo em seus últimos momentos, o que torna possível que tenha descrito a experiência ao escritor. Em 1883, Tolstói deixa de lado o texto, retoma no ano seguinte e o conclui em 1886, alguns anos antes, passou por uma profunda crise espiritual, acompanhada de ideias suicidas, que se deu por volta de 1877, ano que também é marcado pela conclusão de *Anna Kariênina*. Dessa crise resultou a escrita de um texto autobiográfico intitulado *Uma confissão*, publicado em 1884, no exterior, devido aos comentários polêmicos sobre religião (Bartlett, 2013).

Nesse texto, ele narra a perda de significado da vida. A família, suas criações e a fama literária não faziam mais sentido e nenhum dos grandes filósofos que buscou ofereceu-lhe consolo. Por fim, relata ter encontrado algo em que depositar sua fé: a vida comunitária do campesinato russo, uma vida sofrida e de muito trabalho. Cita-se esse texto autobiográfico por dialogar bastante com o texto ficcional, foco principal do presente artigo.

Para além de *A morte de Ivan Ilitch* e *Uma confissão*, o tema da morte aparece constantemente na obra de Tolstói, de acordo com Rosamund Bartlett: “Embora aparentemente tivesse se livrado dos impulsos suicidas, os pensamentos mórbidos jamais abandonaram completamente Tolstói” (2013, p. 401). O que é possível observar por suas obras da década de 1880: *A morte de Ivan Ilitch*, *O poder das Trevas* e *A sonata de Kreutzer*. A biografia afirma ainda que: “a morte jamais se distanciou da vida pessoal de Tolstói, mas agora ele a via sob um novo viés” (Bartlett, 2013, p. 401).

O escritor nutria profunda obsessão pelo sentido da vida. O que expressa de forma visceral em *Uma confissão*. O seu medo da morte advinha do medo de uma existência sem sentido, vazia ou inútil. Todos os projetos nos quais se envolvia tornavam-se obsessões e ele dedicava-se a eles na mesma intensidade com a qual se desinteressava, caso percebesse que aquilo o estava desviando de um propósito maior de vida. A própria ideia da falta de sentido parecia estimular sua verve intelectual, alimentando uma existência caracterizada por oscilações em sua visão e forma de colocar-se no mundo.

Aterrorizado com a própria mortalidade, ligava sua religião a uma concepção mística da morte como libertação espiritual e à dissolução da personalidade numa “alma universal”; mas isso nunca removeu inteiramente o seu medo.

Essa constatação da frequência e da intensidade com a qual ele trata do tema da morte em seus escritos e na própria vida deixa patente sua preocupação: a busca pela verdade e pelo sentido da vida. Segundo o escritor e ensaísta John Maxwell Coetzee, em seu ensaio escrito sobre Tolstói, em 2014, o que parece é que:

O autor perdeu a paciência com as ficções de que tendemos a lançar mão para dar à vida uma feição suportável – a ficção, por exemplo, de que ao nos aproximarmos da morte poderemos contar com o zelo afetuoso da família ou a ficção de que a ciência médica ou a misericórdia divina, ou as duas, podem garantir que nossos últimos dias não se converterão numa tormenta implacável de agonia e pavor (Coetzee, 2014, p. 196).

Coetzee reforça que *A morte Ivan Ilitch* desperta um tipo de reação impressionante “pelo ritmo implacável da narrativa e pela textura despojada da prosa” (Coetzee, 2020, p. 195). Talvez, haja alguma finalidade pedagógica ao sugerir, de forma subjetiva, que é preciso confrontar uma experiência intensa e impressionante de morte, ainda que mediada pelas páginas da ficção, para dar-se conta da vida.

A novela de Tolstói ficcionaliza o tema do medo e da negação da morte, além da angústia pelo sentido da vida, por meio de uma crítica mordaz a uma existência pautada em excentricidades vazias em significado. Tudo sem hesitar em matar seu personagem, após páginas e páginas de profunda agonia.

Ernest Becker, em sua obra *A negação da morte: uma abordagem psicológica sobre a finitude humana* (2022), comenta que há uma grande quantidade de trabalhos sobre o tema, da religião à filosofia, passando, inclusive, pela ciência, a partir de Darwin. O desafio, portanto, é extrair desse vasto acúmulo de pesquisas algo que faça sentido, considerando que a abundância de estudos e percepções é ampla demais para ser abordada e resumida de forma simples. Além disso, sabemos que essa infinidade de pesquisas não converge para uma única direção. Nesse sentido, nosso caminho será constituído pelo suporte teórico da vultuosa pesquisa de Philippe Àries, que, em seu livro, *O homem diante da morte* (2014), vai apontar os fenômenos novos que aparecem exatamente nas descrições de Tolstói relacionadas à morte: a ocultação pela doença, a instituição da mentira em torno do moribundo e a morte suja e inconveniente. Logo, é sob essa perspectiva que observaremos o texto do escritor russo.

A OCULTAÇÃO PELA DOENÇA

Ivan Ilitch é um funcionário público de 45 anos, juiz do Foro Criminal, casado com Prascóvia Fiódorovna Golovina com quem teve quatro filhos, uma jovem de dezesseis anos, um jovem ginasião e dois meninos que morreram. Levava uma vida cujas escolhas e decisões partiam de um princípio *comme il faut*, expressão em francês que significa “como é preciso”. No desempenho da função de juiz, “Ivan Ilitch era *comme il faut*” (Tolstói, 2006, p. 21); para o novo apartamento Ivan Ilitch “escolheu papel de parede, comprou mobília que faltava, geralmente de segunda mão, mas que ele enquadrava num estilo peculiarmente *comme il faut*” (Tolstói, 2006, p. 30). Esse recurso utilizado pelo narrador para caracterizar Ivan Ilitch deixa logo patente um estilo de vida que cultua as aparências, uma existência cuja preocupação é atender às convenções. Sempre na expectativa pelo reconhecimento externo, por fazer as coisas como é preciso: “O matrimônio... tão involuntário [...] E aquele trabalho morto, e as preocupações de pecúnia, e assim um ano, dois, vinte – sempre o mesmo. E quanto mais avançava a existência, mais morto era tudo” (Tolstói, 2006, p. 67).

Após finalmente receber a tão sonhada promoção que lhe renderia os cinco rublos mensais com os quais tanto sonhara e mudar-se com a família para o novo apartamento, Ivan Ilitch então sofre um acidente doméstico enquanto ajudava a instalar cortinas. Em decorrência do tombo, alguns sintomas começam a aparecer, “um gosto esquisito na boca e certa sensação desagradável no lado esquerdo do estômago” (Tolstói, 2006, p. 36), que evoluem para “a consciência de um peso permanente do lado e um mau humor” (Tolstói, 2006, p. 36); mau humor que vai crescendo dia após dia a ponto de interferir no andamento da vida dos que o cercam.

Dada a situação de dor e incômodo permanentes, cabe chamar um médico. Segundo Ariès, “o recurso médico tornou-se, na década de 80 do século XIX, uma providência necessária e séria, o que não acontecia 50 anos antes, no tempo dos La Ferronnays” (2014, p. 761).¹ A partir disso, o destino e a paz de Ivan Ilitch passam a depender de um diagnóstico. Não satisfeito com os encaminhamentos dados pelo primeiro

¹ Ariès explica que a mulher de Albert de La Ferronnays se preocupou em saber o nome da doença do marido somente nos últimos instantes de vida. Ou seja, embora permanecesse objeto de atenção, a doença e a saúde ainda não estavam necessariamente ligadas à ação e ao poder do médico.

médico, busca outras opiniões, outros profissionais, precisa de um diagnóstico tranquilizador e, inutilmente, agarra-se a isso:

O doutor dizia: isto e mais aquilo indicam que o senhor tem no seu interior isto e mais aquilo; mas se isto não se confirmar pela pesquisa disto e mais aquilo, teremos que supor no senhor isto e mais aquilo. E supondo-se que tenha isto e mais aquilo, então... etc. Somente uma questão tinha importância para Ivan Ilitch: a sua condição representava perigo? Mas o doutor não dava importância a esta questão inconveniente (Tolstói, 2006, p. 37).

O esforço de então reside em mentir a si mesmo e fazer-se acreditar que tudo estava bem: “Bobagem! É tudo tolice, não devo entregar-me à hipocondria” (Tolstói, 2006, p. 41). A esposa reforça a ocultação afirmando, após a ida ao médico: “Bem, estou muito contente, e agora, cuide de tomar regularmente o remédio” (Tolstói, 2006, p. 39). Mas, é tudo inútil, as dores ficam mais intensas e a angústia pela indefinição do diagnóstico o aflige. Entrega-se então a curandeiros e charlatões de toda natureza que oferecem remédios, diagnósticos vazios e curas milagrosas:

Nesse mês, procurou uma outra celebridade: esta segunda celebridade disse quase o mesmo que a primeira, mas formulou de maneira diferente as perguntas. E o aconselhar-se com esta celebridade apenas reforçou a dúvida e o medo de Ivan Ilitch. Um médico excelente, amigo de um amigo seu, classificou a doença de maneira completamente diversa e, embora tivesse prometido o restabelecimento, deixou Ivan Ilitch ainda mais confuso, em consequência das suas perguntas e suposições, e reforçou-lhe as suspeitas. Um médico homeopata fez um diagnóstico de todo diferente dos demais, e às escondidas de todos, Ivan Ilitch tomou durante cerca de uma semana o remédio que ele receitara. Mas passada uma semana, não tendo sentido nenhum alívio, e perdida a confiança quer em relação ao tratamento anterior, quer em relação a este, ficou ainda mais tristonho (Tolstói, 2006, p. 41).

A partir do terceiro mês da doença dormia cada vez menos, davam-lhe ópio e começaram a injetar-lhe morfina. Philippe Ariès identifica duas maneiras de não pensar na morte: “a da nossa civilização tecnicista que recusa a morte e a interdita; e a das civilizações tradicionais, que não se trata de uma recusa, mas da impossibilidade de pensar intensamente na morte, porque ela está muito próxima e faz parte, indiscutivelmente, da vida cotidiana” (Ariès, 2014, p. 29). E essa atitude antiga, que vê a morte como familiar, opõe-se tão diretamente à nossa que nem ousamos dizer-lhe o nome, tamanho é o pavor que causa. Ainda, Ernest Becker (2022) comenta uma alegação do antropólogo A. M. Hocart, a qual explica que os primitivos não eram importunados pelo medo da morte, segundo o antropólogo, uma perspicaz amostragem de provas

antropológicas evidenciaria que, frequentemente, a morte era acompanhada de exultação e festejos, parecendo ser uma ocasião mais para comemoração do que medo.

Ivan Ilitch padece no estado de recusa e negação: “não podia mais, como outrora, esconder dele aquilo que ele queria esconder; que não podia livrar-se *dela* por meio da função judiciária. E o pior de tudo era que *ela* o atraía para si” (Tolstói, 2006, p. 51). O pânico que se apodera de Ivan Ilitch quando se torna inevitável pensar na morte, associado às tentativas de interdição agravam ainda mais a doença:

Ivan Ilitch via que estava morrendo, e o desespero não o largava mais. Sabia, no fundo da alma, que estava morrendo, mas não só se acostumara a isto, como simplesmente não o compreendia, não podia de modo algum compreendê-lo. [...] E eis que me consumi, não tenho mais luz nos olhos. E aí está a morte, e eu só penso no meu ceco. Penso em consertar o ceco, mas isto aqui é a morte (Tolstói, 2006, p. 47 e 49).

A doença o aprisiona completamente e “a coisa que sente crescer dentro dele” o exaure, *ela* o exaure pois não o deixa em paz: “de repente *ela* apareceu atrás dos biombos, ele viu-*a*. *Ela* apareceu, Ivan Ilitch tinha ainda a esperança de que *ela* ia ocultar-se [...] e *ela* evidentemente espiava-o de trás das flores” (Tolstói, 2006, p. 52).

A INSTITUIÇÃO DA MENTIRA

A perturbadora e ainda negada iminência da morte o exaure; mas, o exaure ainda mais a tentativa frustrada de todos à sua volta de manterem um clima de banalidade cotidiana, brincadeiras e provocações aparentemente inofensivas, acompanhadas de um tratamento infantilizado: “O sofrimento maior provinha da mentira, aquela mentira por algum motivo aceita por todos, no sentido de que estava apenas doente e não moribundo” (Tolstói, 2006, p. 55).

De acordo com Ariès (2014), nos tempos da morte domada – domesticada, familiar, que fazia parte da vida cotidiana – cada um se dirigia a um destino que não podia e nem desejava alterar. Contudo, a partir do século XII, momento em que se instaura a ideia de possuir uma biografia pessoal, especialmente entre os ricos e letrados, seguido da constituição de posses, alterou-se a percepção da morte. Logo, a consciência de si mesmo e da sua biografia confunde-se com o amor pela vida, e a morte, no lugar de ser apenas a conclusão, a liquidação de contas, ou ainda o sono, passou a ser uma separação do possuir. Morrer é deixar casas, pomares e jardins. Esse movimento vai se desenvolver

e desembocar no desaparecimento da morte domada, familiar, do final do século XVIII, e na angústia do fracasso, no século XX:

Todos os homens de hoje experimentaram nalgum momento da vida, o sentimento mais ou menos forte, mais ou menos confessado ou reprimido, de fracasso: fracasso familiar e fracasso profissional. A vontade de promoção impões a todos não parar numa etapa, procurar mais diante novos e mais difíceis alvos. O fracasso é tanto mais frequente e ressentido quanto o êxito é desejado e jamais satisfatório, sempre remetido para mais longe. Porém, chega um dia em que o homem já não aguenta o ritmo de suas ambições progressivas, caminha menos depressa que seu desejo, cada vez menos depressa, e descobre que seu modelo se torna inacessível. Então sente que sua vida fracassou (Ariès, 2014, p. 181 e 182).

Nesse contexto, a novela de Tolstói é paradigmática para Ariès (2014), pois sinaliza a transição do século XIX para o XX no que diz respeito à forma de encarar a morte.

Desde a metade do século XIX, algo de essencial mudou a relação entre o moribundo e o seu ambiente, essa mudança se refere à aversão dos familiares em cumprir o dever de falar, de comunicar ao moribundo que está desenganado. Em *A morte de Ivan Ilitch*, Tolstói traz de volta a velha fórmula dos camponeses russos, para opô-la às condições mais modernas, adotadas dali por diante pelas classes superiores (Ariès, 2014).

Por meio de Guerássim, um mujique jovem, limpo, ressumado de frescor que assume os cuidados de Ivan Ilitch, torna-se possível vislumbrar uma outra perspectiva diante da morte. Todos à sua volta o tratavam como criança, mentindo e fingindo que nada havia com que se preocupar, dissimulando e negando a morte evidente, enquanto Guerássim encara o momento com tranquilidade, demonstrando uma solidariedade piedosa, dedicando-se ao moribundo como forma de aliviar aquele sofrimento inevitável: “Todos nós vamos morrer. Por que não me esforçar um pouco?” é o que o mujique responde ao ser indagado por Ivan Ilitch. Guerássim não é cúmplice do que Ariès comenta ser “a mentira que acaba levando a morte à clandestinidade” (2014, p. 758). Tirar a morte da clandestinidade é não dissimular, é levar Ivan Ilitch a resignar-se e talvez aceitar a inevitabilidade do fim.

Em uma sequência curta de alguns poucos parágrafos, na parte VII da novela, Tolstói repete 10 vezes a palavra mentira. Essas repetições aparecem em outros textos do

escritor. Rubens Figueiredo, célebre tradutor² dos russos, em seu texto de apresentação de *Anna Kariênina* (2005), salienta que as repetições no texto de Tolstói são tão insistentes que não cabe supor descuido por parte do escritor. Os rascunhos de seus textos, as provas tipográficas e o testemunho da esposa, que todas as noites passava a limpo os manuscritos do marido, sustentam que ele reescrevia cada página à exaustão. Logo, essas repetições intencionais adquirem um significado. Em se tratando de *A morte de Ivan Ilitch*, a repetição sugere a intenção de deixar patente o desgosto de Ivan Ilitch com aquele pacto pela mentira.

Além da aflição pela mentira, há a frustração pela falta de coragem de se despir do personagem que criou e gritar: “deixem de mentir, vocês sabem e eu sei também que estou morrendo, pois então deixem pelo menos de mentir” (Tolstói, 2006, p. 56). Era refém da “decência” a qual servira a vida inteira, a mesma decência que era perturbada por sua atual situação, um estado desagradável, uma inconveniência.

A MORTE SUJA E INCONVENIENTE

A partir do momento em que a morte deixa de ser balanço, liquidação de contas ou sono; vira sofrimento, desespero e decomposição, e se torna o que Tolstói apresenta em *A morte de Ivan Ilitch*:

O outro fenômeno novo que aparece nas descrições de Tolstói, [...] é a morte suja e inconveniente. Ela já o era, e é de notar que assim fosse desde 1857, em Flaubert, que não nos perdoa qualquer náusea, nenhuma purgação ulcerosa de madame Bovary, moribunda e desfigurada. [...] A agonia de Emma Bovary é breve. A doença de Ivan Ilitch, pelo contrário, é longa; os odores e a natureza dos tratamentos a tornam, além de repugnante, inconveniente e inoportuna, aspecto que nunca tivera entre os La Ferronays, os Brontë, em Balzac, e tudo isso em nome dessa “correção” a que ele servira durante toda a existência (Ariès, 2014, p. 766).

A necessidade da participação de outros para suas excreções constituía tremendo sofrimento, a indecência, o cheiro, a sujeira. Todos os aspectos repugnantes são ressaltados durante os dias de agonia de Ivan Ilitch. A situação do moribundo causa medo

² A referida apresentação consta na edição de *Anna Kariênina*, publicada em 2005 pela editora Cosac Naify, cuja tradução foi feita por Rubens Figueiredo. A tradução de *A morte de Ivan Ilitch* utilizada neste artigo é de Boris Schnaiderman para a editora 34.

e ojeriza. Essa morte suja e inconveniente torna-se um espetáculo deprimente, logo, é indecente torná-la pública. É preciso restringir o acesso, um quarto com cheiro de urina, suor, gangrena, ou com lençóis sujos é tolerado apenas pelos íntimos, capazes de vencer o nojo, e por quem presta algum serviço. Uma nova imagem vai se formando, a morte escondida (Ariès, 2014).

Aos poucos Ivan Ilitch percebe que nem amava tanto assim a família e que tampouco eles o amavam, a dura verdade é que mais tentam esquivar-se dele do que ajudá-lo genuinamente. Sua carreira também não lhe oferecia o consolo que poderia tranquilizá-lo. A vida teria valido a pena afinal de contas? Estava só, incapaz de encontrar sentido algum. Talvez o maior medo não resida na morte, mas sim em uma vida de mentiras, subordinada às convenções, formalidades e códigos de conduta social, à expectativa pelos aplausos externos: “Segundo a opinião pública, eu subia a montanha, e na mesma medida a vida saía de mim...” (Tolstói, 2006, p. 67).

O paradoxo da própria existência perturbava a busca por alguma compreensão. Como explicar a si mesmo que não viveu como deveria diante de toda a exatidão de sua existência? “Não há explicação” (Tolstói, 2006, p. 70). Se fez tudo como tinha de ser por que tamanho calvário? O último doutor constata que os seus sofrimentos físicos eram terríveis, “mas os seus sofrimentos morais eram mais terríveis que os físicos, e nisso consistia a sua tortura maior” (Tolstói, 2006, p. 71). Os gritos mais pavorosos duram três dias a fio. Eram tão terríveis que causavam sentimento de horror, debatia-se como um condenado nas mãos de um carrasco. É um fim torturante para Ivan Ilitch, para os familiares, para o leitor. A agonia dura horas até que sobrevenha uma trégua, havia luz. Acabou. Morreu Ivan Ilitch.

HORA MORTIS

Na contramão da cronologia do texto de Tolstói, inverteremos a lógica do enredo e encerraremos nossa análise pelo início do dele. A morte de Ivan Ilitch é o tema da conversa entabulada após os funcionários do Foro Criminal, colegas de Ivan, lerem o jornal que acabara de sair. Diante de tal notícia “o primeiro pensamento de cada um dos senhores reunidos no gabinete foi sobre o significado que aquela morte poderia ter para a transferência ou promoção dos próprios membros ou de seus conhecidos” (Tolstói, 2006, p. 08).

Dessa maneira, as primeiras páginas da novela expõem as vísceras de uma sociedade hipócrita e mesquinha. Para além dos colegas de trabalho, a todo instante, outras interioridades carregadas dessa matéria são expostas; matéria que igualmente compunha Ivan Ilitch. Além da possibilidade de uma promoção, os colegas sentem um alívio sombrio, afinal de contas é a morte do outro e tudo o que ela faz é despertar “em cada um que teve dela conhecimento, um sentimento de alegria pelo fato de que morrera um outro e não ele” (Tolstói, 2006, p. 09). Contudo, logo se dão conta do imperativo de “cumprir umas obrigações muito cacetes, ir às exéquias, e também fazer uma visita de pêsames à viúva” (Tolstói, 2006, p. 09), o que seria deveras constrangedor e incômodo.

A despedida do morto mais parece um teatro composto por atores se esforçando para interpretar papéis para os quais não possuem talento. Piotr Ivânovitch senta-se sobre um pufe baixinho de molas estragadas, que se amoldava de modo incorreto quando ele se sentava e que, diante da tentativa da esposa do defunto de tirar uma renda que estava presa debaixo dele, começa a agitar-se e a empurrá-lo. Em luta contida com o pufe, Piotr personifica o desconforto de todos que estão ali compondo a farsa, e não se trata de desconforto advindo da tristeza pela perda de alguém querido, mas sim de desconforto por ter de estar em face da morte, por sugerir um pensamento incômodo, por obscurecer, ainda que momentaneamente, uma estúpida ilusão de imortalidade.

A esposa apanha o lenço em momentos oportunos, “como se preparando para chorar” (Tolstói, 2006, p. 14) e, num ato que julgava heroico, a única coisa capaz de manifestar é seu próprio sofrimento: “Nos últimos não digo minutos, mas horas. Era intolerável. Não consigo compreender como suportei isso; ouvia-se tudo, atrás de três portas. Ah! O que tive de sofrer?” (Tolstói, 2006, p. 14). As lágrimas são parte importante e demandam consolo que torna propícia uma conversa inadiável:

- Ah, Piotr Ivânovitch, como é penoso, terrivelmente penoso – e tornou a chorar.

Piotr Ivânovitch suspirava, esperando que ela acabasse de se assoar. A seguir, ele disse:

- Creia-me... – e ela tornou-se novamente loquaz e disse o que constituía provavelmente o principal assunto que tinha a tratar com ele; este consistia em saber como obter dinheiro do Tesouro, em consequência da morte do marido. Ela fingiu pedir um conselho sobre a pensão a receber; mas ele via que a mulher já estava a par, até as menores minúcias, mesmo daquilo que ele não conhecia: ela sabia tudo o que era possível abocanhar no Tesouro, em virtude daquela morte, mas queria saber se não era possível de algum modo abocanhar ainda mais (Tolstói, 2006, p. 15).

Após tantas lágrimas, cheiro de incenso, de cadáver e de fenol, nada mais agradável e oportuno do que respirar ar puro e encontrar-se com os outros para algumas partidas de uíste. Eis que, mesmo ante um vislumbre nítido, a consciência parece seguir alheia e em negação do fim.

A observação da abordagem de Tolstói sobre a morte em uma de suas principais obras não apenas lança luz sobre preocupações existenciais e filosóficas confessas do autor, mas também, por conseguinte, proporciona uma perspectiva dramática única sobre a vulnerabilidade física e psicológica da condição humana. Ao mesmo tempo em que Phillipe Ariès apresenta uma pesquisa exuberante que analisa detalhadamente as transformações no modo como concebemos a morte ao longo da história do Ocidente.

Sua ideia central é a noção de que com o passar do tempo a elaboração da morte passa de um evento ritualizado e coletivo, integrado à vida cotidiana, para se tornar um fenômeno marginalizado. Havia uma consciência bastante lúcida da transitoriedade da vida, contudo, mediante o advento da modernidade e da medicalização da sociedade, esse encontro inevitável com o fim foi sendo gradualmente ocultado e relegado a espaços restritos. Por conseguinte, a recusa sofrível dessa derradeira e inevitável parte do ciclo de nossa existência.

O diálogo entre ambos os textos deslinda a concepção desse indivíduo moderno, pois dramatiza e expõe as fragilidades físicas e emocionais decorrentes desse processo de alienação e de interdição implícita do tema da morte. Ou seja, a interseção entre os dois textos contribui sobremaneira para amplificarmos o inesgotável debate acerca do tema da morte na literatura e no pensamento ocidental através dos séculos.

Outrossim, por meio da interseção entre a obra de Tolstói e de Phillipe Ariès, proposta neste texto, a natureza ímpar da novela russa enquanto representação cultural das atitudes sociais em relação à morte, fica ainda mais notável. Ao explorar, num traçado tão desnudo, o encontro com a morte, Tolstói não apenas nos confronta com a inevitabilidade do fim, mas também instiga o leitor a refletir profundamente sobre o sentido da própria existência.

REFERÊNCIAS

ARIÈS, Phillippe. *O homem diante da morte*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

BARTLETT, Rosamund. *Tolstói, a biografia*. 1. ed. São Paulo: Editora Globo, 2013.

BECKER, Ernest. *A negação da morte: uma abordagem psicológica sobre a finitude humana*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2022.

BLOOM, Harold. Tolstói e o heroísmo. In: *O cânone Ocidental*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2015.

COETZEE, John Maxwell. Liev Tolstói, A morte de Ivan Ilitch. In: *Ensaaios recentes. Textos sobre literatura 2006-2017*. São Paulo: Carambaia, 2020.

FIGUEIREDO, Rubens. Apresentação para *Anna Kariênina*, de Liev Tolstói. São Paulo, Cosac Naify, 2005.

NABOKOV, Vladimir. *Lições de literatura russa*. São Paulo: Fósforo editora, 2021.

SIMONE, Lucas. Liev Tolstói: entre o artista mundano e o guia espiritual. In: *A morte de Ivan Ilitch*. Rio de Janeiro: Antofágica, 2020.

TOLSTÓI, Liev. *A morte de Ivan Ilitch*. Tradução do russo: Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2006.

Recebido em: 19/06/2024

Aceito em: 12/08/2024

Munike Martins Bonet: doutoranda em Estudos de Literatura pela UERJ com pesquisa sobre diálogos entre personagens femininas de romancistas ingleses e William Shakespeare. Possui Mestrado em Letras pela UFT (2021) com pesquisa comparada entre Eliane Brum e Edna O'Brien. É professora na UNIFAAHF, onde atua na graduação, especificamente no curso de Letras. Outras áreas de interesse são a ascensão do romance inglês, intermedialidade, Jane Austen e literatura vitoriana.

Uma breve análise das obras da campanha *Leia com uma Criança* da fundação Itaú Social

An Analytical Overview of the Leia com uma Criança Campaign Books by Itaú Social Foundation

Dayse Rodrigues dos Santos

Instituto Federal do Pará (IFPA)/ Universidade de São Paulo (USP)

dayse.rodrigues@ifpa.edu.br

<https://orcid.org/0000-0003-0795-0239>

RESUMO

O objetivo geral é analisar a coletânea voltada para crianças da primeira infância, no intuito de apresentar retrato dos *e-books* da campanha *Leia com uma Criança*, da Fundação Itaú Social, e suas relações com a formação de leitores. Este estudo se justifica por se tratar de uma campanha de leitura de grande alcance no Brasil na última década. Esta pesquisa bibliográfica qualitativa utiliza bases teóricas inscritas em estudos essenciais sobre a literatura infantil brasileira e formação de leitores. As considerações finais versam sobre o atendimento aos propósitos instituídos pela matriz da campanha, bem como da crítica literária infantil. Com a discussão dos resultados, nota-se que os temas mais recorrentes são pujantes e caros à humanização por meio da literatura.

Palavras-chave: literatura infantil; identidade literária; formação do leitor; campanha leia com uma criança.

ABSTRACT

This study aims to provide an overview of the collection designed for early childhood readers, with a particular focus on the e-books from the *Leia com uma Criança* campaign by the Itaú Social Foundation and their role in fostering reading habits. The research is justified by the campaign's significant impact in Brazil over the past decade. This bibliographic study employs a qualitative approach, drawing on key works in Brazilian children's literature and reader development. The concluding analysis evaluates how well the campaign's goals align with established standards of children's literary criticism. The findings suggest that the recurring themes are crucial in promoting humanisation through literature.

Keywords: children's literature; literary identity; reader's training; *Leia com uma criança* campaign.

INTRODUÇÃO

Desde 2010, a Fundação Itaú Social, por meio da campanha *Leia com uma Criança*, tem disponibilizado gratuitamente livros infantis físicos e digitais no Brasil. Os físicos são enviados aos grupos prioritários, mediante cadastro e solicitação. Já os digitais são acessíveis e baixáveis em sua plataforma sem necessidade de *log in*. As obras selecionadas seguem uma matriz de referência elaborada por especialistas, com diferentes editores, autores e ilustradores, bem como os temas direcionados ao público infantil. Além dos *e-books*, é possível acessar as *lives* de leitura, os vencedores das Olimpíadas de Língua Portuguesa, informações da campanha, fundos de tela das capas dos livros, conteúdos exclusivos sobre leitura, literatura e infância, a matriz de referência, a coleção acessível, as novidades 2020 e dúvidas frequentes.

O objetivo deste estudo é descrever um panorama identitário dos *e-books* que foram lançados no ano de comemoração dos 10 anos da campanha, em 2020. Nesse sentido, uma visão global das propostas de leitura da campanha poderá indicar se há pluralidade artístico-literária nos livros da campanha.

O acervo da seção *Estante digital* da campanha em 2020¹ é constituído por *A descoberta do Adriel* (2020), de Mel Duarte, *O apanhador de acalantos* (2020), de Beatriz Pereira Rodrigues, *Super-protetores* (2020), de Jessé Andarilho, *Da janela de Minas* (2020), de Nicole Rodrigues Florentino, *A flor que chegou primeiro* (2020), de Mayara de Aleluia Pereira, *Sovaco de cobra* (2020), de Ângelo Raphael Albuquerque Ferreira, *Malala, a menina que queria ir para a escola* (2017), de Adriana Carranca, *Meu amigo robô* (2020), de Giselda Laporta Nicolelis, *As bonecas da vó Maria* (2020), de Mel Duarte, *A canção dos pássaros* (2020), de Zeca Baleiro, *Azizi, o menino viajante* (2020), de Conceição Evaristo, *A menina das estrelas* (2017), de Tulipa Ruiz, *Pode ser* (2017), de Adriana Falcão, *Chapeuzinho vermelho* (2017), dos Irmãos Grimm, *A bicicleta voadora* (2016), de Antonio Prata, *Entre sonhos e dragões* (2016), de Adriana Carranca, *O cabelo da menina* (2016), de Fernanda Takai, *O sétimo gato* (2016), de Luis Fernando Verissimo, *O menino e o foguete* (2017), de Marcelo Rubens Paiva.

¹ No apêndice, encontram-se as sinopses das obras.

De cunho qualitativo, utilizou-se a pesquisa bibliográfica para realizar análise fundamentada sobre o *corpus*, composto apenas pelos *e-books* da *Estante Digital*, do *Leia com uma Criança*, disponíveis no *site* institucional. Como ainda são lançadas anualmente obras novas pela campanha, o período estipulado para a constituição deste objeto de pesquisa foi ano de seu decenário, 2020.

PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

Pensar o universo infantil e a literatura destinada a ele é consideravelmente urgente, dada a velocidade com que os livros produzidos aumentam. A Literatura Infantil propicia, para as crianças, conhecimentos de si e de outrem e estímulos que devem condizer com o seu nível leitor (Silva *et al.*, 2021). Além disso, ela explora recursos como a fantasia e a imaginação, bem como a curiosidade epistêmica.

Muitas vezes, as crianças leem os livros só para imaginar como seria a sua vida se pudesse ser a personagem do livro. Esses momentos de evasão da realidade podem fazê-la não só conhecer o valor da literatura, mas também aprender temas caros ao ser humano que nem sempre os professores ou pais poderiam auxiliá-las. Clara Souza e Rafael Sousa (2020) reconhecem que a criança descobre na linguagem literária uma forma de expressão da realidade interior e exterior. Para os pesquisadores, “além da inserção, pela via simbólica, nas relações humanas e da capacidade de imprimir alteridade no leitor, a produção infantil inicia o sujeito no contato com a literatura, oferece o conhecimento acerca do poder da palavra” (Souza; Sousa, 2020, p. 153).

Os autores observam a natureza dos temas abordados pela literatura infantil. Assim, “se o papel da literatura é criar uma realidade no âmbito da ficção para opor-se (e fazer ver melhor) à realidade objetiva, ela pode ser terreno fecundo para a abordagem de quaisquer temas, por mais tabus que se constituam historicamente” (Souza; Sousa, 2020, p. 156). Dessa forma, situações-limite, abandono, enfrentamento, bem como outros temas caros à condição humana, devem figurar entre obras infantis.

O estudo da literatura infantil, em muitos casos, leva em conta contextos históricos, literários e simbólicos. Ou seja, “a interpretação faz convergir sensibilidade e pensamento na busca da decifração dos sentidos, porém a crítica, movida pelo impulso da interrogação, deve transformar o percurso revelado em novas respostas” (Turchi, 2006,

p. 25-26). Nesse sentido, a pesquisadora sugere que se observe as particularidades do gênero, como também suas fronteiras.

Para Turchi (2006), a crítica deve transcender barreiras, de forma a oportunizar uma visão teórica dos pontos essenciais da obra nas quais se reconheçam as dimensões ética, humanista e formadora. Adicionalmente, a forma como o jovem leitor é acolhido em seus momentos de leitura permite enriquecimento sociocognitivo, no qual é possível que experiencie o real mediado por elementos de procedência fantástica” (Zilberman, 1986, p. 107).

Não se pode falar da literatura infantil sem falar no leitor. Quanto mais se pensa na criança, mais o texto fica próximo a ela. Deve-se observar quais são as determinações sociais das crianças, ou seja, a obra deve passar pela perspectiva do leitor.

Criança e literatura, neste momento, se identificam, evidenciando-se que a recuperação de ambos depende da retomada da fala infantil, incluindo-se aí sua oralidade peculiar. É desta coincidência que provém a necessidade de se enfatizar o papel do leitor em cada texto literário. Sendo ele o ponto inicial da produção do livro, é igualmente o terminal, instaurando o primado de sua ótica e de suas necessidades existenciais. O clímax deste fenômeno é representado pela reapropriação do discurso pela criança. É quando a ficção a faz falar que seu sentido se complementa; é quando também o ato de ler alcança o seu significado integral, qual seja, a transitividade que o democratiza, permitindo o conhecimento do mundo, mas igualmente a exposição deste conhecimento (Zilberman, 1986, p. 113).

Assim, a literatura não pode esmagar seu leitor com textos evidentemente pedagógicos ou recheados de ensinamentos. É preciso entendê-la sob uma perspectiva dialética, na qual se estabelece reciprocidade entre a obra e o leitor.

Diógenes Carvalho, em estudo sobre a recepção da literatura infantil, sugere que “a obra de arte situada numa perspectiva dialógica só existe a partir da recepção, a qual só se concretiza por meio das instâncias mediadoras” (Carvalho, 2004, p. 271). Por meio da mediação de um leitor mais experiente, a criança inicia seu processo de leitura, de forma que constrói memórias afetivas tanto com seu mediador como com o universo que lhe é apresentado.

ANÁLISE DAS OBRAS

Inicia-se a análise formal das obras da campanha retomando itens que fundamentam a matriz para a seleção e em que medida elas se adequam ao planejado. Dentre os objetivos do programa, ressaltam-se três pilares indissociáveis: apropriação da

linguagem, ampliação do repertório cultural e fortalecimento de vínculos entre o adulto e a criança.

A academia já tem reconhecido que a leitura na primeira infância contribui, de diversas maneiras, para o desenvolvimento integral da criança. No trecho “Antes de dormir, a mamãe leu o livro para Vanessa” (Ruiz, 2017, p. 7), escritos em letra bastão e acompanhados por ilustração da protagonista em um momento de leitura com a mãe, considera os horizontes de leitura das crianças quando em mediação com a família em acordo com o nível de desenvolvimento.

A linguagem fluida está adequada ao público em potencial. A fase de construção de saberes e vínculos foi retratada em diversos papéis sociais nas obras da campanha por meio da voz das próprias personagens infantis. Em *O apanhador de acalantos* (2020), a personagem observa o comportamento de um idoso na feira da cidade “meus olhos bateram num senhorzinho, daqueles que usam chapéu pra sair de casa” (Rodrigues, 2020, p. 05). Assim, a visão lúdica e poética da vida permite equilíbrio entre o viver e o imaginar, o pode proporcionar “um pensamento crítico e valorizar a cultura e os bens” (José, 2007, p. 10).

Segundo Elias José (2007, p. 12), “o livro de histórias, os poemas, os jogos, os números, todas as artes e processos criativos tornam-se lúdicos, transformam-se em brinquedos”, como poder observado no bom dia que a criança dá ao seu bichinho de pelúcia “deu bom dia ao dinossauro de pelúcia num abraço bem comprido” (Takai, 2016, p. 3). Assim, as crianças podem se sentir envolvidas afetiva e emocionalmente, de forma lúdica pelo mundo de faz-de-conta.

Vê-se que muitos dos protagonistas não estão em paz no início da narrativa e buscam compreender a situação em direção a superar as dificuldades sem um ‘salvador personificado’, o que lhes confere marcas de contemporaneidade. As discussões sobre as descobertas e os desafios da infância estão imbricadas em praticamente todas as obras. É por meio de uma situação de racismo em comentários da internet, por exemplo, que o personagem Adriel vive seu primeiro confronto: “pessoas malvadas ficaram irritadas comigo por causa da cor da minha pele. Elas diziam que gente como eu não sabe ler” (Duarte, 2020b, p. 8). Cristine Zancani (2006) aponta que as boas obras contemplam a visão da criança sobre o mundo e que “quanto mais a obra se afastar da intenção educativa, mais próxima estará de um texto esteticamente aceitável” (Zancani, 2006, p. 65).

Identificou-se a prevalência de ambientes como casa e escola, ambientes esses de grande circulação das personagens como um todo. Há espaços rurais ou de natureza, mas constituem uma pequena fração das ambientações. A comunidade em que os enredos tomam forma inclui espaços diversos, como praças, lojas, ruas, casas de familiares, entre outros. Como as personagens principais circulam por mais de um ambiente, confere-se dinamicidade e movimento às narrativas e aos poemas, como acontece com a personagem que observa “a igreja branca ao longe, lá em cima do morrinho do São João” (Ruiz, 2017, p. 3)

O cabelo da menina (2016), por exemplo, apresentou dois espaços centrais, uma vez que a protagonista tem o desafio lançado em casa, mas é na escola que toda a história e as aprendizagens ocorrem. O clímax ocorre na escola, local em que o cabelo da protagonista tinha sido o assunto. “No fim da aula, a professora, percebendo que a pequena aluna tinha sido o assunto do dia na escola, decidiu: - Uma vez por mês teremos o dia do cabelo maluco” (Takai, 2016, p. 16-17).

Em *Meu amigo robô* (2019), o ambiente central é a oficina do protagonista. Pelas ilustrações, é possível inferir que a casa e a oficina têm o mesmo endereço, pois o senhor Luís, “cansado de tanto pensar, [...] resolveu dormir” (Nicolelis, 2019, p.11). Aqui, cabe ressaltar o papel fundamental da ilustração para identificação dos mesmos, sendo o espaço domiciliar escolhido pela maioria dos criadores.

Quanto ao perfil dos protagonistas, a diversidade dos personagens possibilita a reflexão das crianças sobre si próprias, os outros e o mundo que as cerca, “abordando questões relativas à alteridade no processo de convivência” (Itaú Social, 2020, p. 10). As personagens são de diferentes classes sociais, idades, etnias e gêneros. Muitas delas são conhecidas pelas ilustrações, já que não há texto verbal referente a elas. Assim, ressalta-se, mais uma vez, o quão valioso é o trabalho do ilustrador para a literatura infantil, pois ele atua em processo intrínseco de coautoria.

A amostragem do perfil dos protagonistas² diz muito sobre os objetivos da campanha, pois incluem a vivência de populações africanas e afro-brasileiras, como Azizi (Evaristo, 2020) e Adriel (Duarte, 2020b) por exemplo. Isso aponta para os diversos contextos socioculturais e histórico-econômicos do Brasil. Sobre o gênero, pode-se observar que 11 das 19 obras são protagonizadas por meninas e 5 por meninos. A faixa

² Há 03 *e-books* cujos personagens principais são objetos ou animais.

etária dos personagens principais que remetem à infância está presente em 13 livros, sendo os demais adultos ou adolescentes.

A qualidade textual, por exemplo, diz respeito ao registro literário e se as escolhas e disposições das palavras permitem um jogo de leitura diferente de um texto não-literário. Em *Da janela de Minas* (2020), há uma cena de um menino e seu gato olhando a chuva pela janela “ping... ping... ping... da janela de minha casa, o que é que tanto pinga?” (Florentino, 2020, p. 8). As gotículas estão em tons de azul enquanto a criança se questiona, porém há tons terrosos na página seguinte em que um cachorrinho caramelo com lágrimas é retratado dentro de uma gota sobre o barro. A referência aqui é o rompimento de barragens em Minas Gerais: “é o choro de quem perdeu o melhor amigo na barragem que se rompeu” (Florentino, 2020, p. 9).

A qualidade visual também é um aspecto de avaliação qualitativa, uma vez que todos os livros são infantis, ilustrados e pensados cuidadosamente quanto ao seu projeto gráfico. Em *A bicicleta voadora* (2016), a pipa sobrevoa os espaços da narrativa, retratados com uma riqueza de cores e formas “tô vendo o mar” [...] tô vendo uma mulher no quintal[...] tô vendo uma praça com muita criança” (Prata, 2016, p. 5). A ilustração e as palavras são um texto só, indissociáveis.

Nota-se, por fim, que o trabalho dos ilustradores complementa a ideia do narrador, conferindo ampla narratividade ao texto, pois atravessa seus leitores e mediadores pelo mundo da imaginação. Os espaços explorados permitem ricas interpretações do ambiente em que as personagens vivem, como em *Sovaco de cobra* (2020), *A menina das estrelas* (2017) e *A bicicleta voadora* (2016). A ilustração exerce papel fundamental para que o leitor evoque sua subjetividade num processo de vivenciamento da leitura para além do texto escrito.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao todo, os *e-books* têm em média 17 páginas, com ilustrações coloridas e textos verbais em fontes grandes e chamativas. Há notável fluidez para a leitura mediada, uma vez que os enredos são ricos, diversificados e curtos. Cada história confere possibilidades infinitas de elaboração de sentidos, provocando a curiosidade e a criatividade dos leitores à medida que se exploram as nuances dos textos verbal e não-verbal.

Favorecer a formação do leitor e a promoção da mediação de leitura são características a se encontrar nos bons livros. Partindo da qualidade literária ora descrita, verifica-se a originalidade da abordagem de temas, ilustrações e projetos gráficos, que surpreende tanto a criança como o leitor mais experiente. Por fim, considera-se que a coletânea da campanha 2020 atingiu os objetivos de sua matriz ao oferecer livros gratuitos sobre temas caros ao ser humano em suas mais diversas condições culturais, sociais, econômicas e históricas.

Dessa forma, verificou-se na coleção presença de princípios artísticos e formativos que costumam habitar a literatura voltada para crianças da primeira infância. O leitor infantil poderá associar a leitura à sua visão de mundo, como se vê nas representações verbais e não-verbais das obras como um todo. Os projetos gráficos são bem planejados e demonstram o comprometimento com as ideias dos autores e ilustradores, o que contribui para a fruição estética da leitura e/ou mediação.

Por fim, este artigo se empenhou na tarefa de propor uma análise geral das obras da campanha *Leia com uma Criança* em seu decenário. Evidentemente, este trabalho é uma dentre as perspectivas de estudo de uma coletânea tão rica como essa. Espera-se, dessa maneira, expandir as possibilidades de pesquisa relacionadas à literatura infantil e à formação literária.

REFERÊNCIAS

ANDARILHO, Jessé. *Super-protetores*. Ilustrações de Ivy Nunes. Kidsbook - Itaú, 2020.

BALEIRO, Zeca. *A canção dos pássaros*. Ilustrações de Herbert Loureiro. Kidsbook - Itaú, 2020.

CARRANCA, Adriana. *Malala, a menina que queria ir para a escola*. Ilustrações de Bruna Assis. *Leia com uma criança* - Itaú. Disponível em <https://www.euleioparaumacrianca.com.br/estante-digital/>. Acesso 01 mar 2021.

CARRANCA, Adriana. *Entre sonhos e dragões*. Ilustrações de Brunna Mancuso. Kidsbook - Itaú, 2016.

CARVALHO, Diógenes Bueno Aires de. Com a palavra o leitor infantil. In: CECCANTINI, João Luís (orgs.). *Leitura e literatura infanto-juvenil: memória de gramado*. São Paulo: Cultura acadêmica, 2004. P. 269-285.

DUARTE, Mel. *As bonecas da vó Maria*. Ilustrações de Giovana Medeiros. Kidsbook - Itaú, 2020a.

DUARTE, Mel. *A descoberta do Adriel*. Ilustrações de Lhaiza Morena. Kidsbook - Itaú, 2020b.

EVARISTO, Conceição. *Azizi, o menino viajante*. Ilustrações de Cleyton Almeida. Kidsbook - Itaú, 2020.

FALCÃO, Adriana. *Pode ser*. Ilustrações de Willian Santiago. Kidsbook, 2017.

FERREIRA, Angelo Raphael Albuquerque. *Sovaco de cobra*. Ilustrações de Erika Lourenço. Kidsbook - Itaú, 2020.

FLORENTINO, Nicole Rodrigues. *Da janela de Minas*. Ilustrações de Fe Sponchi. Kidsbook - Itaú, 2020.

GRIMM, Irmãos. *Chapeuzinho vermelho*. Ilustrações de Bruna Assis Brasil. Tradução de Mariana Beer. Kidsbook - Itaú, 2017.

ITAÚ SOCIAL. Matriz para seleção de livros infantis. Disponível em <https://www.itausocial.org.br/wp-content/uploads/2020/10/Matriz-de-criterios-para-analise-e-selecao-de-livros.pdf>. Acesso em 11 de jun. 2024.

JOSÉ, Elias. *Literatura infantil: ler, contar e encantar crianças*. Porto Alegre: Mediação, 2007.

NICOLELIS, Giselda Laporta. *Meu amigo robô*. Ilustrações de Dika Araujo. Kidsbook - Itaú, 2020.

PAIVA, Marcelo Rubens. *O menino e o foguete*. Ilustrações de Alexandre Rampazo. Kidsbook - Itaú, 2017.

PEREIRA, Mayara de Aleluia. *A flor que chegou primeiro*. Ilustrações de Ivy Nunes. Kidsbook - Itaú, 2020.

PRATA, Antonio. *A bicicleta voadora*. Ilustrações de Caio Bucarechi. Kidsbook - Itaú, 2016.

RODRIGUES, Beatriz Pereira. *O apanhador de acalantos*. Ilustrações de Gabriela Martins Peixoto. Kidsbook - Itaú, 2020.

RUIZ, Tulipa. *A menina das estrelas*. Ilustrações de Laurent Cardon. Kidsbook - Itaú, 2017.

SILVA, Benedita Paula da et al.. A importância da Literatura Infantil. *Revista Ibero-Americana De Humanidades, Ciências E Educação*, 7(6), 1278–1289, 2021. <https://doi.org/10.51891/rease.v7i6.1522>.

SOUZA, Clara Etienne Lima de; SOUSA, Rafael Batista de. Literatura infantil: um convite à reflexão. In: FONSECA, Mônica Padilha; ALVES, Cândida Beatriz (org.). *Ludoteca: infância, brincadeira e arte na comunidade*. Brasília: IFB, 2020. p. 146-167.

TAKAI, Fernanda. *O cabelo da menina*. Ilustrações de Carolina Ina. Kidsbook - Itaú, 2016.

TURCHI, Maria Zaira. Espaços da crítica da literatura infantil e juvenil. In: TURCHI, Maria Zaira; SILVA, Vera Maria Tietzmann (orgs.). *Leitor formado, leitor em formação: a leitura literária em questão*. São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis, SP: ANEP, 2006. P. 25 – 33.

VERISSIMO, Luis Fernando. *O sétimo gato*. Ilustrações de Willian Santiago. Kidsbook - Itaú, 2016.

ZANCANI, Cristine. A visão premiada da infância: a legitimação do livro infantil. In: AGUIAR, Vera Teixeira de; MARTHA, Alice Áurea Penteado. *Territórios da leitura: da literatura aos leitores*. São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis, SP: ANEP, 2006. p. 57 - 68.

ZILBERMAN, Regina. Literatura infantil: livro, leitura, leitor. In: ZILBERMAN, Regina (org). *A produção cultural para a criança*. 3.ed. - Porto Alegre: American Health Care Association Journal, 1986. P. 93 – 115.

APÊNDICE

SINOPSE DAS OBRAS DA ESTANTE DIGITAL

O livro *A descoberta do Adriel* (2020) é baseado na história real de um garoto que descobriu nos livros o poder para superar qualquer obstáculo. O protagonista tem 13 anos e adora ler. Certa vez, ele decidiu publicar tudo que havia aprendido por meio dos livros na internet. Entretanto, muitos comentários de ódio sobre a cor de sua pele fizeram com que o garoto se sentisse infeliz e quisesse desistir de tudo. Com o apoio da mãe, ele enfrenta os *haters* e continua a falar do que mais ama: os livros.

O apanhador de acalantos (2020) é narrado por uma garotinha que repara em um senhor de idade na feira de sua pequena cidade. Ao ver que ele nada comprava, mas sim buscava no cheiro das frutas as lembranças de um tempo, notou que ele se movimentava e conversava com um e com outro. À noite, ela se surpreende com suas reflexões, pois percebe que a mesma solidão do velho homem era também a sua e decide tomar as mesmas atitudes em busca de acalantos.

O texto poético *Da janela de Minas* (2020) questiona de forma leve os olhares de uma criança sobre a tragédia recente do rompimento das barragens em Minas Gerais. Com leveza, lê-se as diversas perspectivas de crianças afetadas em algum nível pelas

consequências do infeliz incidente. O eu-lírico comenta as belezas do seu estado e mantém uma atitude de esperança de que dias melhores virão para todos daquele lugar.

Super-protetores (2020) é uma meta-literatura, cujo pai conta para a filha a história dos heróis da saúde. Sua luta é contra o covid-19, doença que causou uma pandemia e matou milhares de pessoas pelo mundo. A menina aprende quais são os profissionais que trabalham na saúde e como adotar medidas de segurança para se proteger do vírus.

Sobre a origem do nome do distrito, *A flor que chegou primeiro* (2020) valoriza a história de uma pequena cidade chamada Caraíba. O livro é sonorizado e as ilustrações se movem, além de haver um *paper toy* da protagonista para ser montado quando da mediação da leitura. O mais antigo morador é que revela a verdadeira origem do nome da cidade para a menina que movimentou a cidade com sua curiosidade.

Também sonorizado, *Sovaco de cobra* (2020) conta com vozes naturais de fundo e ilustrações que se movem, além de um *paper toy* do protagonista. É a história da cidade em que o eu-lírico vive. Tudo começa com a fala de seu avô sobre quando chegou à cidade e termina com o garoto contando como ela é hoje e por que ela tem esse nome incomum. *Malala, a menina que queria ir para a escola* (2017), é o livro com mais texto escrito, mas igualmente sonorizado e vozeado no instante de maior tristeza da personagem. O livro narra a história de uma menina que, impedida de estudar, enfrenta todos os desafios para conquistar seu sonho. A voz de Malala ecoa também no mundo real.

Meu amigo robô (2020) é todo baseado nos sentimentos de amizade e dedicação. Desafiado a criar um robô, um artesão se vê em dificuldades para atender o pedido de uma menininha. Tirado de um sonho, o profissional consegue pôr na realidade o que viria a ser o melhor amigo daquela criança.

Três irmãs saem da vida real para virarem princesas das histórias da vovó e depois bonecas que se tornaram sucesso. O livro *As bonecas da vó Maria* (2020) fala da valorização das africanidades sem tom pedagogizante ou romantizado. As vozes e a sonorização que enriquecem a obra dão um tom de leveza ao tema e respeita a psique infantil.

A canção se mistura à literatura em movimento do livro *A canção dos pássaros* (2020). Os personagens são animais da mata que se unem para cantar. Não demora e o som chega à cidade, ao mundo e além das galáxias. Ao final, o jovem leitor é convidado a cantar junto com os personagens.

A linguagem leve de *Azizi, o menino viajante* (2020), fala da viagem do povo africano para o Brasil. Com ilustrações capazes de captar detalhes da cultura afro-brasileira, Azizi se move e se diverte por entre os veículos de sua imaginação. O protagonista reconhece as pessoas que vê em seu sonho e se sente acolhido.

Cansada de ganhar bonecas, Vanessa fica encantada ao receber um livro de presente. Em *A menina das estrelas* (2017), vê-se a mediação de leitura realizada pela mãe da personagem em um livro sobre estrelas. A imaginação da menina fica tão enriquecida que ela contagia a todos na escola com tudo o que aprendera no livro.

Futebol é coisa de menina, sim. *Pode ser* (2017) é a história de Ana, que contava seus problemas para seu ursinho de pelúcia, porque não tinha amigos. Todas as noites ela sonhava que era chamada para jogar bola com os meninos, mas era só sonho, porque nunca acontecia na escola. Um dia, ela se encheu de coragem e perguntou aos meninos da escola se poderia jogar com eles.

O clássico *Chapeuzinho vermelho* (2017) enche os olhos dos leitores com personagens semoventes e trilha sonora singular. Para atender o pedido da mãe de levar um bolo à avó adoentada, a menina vai pela floresta e encontra o lobo. O quadrúpede a distrai com flores enquanto corre para a casa da vovó, devorando-a e se disfarçando. Ao chegar, *Chapeuzinho vermelho* questiona o tamanho dos olhos, nariz e boca da vovó. Entretanto, ela não tem tempo de fugir e é engolida pelo lobo. Ao ouvir barulhos na casa, um caçador entra e salva as duas ao cortar a barriga do lobo.

A fábula *A bicicleta voadora* (2016) conta a história de duas amigas: uma pipa e uma bicicleta. A bicicleta adorava ouvir o que a pipa via lá de cima, até que um dia se entristeceu. Vendo a amiga cabisbaixa, a pipa a questionou. Diante do desejo da amiga, a pipa conversou com outras pipas e todas juntas levaram a bicicleta para dar um passeio. Muito feliz, a bicicleta viu tudo lá de cima e se sentiu agradecida por ter uma amiga como a pipa.

Entre sonhos e dragões (2016) é um conto de “era uma vez” sobre meninas que não podiam ser vistas. Uma delas gostava de brincar de lutas e queria pilotar aviões, outra desenhava com os dedos porque lápis e canetas eram proibidos, e mais, uma delas queria andar de skate. Os meninos não tinham tempo para brincar, pois desde cedo eram ensinados a guerrear. E a guerra contra dragões veio, sendo os meninos obrigados a lutar. As meninas decidiram ajudar e cada uma usou sua habilidade para vencer a batalha. Os desenhos mágicos reconstruíram o lugar e deram oportunidade a todos para recomeçar a vida do jeito que fossem mais felizes.

Mesmo advertida pela mãe de que o cabelo estava na verdade despenteado, a menina foi à escola se sentindo empoderada com o cabelo diferente. Em *O cabelo da menina* (2016), vemos, sob o olhar de uma criança, os diferentes tipos de cabelos. Para ela, eles eram aprisionados e tristes, mas o seu era livre para ter a forma que bem entendesse. Vendo o impacto, a professora decide que uma vez por mês teriam o dia do cabelo maluco, enviando o recado aos pais. Essa ação emocionou e fortaleceu o elo da mãe com a filha.

O sétimo gato (2016) é a história de um garoto que ganhou um gato que pensava que era francês. Ele não atendia pelo nome de Bolinha, mas só por um nome francês e seu miado era bem diferente. Com o segundo gato aconteceu a mesma coisa, mas este era alemão. O terceiro era inglês, o quarto, chinês e a quinta, russa. A sexta não pensava ser outra coisa e não se importava com o nome recebido, mas seu miado era incompreensível. *O sétimo gato* soltou logo um sonoro miau, o que surpreendeu o garoto. Agora todos poderiam se entender, pois era só *O sétimo gato* ensinar os outros a falar miau.

O livro *O menino e o foguete* (2017) narra as aventuras de um menino que gostava de dormir com a janela aberta para o céu, e vê dificuldade de manter seus hábitos desde que o avô pusera uma luminária de foguete ao lado do berço de seu irmãozinho. O avô mostrou para o menino como o foguete era e um dia ele entrou para conhecer. Ao apertar um botão vermelho, as luzes se acenderam e ele começou a voar. O menino viu tudo se afastar e aproveitou para dar um passeio pela Via Láctea. Ele dormiu durante o voo e acordou quase aterrizando. Quando contou aos pais e na escola, ninguém lhe deu crédito... a não ser seu avô, que perguntou sobre a lua.

Recebido em: 20/07/2024

Aceito em: 29/10/2024

Dayse Rodrigues dos Santos: docente do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará – IFPA/Santarém. Mestra em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal de Goiás – UFG/Regional Catalão. Especialista em Tecnologias da Informação e Comunicação na Educação pela Universidade Federal de Rio Grande – FURG. Licenciada em Pedagogia pela Universidade Federal de Santa Maria – UFSM.

Licenciada em Letras Português e Inglês pela Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões – URI/Santo Ângelo.

Verão no aquário: imagens femininas na narrativa contemporânea brasileira

Summer in the aquarium: female images in Brazilian contemporary narrative

Luciana Lis de Souza e Santos

Universidade Federal de Alagoas (UFAL)

lis-luciana@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8919-1477>

RESUMO

Este artigo empreende algumas reflexões sobre a construção da identidade feminina na obra *Verão no Aquário*, de Lygia Fagundes Telles. Para tanto, observa a conjuntura da pós-modernidade e as novas perspectivas sociais sobre a mulher, ocasionadas no contexto da década de 1960, as quais impingiram a reflexão sobre as identidades, os desejos e as responsabilidades da mulher. Investiga, sobretudo, de que maneira a narradora-personagem deste romance é o reflexo desse contexto supramencionado, sendo levada a pensar e a mediar sua própria identidade. Para tal abordagem, foram usados conceitos de Castells (1999), Hall (2011), Beauvoir (1999), dentre outros, convergidos para a concepção de que a obra de Telles é um importante objeto para investigação da narrativa de autoria feminina no contemporâneo.

Palavras-chave: Verão no Aquário; autoria feminina; identidade; pós-modernidade.

ABSTRACT

This article undertakes some reflections on the construction of female identity in the work *Verão no Aquário*, by Lygia Fagundes Telles. To this end, it observes the situation of post-modernity and the new social perspectives on women, created in the context of the 1960s, which imposed reflection on women's identities, desires, and responsibilities. It investigates, above all, how the narrator-character of this novel reflects this aforementioned context, being led to think and mediate her own identity. For this approach, concepts from Castells (1999), Hall (2011), Beauvoir (1999), among others, were used converging on the conception that Telles's work is an important object for investigating contemporary female-authored narratives.

Keywords: Summer at the Aquarium; female authorship; identity; postmodernity.

INTRODUÇÃO OU APRENDER A NADAR

Este estudo se ocupa da análise da transitoriedade da identidade feminina na obra *Verão no Aquário*, de Lygia Fagundes Telles (2010). A obra foi publicada pela primeira vez em 1963, período de ebulição sociocultural, política e acadêmica. Se um livro é um comentário sobre seu tempo, esta obra de Lygia Fagundes Telles reflete uma época de novas perspectivas sociais. Essas mudanças faziam emergir novos parâmetros sobre o papel da mulher na vida social. A década de 1960, ao alinhar novos paradigmas ainda em construção, também fazia refletir sobre a inconsistência da vida do indivíduo. Isso é meditado em seus anseios e responsabilidades, o que fica evidente na personagem-chave Raíza, foco do presente artigo.

Em *Verão no Aquário*, ficam óbvias: a crise de identidade; a fragmentação do indivíduo, que não possui mais existência fixa, coerente e estável; as novas experiências conduzem que o sujeito, no caso, a protagonista do romance, Raíza, para vivências que geram dúvidas e incertezas. Quando a identidade está em crise, há o deslocamento da imanência que era atribuída ao sujeito em parâmetros sociais e culturais antes assinalados e a existência passa a ser dúvida para ele mesmo.

Esta obra de Lygia Fagundes Telles vigora como um ícone para a compreensão da mulher imersa nas mudanças que passaram a ocorrer no período de 1960. Raíza, a protagonista, bem como Patrícia, sua mãe, assumem papéis questionadores da família tradicional, sobretudo com relação ao papel da mulher. A obra traz dilemas sobre o que há de mais íntimo no universo feminino, a inconsistência da vida do homem em tempos de mudanças, que estão presentes em toda a obra, refletidas em suas inseguranças, seus anseios e suas responsabilidades.

A questão da identidade é a mais latente na protagonista, bem como as demais personagens que corroboram para o delineado deste romance. Em virtude dessa abordagem sobre identidades, cultura e sociedade, toma-se como referencial teórico para a condução desta pesquisa o feminismo de Suzana Funck (2011), a identidade em Manuel Castells (1999), a identidade cultural na pós-modernidade em Hall (2011), a crítica da literatura feminina em Lúcia Ozana Zolin (2009) e o feminismo de Beauvoir (1999).

Os resultados alcançados, ao final deste breve estudo, poderão ser relevantes contributos ao meio acadêmico e à crítica literária, em razão da importância de Lygia

Fagundes Telles e de sua literatura, que versa sobre a identidade e os dilemas do universo feminino. Há, ainda, a ânsia de colaborar na ampliação do campo de investigação em torno de obras de escritoras brasileiras contemporâneas.

Ante o exposto, a pertinência do estudo ora proposto provoca novo olhar sobre a literatura de autoria feminina, que almeja dar novo significado à identidade feminina por meio do olhar de Lygia Fagundes Telles.

É necessário posicionar esta obra de Lygia Fagundes Telles no contexto da pós-modernidade, assim entendida por Zolin (2009, p. 1):

[...] tomada como um conceito ideológico amplo, alicerçado na infraestrutura industrial e econômica ocidental e na globalização, a partir dos anos 1960, que descreve profundas repercussões na expressão popular, na comunicação de massa, nas manifestações culturais, em geral – remete a traços que vão desde a ênfase na heterogeneidade, na diferença, na fragmentação, na indeterminação, até chegar à profícua desconfiança em relação aos discursos universais e totalizantes (Zolin, 2009, p. 1).

Publicado em 1963, *Verão no Aquário* é um marco da expressão de seu contexto, sobretudo no que diz respeito ao deslocamento e à crise da identidade, como tratado por Zolin (2009). Na pós-modernidade, os discursos patriarcais foram postos em suspeita, sobretudo com relação à mulher, que era imóvel em sua condição de sujeito para a procriação, o que fixava sua existência ao universo restrito: o lar e a família.

O início da década de 60 é marcado por uma virada artística e ideológica no Brasil e no mundo. O contexto cultural tupiniquim traz Tropicalismo, Jovem Guarda, Cinema Novo, Teatro Oficina, tudo isso somado à irreverência da contracultura que contagiava a juventude da época em vários lugares mundo a fora. O cenário político também toma outros contornos, o país caminha para um longo e doloroso período de repressão que fora a ditadura militar. A juventude sofrerá as contradições dessa fase conturbada em que a liberdade recém-adquirida se chocará com a coerção do estado ditatorial. Longe de explicitar partidariamente a situação política que estava prestes a se formar, Lygia exhibe, através de seus personagens, os reflexos de tal conjuntura (Holanda, 2013, p. 1).

Essa pós-modernidade, assim como pontua Holanda (2013), fez refletir nas características íntimas e pessoais da existência cotidiana as transformações que libertaram o indivíduo dos apoios estáveis que compunham os pontos basilares de articulação social. O feminismo, oriundo dessas novas configurações emergentes, veio questionar esferas completamente novas da vida em sociedade, como a família, a divisão de trabalhos

domésticos, a sexualidade, transformando essas arenas, que até então eram consideradas privadas, em públicas e tratando-as politicamente.

O movimento do pensamento e da cultura, sobretudo ocidental, são contributos para a emergência de uma nova concepção do sujeito e para a construção de identidade que pode ser articulável, como pontua Castells (1999, p. 3): “Entendo por identidade o processo de construção do significado com base em um atributo cultural, e ainda um conjunto de atributos culturais inter-relacionados.”

Para o autor, alguns significativos culturais prevalecem sobre outros, o que acaba por tornar difícil a negociação de papéis sociais porque influenciam no posicionamento das pessoas. Com relação ao foco deste trabalho, a expressão literária, pois é sabido que o cânone ocidental, patriarcal, branco, silenciou a expressão feminina até meados do século XIX. A representação da mulher na literatura era definida e reproduzida de acordo com as perspectivas daqueles que as controlavam, como assevera Beauvoir (1999, p. 16):

O simples fato de ser a mulher o *Outro*, contesta todas as justificações que os homens puderam lhe dar: eram-lhes evidentemente ditadas pelo interesse. “Tudo o que os homens escreveram sobre as mulheres deve ser suspeito, porque eles são, a um só tempo, juiz e parte”, escreveu, no século XVII, Poulain de La Barre, feminista pouco conhecido (Beauvoir, 1999, p. 16).

Posto isso, é claro que esse sistema de expressão se torna algo acrítico – aquilo que deveria dar às mulheres a chance de emancipação é o que a castra e a molda, ou seja, é fadado ao fracasso. A literatura de autoria feminina se fez necessária, pois as mulheres ou eram mal representadas ou omitidas nos processos históricos, políticos e literários. A representação feminina era contida, policiada, vigiada, regulamentada, controlada ou legitimada por esferas do poder (Igreja, Estado, patriarcado). Essas formas de poder, que relegaram à mulher a esfera doméstica, atrasaram o seu lugar nas mais variadas situações, especialmente, neste caso, na esfera intelectual.

A VIDA NO AQUÁRIO

Raíza, a narradora e protagonista de *Verão no Aquário* vive uma experiência singular, própria à modernidade, do indivíduo isolado. A sua condição feminina e em busca de identidade a coloca contra o pano de fundo da multidão. Ao mesmo tempo em que deseja liberdade para que possa conduzir a vida de acordo com os próprios anseios, ainda se vê apegada a preceitos patriarcais que lhe parecem uma imanência adequada e

que podem regular sua vida e salvá-la da turbulenta travessia do amadurecimento, como assim pontua Menezes (2011, p. 2): “Raíza apresenta uma identidade contraditória que, em alguns momentos, resiste a comportamentos e papéis sociais tradicionais, em outros, repete esquemas de dominação do patriarcado.”

Para Castells (1999), a construção social da identidade está ligada às relações de poder. Com base nessa premissa, propõe três formas de construção e de origem da identidade: a primeira é a identidade legitimadora, que é inculcada pelas instituições sociais que dominam a sociedade, com o intuito de racionalizar e expandir sua dominação; o segundo tipo é a identidade de resistência, que é criada por sujeitos convencionalmente desvalorizados pela tradição dominante, e esses sujeitos constroem resistência aos preceitos que são enraizados na sociedade; e por fim, a identidade de projeto, relativa aos sujeitos que buscam novas matérias culturais, e, com elas, criam novos aspectos e identidades que redefinem seu lugar na sociedade.

Raíza encontra-se entre os dois primeiros tipos propostos por Castells (1999): a identidade legitimadora e a identidade resistente. Sua identidade transita entre o receio do novo e a segurança e estabilidade que a tradição poderia oferecer. A jovem paira entre a imanência possível e a transcendência que deve encontrar ao recorrer às experiências da mulher como sujeito problemático, instável, gerador de ansiedade e ponto de contestação. Isso evidencia que a natureza da mulher e sua identidade não são comuns e estáveis. A jovem trava uma batalha consigo mesma, está consciente na espiral de dias em que elabora planos abstratos fadados à frustração, quer seja aproximar-se de Deus ou voltar a tocar piano: “Hoje a vida já estava prejudicada. Mas amanhã bem cedo, como noutros tempos, e abriria o piano com simplicidade, como se não tivesse havido interrupção” (Telles, 2010, p. 33).

Como ela mesma tem conhecimento, está na iminência de tomar alguma decisão e almejando encavar em sua rotina algo que possa balizar e dar sentido à sua existência, o que irá acontecer aos poucos, neste que pode ser considerado um romance de formação, pois Raíza viverá uma série de experiências que a marcarão indelévelmente – enfrentar as ressacas de bebida e de drogas; sentir o abandono de um relacionamento amoroso fadado ao fracasso; as lembranças do pai morto; o relacionamento conturbado que mantém com sua mãe; e as dúvidas que cercam seu amadurecimento.

Raíza é uma jovem que está entrando na vida adulta e ainda presa a parâmetros de cultura tradicionais, mesmo assim parece oferecer resistência a essa tradição: buscando o prazer em relações efêmeras, ela está na direção contrária daquela existência que era

marcada pela naturalização, e tem relacionamento com diversos homens, inclusive com Fernando, que é um homem casado:

Assim eu deveria amar, com a simplicidade com que me entregava ao sol, deixando-me levar sem resistências, mergulhada até os cabelos naquelas águas. E se isso era bom, onde estava o mal? [...] O mal. Sim. Eu sabia muito bem onde ele estava, era aquela insegurança, aquela ansiedade, a sensação de areia movediça fugindo debaixo dos meus pés. Tinha Fernando, mas queria André, que era casado, pior do casado, era livre, o homem mais livre do mundo, podia ter vinte mil esposas e vinte mil filhos, como os patriarcas bíblicos. E continuava livre, “o que interessa é amarr!”. E aquele *r* que vinha como que de rastros pela garganta (Telles, 2010, p. 24-25).

Por essa passagem, é possível entender que Raíza exalta a sua liberdade e o prazer possibilitado pelas relações amorosas, as quais são oponentes do patriarcalismo conservador e das regras sociais que delimitaram por tanto tempo o corpo da mulher. Lygia Fagundes Telles eleva a mulher, na figura de Raíza, por meio de seu texto literário, a concepção de corpo como situação, conceito tão caro a Simone de Beauvoir (Funck, 2011), que corrobora com a ideia de corpo como subjetividade e o entendimento de identidade como algo em construção. Para Funck (2011), esse posicionamento da autora determina o caráter político dessa manifestação artística.

Entretanto, no momento em que o termo mulher é colocado no binômio “mulher e literatura” (ou “mulher na literatura”), novas concepções precisam ser feitas. O termo aqui funciona como uma marca diferença, implicando uma relação que qualifica ou restringe a literatura, e indicando um recorte específico que determina um posicionamento político (Funck, 2011, p. 71).

Sob esse mesmo aspecto de ruptura, também está a mãe de Raíza, Patrícia, que, desde a mais tenra juventude, dava sinais de ser uma mulher que tivera comportamentos antipatriarcais e tinha consciência de que, como mulher, ela mesma é que era o sujeito responsável por essa mudança. Segue o momento que ilustra bem a postura de Patrícia, contado à Raíza por Tia Graciana:

Patrícia é uma flor... Não se pode negar que teve em certas ocasiões um comportamento esquisito. Quando se casou, por exemplo, já falei nisso, não? Nem sabíamos quem era de nada quando veio anunciar que marcara o casamento para o próximo mês. Casamento com quem? perguntou minha mãe no maior susto, sabíamos que ela se encontrava com Giancarlo, mas como podíamos adivinhar que as coisas estavam a esse ponto? Papai quase teve um ataque. E mamãe começou a chorar, imagine, tudo assim tão inesperado, não usava uma filha anunciar o noivado desse jeito. Bem que papai quis consertar a situação pedindo a ela que esperasse um pouco até acostumarmos com a idéia, o moço era simpático, sem dúvida, Pat, mas é um estrangeiro. Você sabe

perfeitamente que na nossa família as coisas são feitas num outro sistema, disse meu pai. Patrícia examinou-o como costuma examinar essa cortina e respondeu que já estava na hora de mudar esse sistema (Telles, 2010, p. 39).

Ainda que possuísse em casa essa referência tão forte, que é a sua mãe, Raíza é seduzida pela ideia da liberdade para amar, mas também pela concepção do casamento, reforçando os domínios patriarcais. E pela voz de Fernando, é que se vê Raíza no entrelugar:

Posso me separar da minha mulher e dos meus filhos para casarmos, quer se casar comigo? Hein?... Mas isso não significa esse *para sempre* que você tem o mau gosto de repetir. Já me casei umas quatro ou cinco vezes, esta seria a sexta ou a sétima, nem sei!... É o que você quer? Não, não é, eu sei que não você quer é ser amada como as heroínas do livro da sua mãe (Telles, 2010, p. 46).

Nesse contexto do casamento nos moldes tradicionais, vale ressaltar que o casamento e a casa são um microesfera do social. Como esposa, Raíza seria direcionada unicamente para o papel de mãe e de dona de casa, porém, nesta obra, o ambiente (a casa de Raíza) assume papel fundamental para os conflitos da personagem, mas não como ambiente imposto, é discricionário, no qual se recolhe a contemplar e a questionar a própria vida, cenário de abstração e de anarquia do si mesma:

O romance é estruturado sob o nível do simbólico denotado na imagética construção do espaço privado com seus pequenos e emblemáticos objetos. Para além de elemento geográfico, o espaço narrativo constitui uma experiência psíquica que, afora mera descrição de cenários, exerce a função de revelação de personagens. O espaço literário é uma manifestação da subjetividade da narradora protagonista. Em *Verão no Aquário*, as descrições dos espaços vão acontecendo paralelamente ao fluxo de pensamento que constrói a narrativa, cabe ao leitor o papel de montador e decifrador desses espaços que vão surgindo nas fissuras do texto. É a ‘poética da casa’, utilizando um termo de Bachelard, que irá acompanhar esse desembaraço narrativo (Holanda, 2013, p. 5).

Na amplitude de suas tensões, Raíza vive entre o desejo de retornar à antiga casa em que vivia com os pais e o tio Samuel. Ela, o pai e o tio formavam uma tríade abstrata e romântica. Viam-se no espelho do sótão, Raíza, ainda criança, o pai alcoólatra e o tio louco. Até que seu pai morre e o tio é internado em um manicômio. O sótão é seu lugar de recordações, para onde deseja constantemente fugir. Quando sua mãe diz que venderá a antiga casa, Raíza se reveste de tristeza e de angústia, pois sabe que jamais poderá retomar àquela antiga realidade, em que ela acredita que era mais feliz.

O visionário, o sonhador e o imaturo, os três moradores do sótão, têm em comum a evasão pelo sonho e pelo devaneio, o que lhes permite participar de um espaço para além do mundo objetivo. A criatividade, a abstração, lhes confere um caráter de transcendência, aproximando-os da luz e do meio aéreo (Früh, 2005, p. 75).

Esse ideal de Raíza aponta, mais uma vez, para a ideia de contravenção social: quando Raíza afirma “[...] que na outra casa era mais feliz”, as lembranças do sótão, para onde deseja constantemente retornar, é uma negação da casa onde vive, a negação do espaço da casa como seu destino, como fora a casa sempre um universo limitado para as mulheres. Raíza quer mais, quer liberdade, não quer ficar presa à casa onde vive porque sabe que não lhe basta.

Mais uma vez, nesse ponto da casa, manifesta-se a identidade de Raíza como descentrada. Essa constante negação da casa delineia, mais uma vez, a personalidade que enfrenta aquilo que pode ser imposto à sua vida; mesmo desejando um casamento, Raíza enfrenta o destino e não quer estar presa à casa, a esse imanente destino da mulher.

É importante ressaltar também, sob o aspecto da dubiedade da identidade de Raíza, sua diferença com relação à mãe, que em toda a obra é o aspecto mais forte sobre a transitoriedade da sua identidade. Diferentemente da vida abstrata e romântica a qual Raíza sempre recorre em suas lembranças do pai, a mãe dela, Patrícia, é uma figura forte e disciplinada. Essa figura tão rígida de sua mãe é um contraponto de sua personalidade, e Raíza reconhece essa diferença:

- Você não sente calor, mamãe? Incrível como você consegue ficar assim toda arrumada, uma princesa...

Abafei o riso. Tudo aquilo era tão disparatado! Marfa dissolvida na água, minha mãe em estado sólido, feito pedra, e eu ali no indefinível estado pastoso (Telles, 2010, p. 69).

Pela passagem, é possível inferir a latente consciência que Raíza tem sobre a diferença entre ela e sua mãe, e, mais ainda, de sua consciência do estado pastoso – a pasta é aquilo que é ainda moldável, que encolhe ou expande e que pode enrijecer. A mãe, ao contrário da filha, uma pedra, de identidade e de posições sólidas, convicta de si mesma.

A diferença entre ambas incomoda Raíza, e ela busca a todo o momento incomodar a mãe, porque acredita que ela não se envolve em suas quimeras íntimas, tão

concentrada que está no seu ofício de escrever, como é possível observar na seguinte passagem:

Minha mãe. Chovia? Fazia sol? Eu ficara grávida? Marfa aparecera bêbada? Tio Samuel fora para o hospício? Meu pai fora para o inferno? Não, nada disso tinha importância, o importante era que ela escrevesse seus livros. Podia um vulcão romper no meio do jardim público e haver um fuzilamento em massa na esquina e a lua dar um grito e se despencar lá do alto... Ela não queria saber de nada. [...] Sabia muito bem que a vida – tão cheia de força e esperança – acabava sendo roída pelo tempo [...] Que importância meu pai e eu podíamos ter? Nós dois tão desfibrados, tão frágeis com nosso medo da morte, com nosso medo da vida – que importância, não, mamãezinha? (Telles, 2010, p. 67-68).

Raíza desfibrada e abstrata, sua mãe firme e centrada – aquela que sabe sobre as perdas e as inconstâncias da vida, as quais Raíza teme. Para Beauvoir, aceitar as imanências atribuídas aos sujeitos por meio dos papéis sociais que lhe são postos pela vida em sociedade, pode ser um caminho simples, porém, não liberta. E é nesse meio termo é que se encontra a jovem Raíza.

Efetivamente, ao lado da pretensão de todo indivíduo de se afirmar como sujeito, que é uma pretensão ética, há também a tentação de fugir de sua liberdade e de constituir-se em coisa. É um caminho nefasto porque passivo, alienado, perdido, e então esse indivíduo é presa de vontades estranhas, cortado de sua transcendência, frustrado de todo valor. Mas é um caminho fácil: evitam-se com ele a angústia e tensão de uma existência autenticamente assumida (Beauvoir, 1949, p. 15).

Quando Raíza afirma reconhecer toda a sua diferença com relação à mãe, torna-se óbvio que se reconhece como sujeito em transição, e, de alguma forma, sente-se inspirada pela postura firme da mãe – decide dar aulas de piano, para de fumar, abandona o seu amante casado, e sente que está prestes a mudar, como afirma para sua prima: “– Marfa, estou tão animada! Sinto-me à beira de coisas tão importantes que vão afinal acontecer! É complicado explicar, mas é como se eu estivesse a um passo da metamorfose.” (Telles, 2010, p. 119).

E, mais adiante, reconhece a responsabilidade que tem para com a própria vida: “– Está tudo errado, ouça agora, Deus existe, mas existe também a nossa decisão, a escolha nos pertence... Bons ou maus, é só nossa a responsabilidade. É por isso que somos capazes de luta.” (Telles, 2010, p. 121).

Por essa passagem, mais uma vez, deve-se observar o empenho político de Telles, que se volta para o enfrentamento às ideologias socioculturais que, por séculos, foram

fatores determinantes para a vida da mulher, e, neste caso, a religião, que reforçava o condicionamento da mulher à vida de resignação e de aceitação do seu destino: submissão e o corpo como fator gerador de passividade e limitador de transcendência. E Raíza aceitou enfrentar as suas dúvidas, traçando projetos para si, buscando experiências que a levassem a uma existência singular, conforme pontua Beauvoir (1949, p. 23):

Todo sujeito coloca-se concretamente através de projetos como uma transcendência; só alcança sua liberdade pela sua constante superação em vista de existência em “em si”, da liberdade em facticidade [...] Todo indivíduo que se preocupa em justificar sua existência, sente-a como uma necessidade indefinida de se transcender (Beauvoir, 1949, p. 23).

Raíza precisou de uma perda enorme – envolveu-se com André, um ex-seminarista que é amigo de sua mãe, um rapaz de natureza caótica e depressiva, que tira a própria vida após fazer sexo com a jovem – para enfim posicionar-se ante o mundo. Após vivenciar esse caos da morte do rapaz, ambas, mãe e filha, aproximam-se e partilham da mesma dor, e a partir desse momento se reconciliam e esse ciclo de Raíza é fechado. Foi necessário o sacrifício do amor e do corpo, a experiência-limite, para que se encerrasse essa etapa conturbada de sua vida. Após uma chuva e uma passagem pela igreja, que simboliza a chegada de um novo tempo e o batismo dessa nova vida, também o espelho da antiga casa é estilhaçado numa queda a caminho do apartamento de Raíza, simbolizando o rompimento com o passado, assinalando um novo momento para a jovem. Raíza quebrou a moldura em que se via repetidas vezes – a quebra simbólica daquela vida naturalizada, o destino único. Nasceu, mais uma vez, para reinventar-se e ser livre; em busca do mar, Raíza, por fim, arrebenta o aquário.

CONCLUSÃO OU SAINDO DA APNEIA

Visto de modo amplo, *Verão no Aquário* delinea a maturação de Raíza e da sociedade ao seu redor – tempos incertos, os eufóricos anos de 1960. Raíza foi à busca de liberdade, ainda que tivesse de enfrentar autoindulgências, agonias e tensões, assumiu os riscos que acompanham a justificativa de uma existência independente.

Lygia Fagundes Teles demonstrou as angústias e os dilemas do universo feminino, em uma época em que a mulher passava a estar cada vez mais distante da imanência da igreja ou da anuência de uma figura masculina para estabelecer sua própria identidade. Pelos monólogos interiores e pelo calor dos ambientes abafados, é possível adentrar no

íntimo de uma jovem insegura sobre sua própria existência, problemática e transitória sobre sua identidade, que tenta executar planos sem convicção de si, no emaranhado sentimental e turbulento de sua juventude, mas quando forçada a uma experiência-limite, liberta-se do aquário e está pronta para enfrentar o mar.

Este trabalho buscou lançar luz sobre a identidade da personagem, e, no decorrer das leituras e das revisões, apontar, na obra, o caráter feminista, que, por meio da sua personagem central, assinala uma mulher consciente dos padrões tradicionais que tentam moldá-la e que busca libertar-se da estabilidade desses, mostrando-a como transgressora, mas não sem acentuar as dificuldades e as contradições que a mulher tem de enfrentar ao traçar a própria vida fora dos modelos que lhes eram designados como mulher.

Verão no aquário é uma obra marcada pelo seu contexto social e histórico, denotado no aspecto da liberação feminina. A autora inclui, em sua narrativa, falas contra a opressão e as injustiças à mulher sob o domínio patriarcal. E reforça o juízo de que a identidade não é completa, plena e estável, pois o indivíduo é múltiplo e pode desconcentrar-se e mudar ao longo da vida.

Telles, sem dúvida, retumbou a situação da mulher no período pós-moderno, desmontando o discurso patriarcal que marca as relações de gênero, refletindo sobre como as experiências são capazes de fazer com que a mulher se imponha em sociedade. Ainda não chegamos ao que pode ser chamado de ideal, mas já existe um avanço, e Lygia Fagundes Telles soube refletir sobre as mudanças desejadas nesta obra literária, mostrando a importância da literatura de autoria feminina como fonte legítima para uma abordagem científica sobre a história das mulheres e a identidade construída acima dos domínios hegemônicos.

REFÊRENCIAS

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

FRÜRH, Nidia Moreira. *O espaço – O simbólico em Verão no Aquário*. Santa Maria: UFSM, 2005.

FUNCK, Susana Bornéo. O que é uma mulher? *Revista Cerrados*, [S. l.], v. 20, n. 31, 2011. Disponível em:

<https://www.periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/26036>. Acesso em: 22 mai. 2024.

HALL, Stuart. *A identidade cultural da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2011.

HOLANDA, Sarah Pinto. *Para além do Aquário: os estilhaços da mulher refletida*. Campina Grande: ABRALIC, 2013.

MENEZES, Meiryelle Paixão. *Identidade Feminina em Verão no Aquário*. São Cristóvão: GELIC/UFS, 2012.

TELLES, Lygia Fagundes. *Verão no Aquário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ZOLIN, Lúcia Osana. A literatura de autoria feminina brasileira no contexto da pós-modernidade. In: *IPOTESI*, v. 13, n. 2, p. 105-116, jul./dez. 2009.

Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19188/10176>. Acesso em: 22 mai. 2024.

Recebido em: 22/05/2024

Aceito em: 14/07/2024

Luciana Lis de Souza Santos: possui graduação em Comunicação Social pela Universidade Estadual do Piauí (2013) e Especialização em Literatura e Estudos Culturais também pela Universidade Estadual do Piauí (2015). Mestre em Literatura e Cultura pela Universidade Estadual do Piauí (2023). Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Alagoas.

A literatura está em perigo?

Is literature in danger?

Maxwell Souza dos Santos

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

maxwellvalente21@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-4263-1930>

AMORIM, Marcel Alvaro de.; DOMINGUES, Diego; KLAYN, Débora Ventura ;
SILVA, Tiago Cavalcante. *Literatura na escola*. 1.ed. São Paulo: Contexto, 2022.

Redes sociais. Vídeos curtos. *Influencers*. Cultura de massa. O declínio da leitura literária. Livrarias fechando as portas. Esse mosaico poderia representar facilmente uma *literatura em perigo*, como já apontava Todorov. O mundo em um contexto desfavorável à prática de ler literatura tem sido tematizado no centro das discussões daqueles que a ensinam, uma vez que se questiona o motivo de ainda existir educação literária em sala de aula. Portanto, é retomando esse caminho de reflexão que os autores Marcel Amorim, Diego Domingues, Débora Klayn e Tiago Cavalcante, iniciam o livro *Literatura na Escola*, desfazendo a ideia de que não se lê mais literatura.

Literatura na escola foi publicado pela editora Contexto em 2022. Sua primeira edição traz 159 páginas divididas em quatro capítulos, em que os quatro autores conjuntamente compartilham a produção teórica e prática de pesquisas realizadas no âmbito do grupo de pesquisa Práticas de Letramentos e Ensino de Línguas e Literaturas (PLELL). Esse grupo é vinculado à Universidade Federal do Rio de Janeiro e formado por diversos estudantes de iniciação científica, mestrado, doutorado e pós-doutorado. Partindo da longa produção acadêmica de mais de cinco anos, os autores, que já são doutores e com vasta experiência em sala de aula na educação básica e ensino superior, resolveram se reunir e, em um posicionamento ousado, não apenas sistematizaram toda teoria produzida no grupo, como também apontaram caminhos e propostas de atividades.

Em primeira instância, há um capítulo intitulado “Como é e para quê?”. Os autores o iniciam reforçando e explicando o que apenas foi citado acima, ou seja, a desmistificação de que a literatura não é mais lida atualmente. Para tanto, são usados dois artifícios de argumentação: 1) retorno à historiografia acerca da recepção da literatura no século XIX e 2) um paralelo de análise acerca do consumo atual de literatura.

Sobre o primeiro ponto destacado, discute-se sobre como se construiu uma narrativa falsa que no século XIX as pessoas liam mais. Segundo dados do primeiro censo brasileiro, em 1872 havia em torno de 10 milhões de habitantes no país, desse número 15% da população era escravizada e, do restante livre, apenas 19% eram alfabetizadas, algo em torno de 1.564.051 pessoas. Além disso, O *Jornal do Commercio*, conhecido por ser precursor na publicação de folhetins literários, tinha uma tiragem diária de 15 mil exemplares, sendo assim, mesmo que todas as edições fossem vendidas, isso só alcançaria menos de 1% desse público leitor. Portanto, é possível dizer que poucas pessoas realmente acessavam regularmente esse material, o que desfaz a ideia de popularidade da literatura no século XIX como algo comum a todos.

Sobre o segundo ponto destacado, tem-se a defesa de que a literatura ainda hoje parece ser vista como um produto restrito à escola e aos intelectuais, ao desconsiderar uma avalanche de jovens autores, os novos suportes e os novos produtos de entretenimento que perpassam o texto literário. Nesse momento é interessante perceber a teoria dos multiletramentos influenciando a perspectiva dos autores, uma vez que o conceito de literatura é expandido para considerar não apenas o objeto do livro, mas também para abarcar as redes sociais como espaço de divulgação do literário. Adiciona-se a isso, os múltiplos gêneros insurgentes, como as HQ's, os instapoemas, batalhas de *slams* e outros. Os autores ainda mencionam diversas obras da atualidade que têm grande adesão, como as sagas *Harry Potter* (1998-2007) e *As Crônicas de gelo e fogo* (1996-atual); livros que se tornaram *bestsellers* ao serem televisionados, como *O conto da Aia* (1985); eventos que tiveram grande repercussão como a Bienal do Livro e a Festa Literária Internacional de Paraty (Flip).

Nesse ponto, embora os autores não tenham feito uma ampla pesquisa ou tenham tentado se aprofundar no consumo de literatura atual, deixando de lado questões como: quais jovens têm consumido essas literaturas? Quais jovens podem comprar esses livros? Quais jovens podem acessar esses eventos? Ainda assim, é importante vislumbrar como há uma nova ideia do que é literatura e que ela continua sendo lida.

Outrossim, os autores compreendem que dados da Amostra Domiciliar de 2018 apontam que ainda há 11,3 milhões de analfabetos na faixa etária de 15 anos ou mais. Além dos dados alarmantes que apontam o esvaziamento das livrarias. A meu ver, é necessária mais pesquisa sobre essa questão, tendo em vista que as novas formas de acessar os livros, como Kindle, Wattpad, Amazon e maneiras menos custosas, podem estar cooperando para esse esvaziamento. Nesse contexto, é perceptível que o brasileiro ainda lê pouco, por consequência da desigualdade social.

Na sequência, os autores tentam apontar para o que poderia ser o ensino da literatura na escola, destacando três problemas: ênfase no caráter sócio-histórico-cultural; ênfase no caráter artístico; ênfase no caráter linguístico. A primeira acontece quando se apresenta apenas o tradicional percurso dos estilos de época; o segundo é observado quando a leitura do texto literário tem por objetivo apenas o prazer estético do aluno-leitor, propiciando a fruição; e, por fim, o terceiro caso é quando o texto literário serve de pretexto para os estudos gramaticais. Já adianto que a conclusão dos autores é que o principal equívoco surge na dedicação excessiva de apenas uma dessas abordagens, portanto o que se defende é a transversalização dessas perspectivas.

É preciso abrir espaço para o (re)conhecimento da literatura como arte de simbolizar, aprender e propiciar a descoberta de novos autores. Sendo assim, a procura pelo “o que o autor quis dizer?” se torna uma atividade pouco produtiva, assim como perguntas do tipo “quais características principais da primeira fase do romantismo no Brasil?”. Além disso, compreende-se que a gramática deve estar a favor da leitura literária e não o contrário; por exemplo, chamar a atenção para uma inversão sintática na ordem dos termos, observar o uso intencional de uma variedade linguística, entre outros exemplos.

Na segunda parte do livro, os autores trazem uma tese inovadora sobre o conceito de Leitura Literária. O ponto de partida é o deslocamento que existe entre o modelo de leitura mais difundido, conhecido como *processo interacional*, para o *lôcus da integração*. Compreende-se que o leitor não apenas interage com o texto, pois “os elementos advindos de texto e leitor (bem como dos contextos sociais, históricos e políticos nos quais serão inseridos) efetivamente se integram, formando um novo produto, uma leitura única e que servirá de base para a construção de leituras e contextos outros” (Amorim *et al*, 2022, p. 69). Desse modo, toda leitura ocorre num movimento de integração entre leitor e texto, o que diferenciaria o texto literário dos demais seria a *dimensão estética*.

Para tanto, os autores bebem dos estudos do Círculo de Bakhtin ao se apropriar do conceito de *exotopia*. Grosso modo, essa noção se relaciona com a capacidade humana de conseguir vivenciar o lugar do outro, sem abrir mão do seu lugar de existência, ou seja, um lugar externo a si mesmo, por meio da literatura e da arte. Nesse processo a pessoa sai do seu estado natural, levando consigo seu eu, constituído sócio-historicamente, embora a pessoa possua um excedente de visão que é individual. Dinamicamente, há o movimento de retorno, que ao permitir um excedente de visão, possibilita uma valoração da experiência de deslocamento ocorrida devido ao contato com a arte. Aqui pode ocorrer uma transfiguração da realidade, ao repensar seus valores morais, sentir emoções e possibilidades de vivências outras.

Temos, assim, a leitura literária entendida como “aquela em que, diante do texto (social, política, cultural e historicamente situado), o leitor (igualmente situado) consegue reconstruir elementos que abrangem as dimensões cognitiva, ética e, também, estética de sua existência em sociedade” (Amorim *et al*, 2022, p. 73) Essas dimensões sempre são construídas de forma contextual, em que as relações de poder influenciam constantemente. Partindo dessa discussão, é possível perceber esse primeiro conceito inovador que aparece no livro, e adiante que outros dois conceitos são reformulados mais à frente: os letramentos literários e os letramentos literários de reexistência.

Deste modo, na terceira parte do livro, os autores usam da mesma estratégia da parte anterior para discutir o que chamamos de letramento literário. Rildo Cosson em *Letramento literário: teoria e prática* (2006) sistematiza e expande algumas noções preliminares de Grijó e Paulino (2005), que ao falar sobre a mediação feita pelo livro didático entendem o letramento literário como uma interação entre os sujeitos alfabetizados em práticas sociais de leitura da literatura. Cosson ao criticar a noção trazida pelas OCEM defende que não se deve resumir o letramento literário à fruição e experiência estética, uma vez que isso seria transformar a literatura em um simulacro de si mesma, negando o seu poder de humanização. Ainda assim, é somente em Cosson e Paulino (2009) que o conceito é cunhado como “o processo de apropriação da literatura enquanto construção literária de sentidos” (Cosson e Paulino, 2009, p. 67).

Nessa teia de discussão, o letramento literário se configura em dois processos, o primeiro em que se considera a interação verbal mais intensificada, e o segundo em que há um processo de reconhecimento do outro a partir de um movimento de (re)construção do mundo por meio da experiência literária, algo que amplia e reforça o processo exotópico comentado acima. Por fim, retomando as considerações apresentadas nos

capítulos anteriores, os autores buscam ressignificar essa perspectiva, afirmando as práticas de letramentos literários como “movimentos contínuos, responsivos e ideológicos de apropriação do texto literário como construção de sentidos sobre os textos, sobre nós mesmos e sobre a sociedade”. (Amorim *et al*, 2022, p. 96).

Essa parte da discussão é concluída com algumas orientações para o trabalho com o letramento literário na escola. Embora eu não vá tratar desses pontos aqui devido ao espaço, é interessante notar o movimento feito em prol de relacionar a discussão teórica com a parte prática. Ainda assim, é sempre necessário considerar a realidade das escolas e a limitação que os professores possam encontrar no seu exercício cotidiano.

Na parte final do livro, os autores reformulam mais um conceito que se pretende revolucionário, tendo em vista que ao discutir letramento de reexistência é sugerida a transgressão de velhas práticas, sobretudo quando se trata do ensino de literaturas por meio de autores canônicos e consagrados. Aqui reina a diversidade de autoria, a busca pelo agenciamento dos sujeitos periféricos e marginalizados. Algo que a meu ver vai ao encontro do desejo de transformação por parte da sociedade, mas que fricciona com outra parte, a qual pertence a uma classe mais tradicional, cujo objetivo é sempre centralizar e homogeneizar as visões plurais de mundo.

É preciso repensar a função do ensino de literaturas na educação básica e as práticas de letramentos literários devem possibilitar espaços de reexistências. Essa é a defesa que Amorim e Silva (2019) fazem junto a Souza (2011). No contexto da Linguística Aplicada, Moita Lopes (2006) defende que os estudos contemporâneos com a linguagem devem focar na quebra dos paradigmas erigidos pela tradição modernista, portanto o linguista aplicado, ao trabalhar com o discurso, compreende-o como “espaço e meio de produção dos múltiplos significados que compõem o mundo e das fragmentadas identidades que concebem o sujeito – este ser produzido *no e pelo* discurso” (Amorim *et al*, 2022, p. 103-104). Assim, o processo educativo de formação deve ir em direção à desconstrução, ao abalo de certezas e incentivo ao questionamento.

Nesse sentido, o ensino de literaturas deve ultrapassar os conhecimentos de características de estilos de época, deve provocar desestabilizações ao propor perguntas sobre nós mesmos, sobre a sociedade e a vida.

Assim, a literatura dita de reexistência seria

[t]oda produção literária de autoria periférica, de autoras e autores periféricos, que ressignificam esteticamente a opressão de que são

vítimas, fazendo da literatura um terreno de sobrevivência ao colonialismo, ao racismo, a toda e qualquer forma de depreciação das subjetividades não hegemônicas (AMORIM et al, 2022, p. 109).

Ao provocar essas transformações, não necessariamente está sendo proposta a abolição da literatura tradicional e canônica, mas a coexistência e a diversificação de autoria. Os autores concluem o capítulo com duas partes que comentarei rapidamente. A primeira parte segue a mesma lógica dos capítulos anteriores, ou seja, trazem orientações para o trabalho com a literatura de reexistência na escola. Achei-a muito pertinente, pois as orientações não aparecem como genéricas, elas mencionam autores específicos que podem ser trabalhados e dicas de como encontrar as brechas do sistema tradicional para adentrá-las. Em uma segunda parte, é possível encontrar várias propostas de atividades com o passo a passo. Essas atividades já foram colocadas em práticas e funcionam em alguns contextos, não significando, portanto, que funcionarão em todos os espaços. De modo algum essas atividades surgem como caminho absoluto ou tentativa de resolução de todos os problemas discutidos, mas como tentativa ou esforço de problematizar práticas antigas que já são datadas.

Desta maneira, *Literatura na escola* é por tudo aquilo que foi discutido um produto inovador que consegue agregar a densa discussão teórica às atividades práticas e orientações possíveis para o trabalho com o texto literário. Os autores consideram que a sala de aula é sempre localizada sócio-historicamente, assim nem sempre é tão fácil colocar em prática essas propostas. Ainda assim, foi possível identificar algumas desmistificações sobre a relação da leitura e do jovem leitor, como também reformulações conceituais de extrema importância. A meu ver tudo isso fica muito enriquecido com a linguagem acessível, com a organização didática da obra e com o caráter formativo da obra. Portanto, isso confirma que o livro é altamente indicado para os professores de línguas e literaturas, assim como para os discentes dos cursos de licenciatura em Letras e Pedagogia.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Marcel Alvaro de.; SILVA, Tiago Cavalcante. “O ensino de literaturas na BNCC: discursos e (re)existências possíveis”. In: AMORIM, Marcel Alvaro de; GERHARDT, Ana Flávia Lopes Magela (Orgs.). *A BNCC e o ensino de línguas e literaturas*. Campinas: Pontes, 2019.

CEREJA, William Roberto. *Ensino de literatura: uma proposta dialógica para o trabalho com literatura*. São Paulo: Atual, 2013.

COSSON, Rildo. *Letramento literário: teoria e prática*. São Paulo: Contexto, 2006.

KATO, Mary. *No mundo da escrita: uma perspectiva psicolinguística*. São Paulo: Ática, 1986.

MOITA LOPES, Luiz Paulo da. *Por uma linguística aplicada indisciplinar*. São Paulo: Parábola, 2006.

PAULINO, Graça; GRIJÓ, Andréa Antolini. Letramento literário: mediações configuradas pelos livros didáticos. *Revista da Faced*, Salvador, n.9. p. 103-115, 2005.

PAULINO, Graça; COSSON, Rildo. Letramento literário: para viver a literatura dentro e fora da escola. In: ZILBERMAN, Regina; RÖSING, Tania Mariza Kuchenbecker (orgs.). *Escola e leitura – Velha Crise, Novas Alternativas*. São Paulo: Global Editora, 2009, p. 61-79.

REZENDE, Neide. “O ensino de literatura e a leitura literária”. In: DALVI, Maria Amélia.; REZENDE, Neide Luzia; JOVER-FALEIROS, Rita (Orgs.). *Leitura da literatura na escola*. São Paulo: Parábola, 2013.

SOUZA, Ana Lúcia Silva Souza. *Letramentos de Reexistência: poesia, grafite, música, dança: hip-hop*. São Paulo: Parábola, 2011.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.

Recebido em: 26/03/2024

Aceito em: 06/10/2024

Maxwell Souza dos Santos: graduado em Letras (português/literatura) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada pela mesma universidade.

É possível dissociar a obra do autor?

Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur?

Evandro Viana

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

evandroviana.cl@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0000-6907-6298>

SAPIRO, Gisèle. *É possível dissociar a obra do autor?* Tradução: Juçara Valentino. Edição. Belo Horizonte, Moinhos, 2022.

Em seu livro *É possível dissociar a obra do autor* (2022), originalmente *Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur?* (2020), traduzido para o português por Juçara Valentino, a Socióloga francesa Gisèle Sapiro trata da relação entre a moral do autor e a moral da obra. Sapiro exemplifica com casos polêmicos envolvendo grandes nomes, lançando luz à discussão crescente em uma época em que a cultura do cancelamento, movimento nascido nos Estados Unidos, reza cancelar obras e autores que transmitam qualquer representação que não esteja de acordo com o que nossa sociedade considera como politicamente correto, principalmente no que condiz a representações racistas, machistas, antissemitas, LGBTfóbicos e similares.

Na primeira parte do livro, Gisèle Sapiro traz diversos exemplos de como a vida pregressa do autor, assim como seus posicionamentos e opiniões públicas, pode afetar a opinião do leitor a respeito de como a obra foi escrita. A autora toma como base para o seu estudo suas pesquisas anteriores e, também, posicionamentos públicos de escritores, intelectuais, artistas, mediadores culturais e críticos. A mesma estudiosa parte do princípio de que tanto o conceito de autor, como o de obra, são construções sociais que, associadas a crenças, variam e podem se modificar no decorrer do tempo, da história e culturas.

Partindo da análise de Foucault sobre a noção de autor, das teorias filosóficas dos nomes próprios e de sua própria teoria de tripla relação entre metonímia, semelhança e intencionalidade, Sapiro (2022, p. 9) busca analisar e identificar os limites entre a obra e o autor. Sapiro (2022) nos mostra que existem duas vertentes críticas, uma que considera

que se deve apreciar a obra por ela própria, separando os posicionamentos e vida do autor da mesma e outra vertente que reza que não é possível fazer a dissociação entre ambos, pois ela seria reflexo de sua moral, sendo passíveis de censura quando o autor possui condutas e/ou opiniões racistas, xenófobas, sexistas e antissemitas. A autora nos diz que, embora essa discussão esteja em voga neste momento, a discussão de se dissociar ou não a obra do autor é antiga e ambas as vertentes possuem adeptos em todo o mundo. Sapiro (2022) não se posiciona para nenhum lado, ela se coloca em uma posição intermediária, buscando fazer uma análise relativamente autônoma, fornecendo meios para que o seu leitor faça sua própria reflexão e tome suas próprias decisões sobre dissociar ou não a obra do autor.

Sapiro (2022) analisa a relação metonímica entre o autor e a obra baseando-se na ideia de Foucault sobre a “função do autor”, que é definida “pelo conjunto das obras que lhe são atribuídas e que, por consequência, lhe pertencem e lhe são imputáveis” (Sapiro, 2022, p. 25), não sendo, dessa forma, possível fazer a dissociação de ambos. O nome do autor serviria como uma etiqueta de grife para o conjunto de sua obra, precedendo o conteúdo das mesmas, o que permite que o leitor tenha uma noção do que pode encontrar escrito.

A autora nos diz que por razões políticas, estéticas e/ou morais, o autor pode decidir por distanciar-se de sua obra, criando um espaço entre ambos para não se responsabilizar sobre o que escrevera ou ainda, de acordo com a crítica recebida do público ou do contexto político ao qual está inserido, modificar parte de seu texto, adequando-o ao que seria considerado politicamente correto. Tais alterações textuais poderiam ser realizadas tanto em vida pelo autor ou, quando esse já falecido, pelos detentores dos direitos autorais de sua obra, como, por exemplo, familiares e/ou editoras. Dessa forma, como afirma Sapiro (2022), vemos que a construção de uma obra vai para além dos planos e das ideias do autor, passando também por outros agentes, como os proprietários dos direitos autorais, editores, tradutores, críticos literários, opinião pública, entre outros.

Sapiro (2022, p. 32-34) nos fala da organização da coerência entre o estilo adotado pelo autor, a sua escrita e a utilização de determinadas estratégias que possam proporcionar mudanças de posicionamento intelectual, sua ou de seu estilo, podendo causar algum impacto à coerência de suas obras, o que pode levar a sua produção a ser dividida por períodos, não sendo tratada como um todo heterogêneo. Para Sapiro (2020,

p. 32),

[a] contrário, certas estratégias de escrita, como uma mudança de estilo ou de posicionamento intelectual, vêm perturbar a representação da coerência da obra. Essas mudanças constituem frequentemente ajustes a transformações do campo, como ilustra a substituição dos temas cristãos por símbolos nórdicos nas pinturas produzidas por Emil Nolde após o advento do regime nacional-socialista. A revelação, em 2019, da adesão ao nazismo e do antissemitismo do pintor instituído como símbolo da arte degenerada provocou um choque na Alemanha, pois ele sempre foi apresentado como vítima do regime. (Sapiro, 2022, p. 32).

Em alguns casos, essas mudanças são acompanhadas pela utilização de pseudônimos por parte do autor, um subterfúgio para tentar escapar da associação de sua obra à sua vida pregressa e, assim, escapar de críticas e julgamento público, deixando a obra ser julgada avaliada por ela mesma, pelo seu conteúdo. Neste capítulo, Sapiro (2022) também nos fala sobre a questão das premiações, pois, embora sejam destinados às obras, é o autor que acaba sendo consagrado por elas, levando os louros, a fama e o dinheiro.

Sapiro (2022, p. 42) inicia o capítulo “*A Semelhança*” nos dizendo que “a relação metonímica diz respeito ao nome do autor, ela não diz nada sobre a sua pessoa. [...] A relação de semelhança entre a obra e seu autor remete, em contrapartida, à pessoa”. Dessa forma, podemos reconhecer a pessoa do autor em cada uma de suas obras, estando sua moral ligada à moral da obra, assemelhando-se, e sendo esta, à emanção da pessoa do próprio autor. A crença na responsabilidade moral do autor ultrapassa as fronteiras de produção de sua obra, chegando ao campo judicial, conforme a legislação dos direitos autorais que responsabiliza não somente os autores, mas também editores, vendedores e etc. Para Sapiro (2022, p. 43),

quando há processos judiciais literários, a análise da obra incriminada é acompanhada de um retrato da pessoa do autor, que não resume a busca das motivações [...] Distinguir o autor de sua obra trazendo garantias de sua moral, de sua sinceridade, de sua boa fé, de seu desinteresse e da seriedade de seu projeto criativo foi uma estratégia de defesa face às ações judiciais. No século XIX, o pertencimento às classes dominantes constituía em si uma prova de moralidade; aqueles que não faziam parte delas deviam fazer valer sua reputação, sua honestidade, seu estado civil, seu devotamento à família. (Sapiro, 2022, 0p. 43).

Conforme o visto acima, um dos artifícios utilizados pela defesa do autor é tentar dissociá-lo de suas obras, tentando provar que o que ele escrevera é fruto de ficção e não do que ele acredita e pratica enquanto pessoa, para assim poder livrá-lo de eventuais

condenações e multas. Para isso, serve, como provas de idoneidade, quaisquer meios que possam provar sua moral ilibada de um homem da sociedade, ou ao menos do que se espera de um homem da sociedade. Se esses artifícios conseguem livrar os autores de intenções nocivas, geralmente os mesmos são insuficientes para anular o espelhamento do autor à sua obra. Sapiro (2022, p. 44) nos diz que “[a] separação entre o autor e as suas personagens é enfraquecida pelos casos em que se recorre à ficção para contornar a autocensura imposta por questões sociais”.

Semelhante distinção ocorreu em um caso envolvendo cinco associações feministas e o *rapper* Orelsan. As associações o acusaram de incitação ao ódio e a violência contra pessoas em razão de sua orientação sexual, em um show ocorrido em 2019 na famosa boate Bataclan, em Paris, tendo o juiz entendido que as músicas interpretadas na ocasião evocavam personagens imaginários, não correspondendo com a opinião do cantor (Sapiro, 2022, p. 45-46). Sapiro (2022) nos mostra que tanto na literatura quanto em outras manifestações artísticas, as relações entre autor, ponto de vista narrativo e personagens formam um espaço relacional complexo, onde se abre uma enorme gama de possibilidades entre as estratégias de escrita.

Sapiro (2022, p. 47-50) ainda nos traz neste capítulo algumas questões sobre escritas de si, a partir de análise de diários, onde encontramos a unificação entre a identidade do autor e a do narrador. Em seguida, discorre sobre “o autor e o seu duplo ficcional”, abordando o distanciamento que o escritor pode ter de sua obra, através de um duplo ficcional, escrevendo sobre questões polêmicas sem, contudo, se comprometer com o conteúdo da mesma. Sapiro (2022, p. 57) defende que o grau de semelhança entre a obra e o autor pode variar, mas toma forma pelo *habitus* e pela trajetória individual ou coletiva do autor. Para ela, as estratégias do autor no campo cultural “devem ser confrontadas às estratégias intelectuais ou estéticas tal qual se manifestam na própria obra (escolhas temáticas, formais, estilísticas, discursivas, etc.), sendo a postura um lugar privilegiado para o estudo da articulação entre esses dois tipos de estratégia” (Sapiro, 2022, p. 57). Sapiro (2022, p. 59) nos apresenta, ainda, a questão da intencionalidade ou causalidade interna entre autor e sua obra. Citando a concepção espiritualista da obra como projeto de vida do autor.

Além de Sartre, Sapiro (2022) traz para o debate pontos de vista e concepções de outros pensadores, como Bourdieu e Weber, proporcionando uma discussão entre os pontos de vista dos mesmos. Enquanto Weber faz uma distinção entre a “ação racional em

relação aos fins da ação racional em relação a valores, e acrescenta a isso a ação tradicional e a ação movida por afetos” (Sapiro, 2022, p. 60), Bourdieu foca na oposição entre a causalidade mecânica e o finalismo, através do conceito do *habitus*, estratégias e crenças. Para a estudiosa, os autores inseridos em determinados nichos utilizam-se de razões que dispensam ser conscientes e nem precisam ter a consciência de um projeto, pois o autor representaria o campo como um todo.

Contudo, vale lembrar que, na prática, nem sempre a obra será percebida conforme as intenções do autor, as consequências e as apropriações por parte do leitor podem se distanciar das intenções do autor no momento de sua escrita. Contudo, Sapiro (2022) salienta a importância do debate sobre a violência simbólica que algumas obras podem representar e, também, sobre as condições de sua produção por parte do autor e de sua recepção por parte do público leitor.

Na segunda parte do livro, a autora trata do que ela nomeia como “Autores infames”. Sapiro examina casos de autores que criaram obras consideradas polêmicas, analisando seus argumentos e a repercussão pública tanto dessas obras quanto do posicionamento dos autores. Em termos de análise, Gisèle Sapiro nos apresenta duas perspectivas em relação aos autores: A primeira diz respeito aos comportamentos privados considerados ofensivos e inadequados perante à sociedade, como violência sexual, pedofilia e assassinato. A segunda diz respeito aos comportamentos ideológicos que o mundo contemporâneo classifica como indecorosos e abomináveis como, por exemplo, a xenofobia, preconceito racial, LGBTfobia, antissemitismo, simpatia e adesão a regimes fascistas e etc.

Diversos autores foram criticados pelos seus pares ao tratarem sobre temas delicados como a pedofilia e a violência sexual, um desses casos que Sapiro nos apresenta é do renomado diretor de cinema Roman Polanski, que foi acusado de usar de sua posição para cometer assédio e violência sexual contra diversas mulheres com as quais trabalhava. Dentre outros argumentos utilizados em sua defesa, Polanski ressalta a liberdade da arte, a minimização de seus atos e a culpabilização das vítimas. Sapiro também traz à luz o caso de Bernard Cantat, condenado a oito anos de prisão pela morte da esposa, a atriz francesa Marie Trintignant. Sua volta aos palcos causou inúmeros protestos não só de grupos feministas, mas também no mundo artístico. Seu retorno ao mundo profissional soou, para muitos, como a “[...] aceitação social das violências masculinas” (Sapiro, 2022, p. 91).

Em uma época em que as vozes das massas das minorias são ouvidas, do “*Me*

too”, da cultura do cancelamento e do politicamente correto, Gisèle Sapiro (2022) nos fornece subsídios para que possamos refletir sobre um assunto tão polêmico e complexo. Contudo, vale lembrar que não temos mais espaços para posicionamentos racistas, xenófobos, misóginos e LGBTfóbicos, fazendo-se necessário combater tais manifestações, mesmo que, para isso, sejamos impelidos a cancelar a obra e seu autor. Por um outro lado, reescrever parte de obras para adequá-la ao politicamente correto da atualidade e assim ganhar o mercado consumidor, é proporcionar um apagamento da problemática existente na obra, não permitindo que o leitor possa conhecer a verdadeira obra que o autor produziu. Na conclusão de seu livro, ao responder a pergunta norteadora da obra, se “É possível dissociar a obra do autor?”, Sapiro (2022, p. 178-181) nos responde:

Sim e não. Sim, porque, como foi visto, a identificação da obra e do autor nunca é completa e porque a obra escapa a ele. [...] Não, não se pode dissociar a obra de seu(sua) autor(a), pois ela carrega traço de sua visão de mundo, de suas disposições ético-políticas, mais ou menos sublimadas e metamorfoseadas pelo trabalho de formatação, à qual é necessário lançar luz para compreendê-la, em sua sociogênese como em seus efeitos.

Sapiro (2022) nos diz que “Sim”, pois se por um lado a obra escapa ao autor já no processo de produção, sendo a fabricação do fruto de um trabalho coletivo, podendo sofrer influências externas, por outro lado, a obra escapa mais ainda no processo de recepção por parte do leitor, pois as apropriações e interpretações dos mesmos podem ser contraditórias ao que desejava o autor. A circulação das obras no tempo e espaço podem causar o que Sapiro (2022, p. 179) chama de “des-historização e, logo, de mal-entendidos”. O “Não” da segunda parte da resposta de Sapiro vem justamente, conforme o já abordado anteriormente, da não possibilidade de admitirmos determinadas abordagens e escritas, em especial as que incitam o racismo, a xenofobia, a pedofilia, a violência sexual e de gênero.

Ao final, Sapiro nos diz que “[a] função do debate público é, portanto, fazer evoluir a legislação na teoria e na prática. É o que fazem as associações feministas contra o racismo e a racialização para sensibilizar sobre problemáticas ainda muito ocultas” (Sapiro, 2022, p. 182), e lança o questionamento se devemos ou não tolerar e premiar autores que, de alguma forma ou de outra, utilizaram e/ou utilizam sua posição de autoridade para propagar ideologias que não são mais aceitas no mundo contemporâneo.

REFERÊNCIAS

ROSENFELD, Anatol. *Estrutura e problemas da obra literária*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

SAPIRO, Gisèle. *É possível dissociar a obra do autor?* Tradução de Juçara Valentino. Belo Horizonte, Moinhos, 2022.

Recebido em: 09/10/2024

Aceito em: 11/10/2024

Evandro Viana: possui Bacharelado e Licenciatura Plena em Letras Português/Japonês pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ e Licenciatura Plena em Espanhol pela Universidade Estácio de Sá - UNESA. Especialização em Planejamento, Implementação e Gestão de Ensino a Distância pela Universidade Federal Fluminense - UFF e Especialização em Educação e Diversidade pelo Instituto Federal do Rio de Janeiro - IFRJ. Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ, atualmente cursa o Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada também na Universidade do Estado do Rio de Janeiro UERJ.